

«ШИЛЬОНСКИЙ УЗНИК» И «СУД В ПОДЗЕМЕЛЬЕ» В.А. ЖУКОВСКОГО (ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА И КОМПОЗИЦИИ)

В статье впервые сопоставляется поэтика двух стихотворных повестей Жуковского в аспектах жанра и композиции. В результате исследования уточняется концепция произведений, показывается мастерство Жуковского-эпика и эволюция жанра повести в его творчестве.

Вынесенные в заглавие статьи произведения В.А. Жуковского были неоднократно предметом изучения литературоведов¹, однако развернутого их сопоставления до сих пор, насколько нам известно, не было сделано. Между тем оно напрашивается по следующим соображениям.

1) Жанр «Шильонского узника», 1821-22, и «Суда в подземелье», 1831-32, определен автором как «повесть». В «Общем оглавлении» последнего прижизненного собрания сочинений В.А. Жуковского, представляющем итоговую жанровую классификацию, составленную самим поэтом, они помещены в разделе «Повести и сказки», где находятся рядом².

2) Повести имеют одинаковую внешнюю композицию: текст разделен на пронумерованные главы (14 – в «Шильонском узнике», 16 – в «Суде в подземелье»), неравные по объему (в диапазоне – соответственно – 14-76 и 19-68 строк).

3) Обе повести написаны 4-стопным ямбом парной рифмовки со сплошными мужскими клаузулами (окончаниями). Эта форма появлялась у поэта дважды в лирике («Утренняя звезда», 1818, «Летний вечер», 1818) – в обоих случаях с объединением «мужских» пар в 6-стишия; в эпосе она функционирует только в сопоставляемых повестях.

4) Произведения объединены «тюремно-узнической ситуацией» (фразеология, применительно к «Шильонскому узнику», А.С. Янушкевича)³, определяющей близость многих реалий и их эмоциональной окраски («подземелье»; «печальный», «тяжкий» «свод»; «глухая» «тюремная стена»; «свет, поглощенный темнотой»; «гробовые доски»

/ »плиты»; «мгла» и др.)⁴, а также мотивом смерти заживо, который намечен отдельными образами в «Шильонском узнике» («Три заживо схоронены / На дне тюремной глубины»; «И гроб тюрьма ему была»; «Печальный свод, который нам / Могилой заживо служил»; «Остался вдвое одинок / Как труп меж гробовых досок») и стал сюжетообразующим в «Суде в подземелье».

5) Моменты сближения есть в творческой истории произведений, что отметила Э.М. Жиликова, предположив, что «Суд в подземелье», «писавшийся на берегу Женевского озера, соотносился в сознании Жуковского с историей Шильонского узника, повесть о котором поэт начинал переводить тоже в Швейцарии. Острота драматического конфликта сближала поэмы Байрона и В. Скотта в переводе Жуковского»⁵.

Перечисленного достаточно для того, чтобы с большей долей уверенности говорить о генетической связи двух повестей, разделенных десятилетием. Однако для нас гораздо важнее сопоставление типологического плана, чтобы поставить вопрос, является ли «Суд в подземелье» повторением опыта «Шильонского узника» или дает нечто новое в развитии Жуковского-поэта и самого жанра стихотворной повести. Для ответа на этот вопрос проанализируем поэтику обеих повестей в уже выделенных в заглавии статьи аспектах.

Жанр обоих произведений указан в подзаголовках. Подзаголовок «Шильонского узника» состоит из одной части: «Повесть», подзаголовок «Суда в подземелье» – из двух частей: «Повесть (Отрывок)». Это формальное различие жанровых

¹ См.: Измайлов Н.В. В.А. Жуковский // История русской поэзии в 2-х томах. Т. 1. Л. 1968 С. 263 и др.;

Семенко И.М. Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975. С. 224-230;

Корниенко Н.Г. Идеино-художественное своеобразие поэмы В.А. Жуковского «Суд в подземелье» // Изв. Воронежского гос. пед. ин-та, Т. 173. Воронеж, 1977. С. 99-105;

Янушкевич А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. Томск, 1985. С. 161-168;

Жиликова Э.М. В. Скотт в библиотеке В.А. Жуковского // Библиотека В.А. Жуковского в Томске. Ч. III. Томск, 1988. С. 347-359;

Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. М. 2000. С. 153 и др.;

Матяш С.А. Переносы (enjambements) в поэмах А.С. Пушкина и В.А. Жуковского и проблема эволюции русского стихотворного эпоса // Два века с Пушкиным / Материалы Всероссийской науч.-практич. конф. Ч. 1. Оренбург, 1999. С. 92-97;

Матяш С.А. «Шильонский узник» В.А. Жуковского в истории стиха русской поэмы // Проблемы литературных жанров / Материалы IX межд. науч. конф. Ч. 1. Томск, 1999. С. 102-107.

² Матяш С.А. Неизданное «Общее оглавление» последнего прижизненного собрания сочинений В.А. Жуковского (к вопросу о жанровой системе поэта) // Русская литература, 1974, №2. С. 153.

³ См.: Янушкевич А.С. Ук. соч. С. 163 и др.

⁴ Тексты повестей цитируются по изданию: Жуковский В.А. Собр. соч. в 4-х томах. Т. 2., М.-Л., 1959.

⁵ Жиликова Э.М. Ук. соч. С. 357.

помет имеет, на наш взгляд, непосредственное отношение к жанровому содержанию произведений.

Как известно, термин «повесть» в качестве синонима термина «поэма» обязан своим появлением «восточным поэмам» Байрона, многие из которых именовались «повестями». Как отметил В.М. Жирмунский, Пушкин, создатель русских байронических поэм, не придавал значения терминологическим различиям, доказательством чего служат разницей жанровых дефиниций произведений в письмах поэта и характер подзаголовков: среди поэм первой половины 20-х гг. одни («Кавказский пленник», 1821) назывались «повестью», а другие («Бахчисарайский фонтан», 1823, «Цыганы», 1824) жанрового подзаголовка не имели⁶. У Жуковского картина иная. Подзаголовок «повесть» появляется и удерживается уже в начале 20-х: «повесть» – это не только «Шильонский узник», но и предшествующая ему поэма «Пери и ангел», 1821. В начале 30-х годов такую жанровую помету, кроме «Суда в подземелье», имеют «Перчатка», 1831, «Суд божий», 1831, «Сражение с змеем», 1831; позднее с разными эпитетами «повесть» будет добавлена к таким произведениям, как «Унди́на» (Старинная повесть), 1831-36, «Маттео Фальконе (Корсиканская повесть)», 1843, и др. О значимости для Жуковского подобных подзаголовков свидетельствует тот факт, что поэт давал название «повесть» тем переводным произведениям, которые в оригинале имели другой жанровый подзаголовок или не имели его вовсе. Так, большое по объему стихотворение Шиллера «Перчатка» («Der Handschuh») имело подзаголовок «Eine Erzählung» («рассказ»). Переведя его, Жуковский усилил, по нашим наблюдениям, эпическое начало стихотворения⁷, что и было отражено в новом подзаголовке – «Повесть». По справедливому утверждению Э.И. Худошиной, жанр стихотворной повести «содержал в себе разнонаправленные тенденции (ассоциировавшиеся с понятием «поэзии» и «прозы») к абсолютизации и лирической субъективности и эпической объективности»⁸. Приведенный контекст стихотворного эпоса Жуковского помогает прогнозировать, что в обоих сопостав-

ляемых произведениях подзаголовок «повесть» намеренно маркирует эпическое начало, однако эпическая составляющая в двух повестях, как будет дальше показано, – разная.

Помета «Отрывок» как будто указывает на извлеченность предлагаемого читателю текста из более крупной формы, т. е. соотносится с первоначальным (при первой публикации в «Библиотеке для чтения» в 1834 г.) подзаголовком («Последняя глава незаконченной повести») и примечанием к нему: «Первая глава еще не написана, сия же последняя заимствована из Вальтер-Скоттовского «Мармиона». Однако, как отметила И.М. Семенко, «переведя главу, Жуковский превратил ее в законченное произведение»⁹. Если произведение закончено, чего не мог не понимать и сам автор, то какая была необходимость подчеркивать его отрывочность? Ведь не дал Жуковский подобного подзаголовка, скажем, «Рустему и Зорабу», 1846-47, имея в виду факт извлечения истории отца и сына из восточного эпоса «Шахнаме»! По всей видимости, дело было не в намерении поэта намекнуть на существование большой формы или косвенным образом указать на источник своего произведения, а в чем-то другом.

Как показали исследования Ю.Н. Чумакова, В.Б. Сандомирской, О.Б. Лебедевой, Е.М. Зейферт¹⁰, помета «отрывок» была очень распространенной в эпоху романтизма. В первые три десятилетия сложился и активно функционировал самостоятельный жанр отрывка, обладающий рядом специфических признаков. Выразительности и представительности жанра во многом способствовали опыты Жуковского: «Уединение (Отрывок)», «Невыразимое (Отрывок)». Помета «отрывок» сопровождала (на разных этапах создания и публикации текстов) не только лирические произведения, но и эпические («Агасвер. Поэма в отрывках», 1832-46, В. Кюхельбекера, «Грезы (Отрывок)», 1845, А. Майкова) и драматические («Камознс (Драматический отрывок)», 1839, Жуковского). По поводу жанрово-родовой природы «нелирических» отрывков существует несколько то-

⁶ См.: Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л. 1978. С. 44.

⁷ См. об этом: Матяш С.А. «Перчатка» («Der Handschuh») Шиллера в переводах Лермонтова и Жуковского // Матяш С.А., Савченко Т.Т. Пособие по спецкурсу «Анализ лирического стихотворения». Караганда. 1982. С. 59-73. Примечательно, что в переводе «Перчатка», сделанном в 1829 г. Лермонтовым, жанровый подзаголовок отсутствовал, а в самом тексте усилено не эпическое, а лирическое начало.

⁸ Худошина Э.И. Жанр стихотворной повести в творчестве А.С. Пушкина («Граф Нулин», «Домик в Коломне», «Медный всадник») / Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л. 1984. С. 11.

⁹ Семенко И.М. Примечания // Жуковский В.А. Собр. соч. в 4-х томах. Т. 2. М.-Л., 1959. С. 481

¹⁰ См.: Чумаков Ю.Н. «Осень» Пушкина в аспекте структуры и жанра // Пушкинский сборник. Псков, 1972. С. 29-42; Сандомирская В.Б. «Отрывок» в поэзии Пушкина двадцатых годов // Пушкин: исследования и материалы. Т. IX. Л. 1979. С. 69-82; Лебедева О.Б. Драматургические опыты В.А. Жуковского. Томск, 1992. С. 146-173;

Зейферт Е.И. Жанр отрывка в русской поэзии первой трети XIX века. Караганда, 2001. С. 6-16 и др.

чек зрения. Нам близок подход О.Б. Лебедевой, писавшей в связи с «Камознсом» о «промежуточности отрывка в системе родов и жанров, об «эпической потенции жанра»¹¹. Мы полагаем, что при создании «Суда в подземелье» Жуковский мог интерпретировать «отрывок» как наджанровую форму, которая указывает на вырванность ситуации (в данном случае эпической) из потока Бытия. Помета «отрывок» является, на наш взгляд, знаком претензий автора на глубокий философский смысл произведения. Как отмеченная разница жанровых подзаголовков отражается на жанровом содержании и концепции произведений, показывает сопоставление их композиции.

Несмотря на отмеченное выше сходство внешней композиции, внутренняя их композиция совершенно различная. В «Шильонском узнике» повествование идет от первого лица – от лица самого узника. Сюжетно-фабульная канва произведения ослаблена: событий в повести по существу нет. В эмоциональном монологе не названного по имени узника рассказывается о муках и ужасе пребывания в темнице Шильона, о смерти двух братьев и о том, что старшему брату (повествователю) в конце концов «отдали» «волю бедную». Любопытно, что почти все эти сведения содержатся уже в I главе (части) повести. Здесь дана обрисовка заглавного героя («Я сгорблен, лоб наморщен мой; / Но не труды, не хлад, не зной – / Тюрьма разрушила меня»); здесь указана причина заточения, выраженная обобщенно-метафорически – «За веру смерть и стыд цепей»; здесь предыстория тюремно-узнической ситуации и одновременно ее исход («Нас было шесть – пяти уж нет»; «Отец <...> Погибший старцем на костре, / Два брата, павшие во пре <...>»); и, наконец, в концовке I части в свернутом виде дана вся сюжетно-фабульная основа произведения («Три заживо схоронены / На дне тюремной глубины – / И двух сожрала глубина; / Лишь я, развалина одна, / Себе на горе уцелел, / Чтоб их оплакивать удел»). Все остальные 13 частей развертывают эту концовку. Примечательно, что события, о которых рассказывается в монологе, не выстраиваются в линейную цепь, а располагаются концентрически: подаются несколько раз с разной степенью подробностей. Так, о смерти среднего брата герой Жуковского говорит в 3-х частях: в I – обобщенно (средний брат в числе членов семьи, которых «уже нет»); в V – более подробно, с кон-

турами боевого характера («Но дух имел он боевой: / Могуч и крепок в цвете лет, / Рад вызвать к битве целый свет / И в первый раз на смерть готов... / Но без терпенья для оков. / И он от звука их завял»); в VII – еще более подробно, с описанием предсмертных конвульсий брата и его погребения в подземелье Шильона. О смерти младшего брата герой говорит в 5-ти частях: в I – обобщенно, как и о среднем; во II – попутно, мотивируя свое равнодушие к «воле» («И к воле я душой остыл / С тех пор как брат последний был / Убит неволей предо мной»); в IV – подробно, с вниманием к внешним данным и финальным акцентом на главной черте личности брата – его способности к состраданию; в VIII – еще более подробно, детализируя и развивая сказанное в IV части, добавляя подробности предсмертных мучений и самой смерти, завершая рассказ – описанием собственного состояния в связи с кончиной любимого брата; в XIII – мотив смерти «милого» брата возникает на фоне описания природы как подспудная мотивировка сожаления о «покинутых цепях».

Как видим, два главных события повести (смерть младшего и «среднего» братьев) показываются в разных ракурсах, сопрягаются с разными побочными мотивами, однако настойчивое возвращение к одним и тем же фактам создает не только эффект сбивчивого рассказа предельной экспрессии, но и эффект болезненного движения по кругу; то и другое отражает, на наш взгляд, больное сознание заглавного героя. Об этом может свидетельствовать также многократное повторение патологического мотива равнодушия к жизни, сожаление о цепях, о тюрьме (см. главы I, II, VIII, XII, XIII, XIV). Эта патология соотносится с признанием узника в самом начале повести: «Тюрьма разрушила меня».

Вытекающий из анализа композиции повести вывод о больном (в клиническом смысле слова) сознании героя может быть комментарием к широко известному отзыву Пушкина о «Шильонском узнике» («...Должно быть Байроном, чтоб выразить со столь страшной истиной первые признаки сумасшествия, а Жуковским, чтоб это перевыразить»¹²), о чем нам уже приходилось писать¹³. В данной статье используем полученный результат для определения своеобразия жанра произведения, переводя вопрос о нем в плоскость соотношения лирического и поэтического начал.

¹¹ Лебедева О.Б. Ук. соч. С. 167-168.

¹² Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в 10-ти томах. Т. 10 М. 1966. С. 46.

¹³ См.: Матяш С.А. О поэтике повести В.А. Жуковского «Шильонский узник»: комментарий к отзыву А.С. Пушкина // Русская повесть как форма времени / В честь Ф.З. Кануновой. Томск. 2002. С. 49-55.

Повествование от 1-го лица, монологическая исповедь, открытая апелляция к читателю или слушателю («Взгляните на меня: я сед...»), выдвигание больной души в качестве основного предмета изображения определяют силу лирической составляющей «Шильонского узника». Эпическая составляющая, на которую указывает подзаголовок, в первом из сопоставляемых произведений более завуалирована; однако и ее можно достаточно четко обозначить. Она, безусловно, проявляется в том, что в «повести» воссоздается не душа (больная душа, в нашей интерпретации), а история разрушенной тюремной души, что было пронизательно отмечено А.С. Янушкевичем¹⁴. Кроме того, эпические акценты Жуковский делает, на наш взгляд, двумя композиционными звеньями повести: 1) XIII главкой, где описываются увиденные узником альпийские горы, за счет чего расширяется художественное пространство произведения и в нем отчетливо предстает контраст живой жизни и тюрьмы (к дополнительному смыслу этой главки мы еще вернемся); 2) прозаической заметкой, расположенной между подзаголовком «повесть» и стихотворным массивом. Прозаическая заметка представляет собой описание Шильона; в ней во вводном предложении первой фразы дается историческая справка: «Замок Шильон – в котором с 1530 по 1537 заключен был знаменитый Бонивар, женеvский гражданин, мученик веры и патриотизма – находится между Клараном и Вильнеvом <...>». Прозаическая заметка входит в структуру текста (это подчеркивает сам автор включением в монолог героя части исторической справки и описания Шильона) и получает таким образом статус пролога. Отметим несколько его функций. 1) Описывая Шильон сначала в прологе, а затем в монологе узника (II, VI главки), автор демонстрирует возможности объективного и субъективного изложения. 2) Информативный прозаический пролог компенсирует пространственно-временные провалы стихотворной части, художественно мотивированные атрофией интереса к социально-политическим реалиям у заглавного героя. 3) Пролог выполняет функцию номинации, что оказывается существенным для трактовки шильонского узника, получающего новое измерение. Безымянный герой предстает как женеvский гражданин Бонивар. Получая отблески узнаваемой легендарной исторической фигуры, герой-«развалина», человек с помутив-

шимся сознанием, воспринимается как трагическая личность в героическом ореоле.

Из сказанного очевидно, что достаточно сложное соотношение лирического и эпического начал «Шильонского узника», выявленное через анализ его композиции, определяет неоднозначную трактовку заглавного героя и произведения в целом.

Во второй из сопоставляемых повестей эпическое начало поэтом усилено. Ярko выраженная эпизация проявляется прежде всего в использовании объективной (3-е-личной) формы повествования. Автор лишь дважды обнаруживает свое присутствие вопросами «Куда же позднее порой / Через залив плыла она?» в III главке и «Но кто же узница была?» – в XIV. В обоих случаях вопросы не только структурно выражают автора-повествователя, но и маркируют смену временных планов и ракурса изображения, вызванных введением предыстории игуменьи из Витби и Матильды, главной героини. (Понятно, что эти, равно как и другие, предыстории, включая предысторию Кутбертова монастыря в V главке и тайника «под зданием монастырским» в XI-XII, в свою очередь также способствуют эпизации повести.) Кроме того, эпическое начало «Суда в подземелье», несомненно, связано с его остродраматической сюжетной коллизией, которую первым вербально обозначил В.Г. Белинский. Лаконично излагая «мрачное содержание» (т. е., в современной терминологии, сюжетно-фабульную основу) поэмы («Молодую монахиню, увлеченную страстию сердца, осуждают быть заживо схороненною в подземельном склепе»), критик в качестве аргумента привел огромную цитату – текст XIII, XV, XVI главок (без их нумерации)¹⁵. Как показала Э.М. Жилиякова, сам Жуковский в прозаическом изложении «Мармиона» во французском издании 1830 г. отметил (вертикальной линией простым карандашом на полях текста) эпизоды, соответствующие XII, XIII, XV, XVI главам его будущей повести¹⁶. Таким образом, автор и гениальный читатель, каким был В.Г. Белинский, практически совпали в определении главного событийного узла повести, объединяющего 3 главы – XIII, XV, XVI. Они составляют 1/5 всех главок и 1/4 всего текста произведения. А чем заполнена остальная, значительно большая по объему, часть повести? Отвечая на этот вопрос, мы называем самую характерную приметку композиции «Суда в подземелье».

¹⁴ См.: Янушкевич А.С. Ук. соч. С. 165.

¹⁵ См.: Белинский В.Г. Собрание сочинений в 9-ти томах. Т. 6. М. 1981. С. 172-175.

¹⁶ Об этом см.: Жилиякова Э.М. Ук. соч. С. 347.

лье» – его гипертрофированную экспозицию, на которую приходится 3/4 (!) текста повести.

В этой экспозиции имеется несколько достаточно автономных звеньев, которые можно объединить в 3 тематические блока: 1) «веселое» плавание молодых монахинь (главки I-IV, VI); 2) трапеза, осмотр монастыря, разговоры о святых (VII-X); 3) Кутбертов монастырь (V) и глубокое подземелье монастыря, где «...хоронить / Не мертвых стали, а живых» (XI-XII). Каждый блок, имеющий свою степень соотношенности с главным сюжетно-фабульным узлом повести, выполняет свою функцию в произведении и по-своему связан с нравственными исканиями Жуковского.

Наиболее прямолинейно с основным сюжетом связаны три главки 3-го блока (особенно XI-XII). Художественный смысл их очевиден: описанными ужасами склепа они подготавливают читателя к восприятию трагедии Матильды. Такой прием Жуковский уже использовал в повести «Перчатка», где коллизия с упавшей «меж зверей» перчаткой, которую по капризу красавицы поднимает рыцарь Делорж, занимает меньшую половину текста (24 строки), а большая (28 строк) – принадлежит экспозиции, в которой крупным планом показываются выходящие из зверинца короля звери – лев, тигр, два барса. Композиционный прием «устрашающих экспозиций» находит обоснование в уже отмеченных исследователями устремлениях Жуковского к воспитанию у читателя чувств сострадания и гуманизма¹⁷.

Четыре главки 2-го блока, имеющие отдаленное отношение к центральной сюжетной ситуации, играют роль ретардации, замедляющей повествование и отдаляющей рассказ о главном событии. Э.М. Жилиякова видит в живых разговорах юных монахинь проявление жизни, «прекрасной в своей естественности и разнообразии»¹⁸. Соглашаясь с этим глубоко пронизательным суждением, отметим одну грань связи этого композиционного звена гипертрофированной экспозиции с концепцией произведения, обусловленной религиозно-нравственными исканиями Жуковского 30-х годов.

Все исследователи «Суда в подземелье» отмечали, что Жуковский осуждает палачей Матильды, что, разумеется, не подлежит сомнению. К этому, однако, необходимо добавить, что Жуковский в

изображении монахов избегает откровенной тенденциозности и гротеска. Он пытается увидеть внутренний смысл поступков тех, кто посвятил себя служению Богу. В III главке повести поэт излагает по существу точку зрения судей Матильды в форме несобственно-прямой речи: «<...> И там их ждал аббат святой / Кутбертова монастыря, / Чтобы, собором сотворя / Кровавый суд, проклятье дать / Отступнице, дерзнувшей снять / С себя монашества обет / И, сатане продав за свет / Все блага кельи и креста, / Забыть спасителя Христа». У Жуковского «слепой игумен» тощей рукой благословляет узницу перед казнью; после свершившегося «Ударить в колокол велел / Аббат душе на упокой». Наконец, в изображении поэта монахи – трагические фигуры, поскольку они, как уже отмечалось исследователями¹⁹, живые мертвецы в подземелье. В чем Жуковский видит ущербность позиции монахов, предопределившую их злодеяния? Очевидно, в том, что любовь к Богу монахи противопоставляют любви к человеку. Позиция, с которой Жуковский осуждает монахов, красноречиво предстает в пометах поэта на полях «Эмиля» Руссо, опубликованных Ф.З. Кануновой²⁰:

Любить бога =
Любить человека
<.....>

Этими религиозно-нравственными исканиями Жуковского объясняется наличие 2-го тематического блока экспозиции. В анализируемых главах Жуковский не противопоставляет, а ставит рядом земное и небесное, житейское и святое: «Так весело перед огнем / Шел о житейском, о святом / Между монахинь разговор...». Герои, о которых говорят монахини, оцениваются ими по любви к Богу и деяниям на земле («...чей святой / Своею жизнью земной / И боле славы заслужил / И боле небу угодил?»). В свете вышесказанного ясно, что эти главки, будучи красноречивым выражением религиозно-нравственных исканий Жуковского, влияют на общую концепцию произведения, усиливают его гуманистический пафос.

Пять главок 1-го тематического блока гипертрофированной экспозиции имеют формальную связь с основным сюжетом повести, поскольку монахини сопровождают игуменью, плывущую к Кутбертову монастырю для «кровавого суда». Однако

¹⁷ Ф.З. Канунова, исследовавшая пометы Жуковского на парижском издании (1829 г.) «Эмиля» Руссо, утверждает, что поэт «сочувственно выделяет слова Руссо о необходимости воспитания в своем герое демократического чувства сострадания, гуманизма: «Заставьте его понимать, что жребий несчастных может быть его жребием, что ему грозят все их беды <...>». (Канунова Ф.З. Вопросы мировоззрения и эстетики В.А. Жуковского (по материалам библиотеки поэта). Томск, 1990. С. 159)

¹⁸ Жилиякова Э.М. Ук. соч. С. 349.

¹⁹ См., например, Корниенко Н.Г. Ук. соч. С. 101-102.

²⁰ См.: Канунова Ф.З. Ук. соч. С. 160.

детализация «веселого» плаванья на фоне картин природы придает этим главам самостоятельное значение, в общем виде отмеченное исследователями, увидевшими здесь контраст жизни и мрака подземелья. Противопоставление «живой жизни» и смерти тюрьмы было уже в «Шильонском узнике», что мы констатировали при характеристике эпического расширения его хронотопа в XIII главе. Теперь добавим, что природа, которую увидел узник, поражает красотой и яркостью, однако ее живительная сила не способна вызвать подъем духа у больного героя: порыв взметнуться вслед за орлом («...за ним душа рвалась») сменяется душевной слабостью («...мне стало жаль / Моих покинутых цепей»). Видимо, поэтому в следующей, XIV, главе, которая является финальной, картины природы исчезают: хотя герой «перешагнул» «на волю», к этой воле он, согласно нашей интерпретации, патологически равнодушен. В «Суде в подземелье» пейзажа больше и функция его иная. Повесть, начавшаяся развернутым каталогом картин природы в пяти первых главах, заканчивается короткими, но выразительными зарисовками продолжающейся жизни в финальной, XVI, главе. По мнению Э.М. Жилияковой, картины природы образуют для истории Матильды «раму», художественный смысл которой в том, что гибель героини «обнажила трагические стороны бытия, но не отменила жизни»²¹. К этой верной интерпретации необходимо добавить итоги наших наблюдений над композиционной ролью заключительной главы. В ней Жуковский показывает, что свершившаяся казнь потрясла самих палачей, что передано нагнетанием анафорического «и» («И страх шаги их ускорял / И глуше становился стон...»), скоплением переносов (enjambement), в том числе, в нашей терминологии, «затяжным», имитирующим напряженное вслушивание тех, кого преследует «жалкий, томный крик» жертвы («И в храме пели. И во храм / Они пошли; но им и там / Сквозь набожный поющих лик / Все слышался подземный крик»). В художественном мире Жуковского последним аккордом изображенной трагедии является звон колокола: «Протяжный глас в тиши ночной / Раздался...». Этому звону откликаются скалы («...из глубокой мглы / Ему Нортумбрии скалы / Откликнулись...»), а живые существа оказываются равнодушными: «селянин», услышав звон колокола «сквозь сон», «С подушки голову поднял / Молиться об умершем стал», однако «Недомолился и зас-

нул»; «олень испуганный» «вскочил», но «поглядел по сторонам» «и снова лег...». После этих красноречивых эмпирических деталей поэт в заключительных строках повести делает обобщение не бытового, а бытийного характера: «...и снова там / Все, что смутил минутный звон, / В глубокий погрузилось сон». Глубина этого итогового обобщения достигается во многом благодаря переносу, маркирующему слова «там» и «Все». «Там» обнаруживает физическую точку зрения автора, в финале смотрящего на происходящее из космического далека. «Все» является, очевидно, синонимом жизни, как у Пушкина в «Евгении Онегине» («Ей рано нравились романы; / Они ей заменяли все»). Концептуальный характер имеет также контраст эпитетов: сон, в который погрузилось все, – «глубокий», а звон колокола – «минутный», т. е. скоро проходящий. У чуткого к слову Жуковского эпитет «минутный» не мог быть случайным, тем более, что в оригинале звон не минутный, а «сильный», который «очень далеко был слышен»²².

Соотнесение финала с гипертрофированной экспозицией дает основание увидеть бытийный смысл повести. В подземелье остались Матильда и ее палачи – те и другие заживо погребенные – а жизнь продолжается. В ее неумолимом круговороте жизнь сменяется смертью, бодрствование – сном и так далее. В этом вечном движении судьба Матильды – всего лишь эпизод, эпизод трагический, но не затрагивающий глубинных основ жизни. Свершившийся кровавый суд в подземелье – трагический отрывок из великой книги Бытия. На правомерность такой интерпретации повести указывает ее подзаголовок – «отрывок», приобретающий в свете наших рассуждений жанровый и философский смысл.

В заключение кратко сформулируем итоги исследования обозначенных в начале статьи проблем. Сопоставление «Шильонского узника» и «Суда в подземелье», разделенных по времени создания 10 годами, показало, что повести, близкие по мотивам и образам, метрическим формам и внешней композиции, имеют различную внутреннюю композицию, разные концепции и жанровое содержание. Сопоставительный анализ сделал очевидным тенденцию к усилению эпического и философского начал стихотворной повести поэта. Отчетливым предстало мастерство Жуковского-эпика, воплощающего свои идеи не вербально, а средствами самой структуры произведения.

²¹ См.: Жилиякова Э.М. Ук. соч. С. 357.

²² См. подстрочный перевод фрагментов «Мармиона» В. Скотта, выполненный Э.М. Жилияковой в указанном выше сочинении на стр. 357.