

## МЕСТНЫЙ КОЛОРИТ В «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТЕ» И СОНЕТ МНИШКА В «БОРИСЕ ГОДУНОВЕ»\*

### 1. Введение

В краткой заметке 1829 г., сопровождавшей публикацию сцены из «Ромео и Джульетты» Шекспира в переводе (анонимном) его друга П. А. Плетнева, Пушкин говорил: «В ней (РД) отразилась Италия, современная поэту, с ее климатом, страстями, праздниками, негой, сонетами, с ее роскошным языком, исполненным блеска и concetti. Так понял Шекспир драматическую местность. После Джульетты, после Ромео, сих двух очаровательных созданий шекспировской грации, Меркутио, образец молодого кавалера того времени, изысканный, привязчивый, благородный Меркутио есть замечательнейшее лицо изо всей трагедии. Поэт избрал его в представителе италийцев, бывших модным народом Европы, французами XVI века»<sup>1</sup>.

Это высказывание показывает, что в 1829 г. Пушкин понимал Шекспира как мастера воссоздания в драматургической форме местного колорита чужой страны и ее нравов шекспировского времени; для осуществления этого он использовал, в числе прочего, «роскошный язык, исполненный блеска и игры слов», «сонеты» и характеристику Меркутио как «кавалера», образцового не

---

\* Настоящая работа была представлена в качестве доклада на Первой международной пушкинской конференции «Пушкин в мировой культуре» в Пушкинских Горах 27 мая 1991 г. Статья впервые напечатана в *The Slavic and East European Journal* (1991), (с) AATSEEL of the U.S., Inc., 1991. Перевел с английского В. С. Баевский; разрешение на опубликование перевода получено. В дальнейшем приняты сокращения: РД — «Ромео и Джульетта», БГ — «Борис Годунов», СМ — сонет Мнишка в БГ. ДС — драматический сонет в РД, с. — сцена, д. — действие (акт).

только для современной ему Италии, но и для «Европы». Приведенное выше высказывание свидетельствует, что Пушкин не только отметил наличие рифмованных стихов среди белого стиха РД, но также и то, что некоторые рифмованные фрагменты образуют «сонеты» и что «сонеты» в РД воссоздают местный колорит Италии шекспировского времени<sup>2</sup>.

В приведенном высказывании Пушкин не только указал на местный колорит в РД, но и оценил его как достоинство стиля, особенно для характеристики одного из главных персонажей — Меркуцио. Это единственный случай, когда Пушкин по-русски говорит о местном колорите<sup>3</sup>. Отметим, что в письме от середины 1825 г., когда он писал БГ, Пушкин выразил сходное понятие применительно к своей пьесе словом *costume*. Он предвидит вопрос, является БГ «une tragédie de caractère ou de costume» (трагедией характеров или нравов) и отвечает: «Я избрал наиболее легкий род, но попытался соединить и то и другое». (Письмо к Н. Н. Раевскому от конца июля 1825 г. — ПСС, 13, 1968). «*Costume*» в этом смысле заимствовано в итальянском языке и обозначает правдивое воспроизведение нравов поэтом, беллетристом, художником (см. *Puskin's Letters*, 290 п. 8). Эти слова показывают, что в БГ Пушкин сознательно воссоздает русский исторический и местный колорит, а в польских сценах — польский исторический и местный колорит.

Насколько хорошо Пушкин знал Шекспира и на каком языке (на каких языках) читал его, не вполне ясно, хотя это интересовало критиков и исследователей от его времени до нашего<sup>4</sup>. Не совсем ясно, когда и какие труды и комментарии к Шекспиру прочитал Пушкин. Сам он много раз отмечал зависимость БГ от Шекспира<sup>5</sup>. Обычно вслед за Шевыревым (2 : 40) считается, что Пушкин во время работы над БГ (1825 г.) читал Шекспира во французском прозаическом переводе Летураера, «поправленном» Гизо, а не в оригинале, «но понимал его гениально»<sup>6</sup>. Обычно отмечается, что только к 1828 г. Пушкин самостоятельно овладел английским языком настолько, что мог бегло читать Шекспира (и других английских поэтов), хотя и тогда имел смутное представление о соотношении английского написания и произношения, особенно гласных<sup>7</sup>. В. Набо-

ков (2:162—63) вообще невысоко оценивает знание Пушкиным английского языка. Пушкинская библиотека, которая была собрана — в основном, если не полностью — после написания БГ, включает два издания Шекспира. Одно — вышеупомянутый тринадцатитомный французский перевод Летуэрнера, изданный Гизо в 1821 г.<sup>8</sup> Другое — «Драматические произведения» на английском языке, изданные в одном томе в Лейпциге в 1824 г.<sup>9</sup> (Модзалевский, 388, запись 1390). Ребенком Пушкин вместе с сестрой учился английскому языку у гувернантки<sup>10</sup>, но не изучал его в Лицее. Члены семьи генерала Раевского свидетельствуют, что с их помощью Пушкин пытался читать в оригинале произведения Байрона, когда гостил у них в Крыму летом 1820 г.<sup>11</sup> Однако нет даже намеков на то, что тогда или позже он читал или обсуждал с ними Шекспира. Мы знаем, что в Одессе Пушкин проводил время, «читая Шекспира», как свидетельствует перлюстрационная копия части письма от апреля или мая 1824 г.<sup>12</sup>; но какие это были произведения и какое издание — неизвестно. Как видно из этого письма, Пушкин беседовал на разные темы с английским врачом, однако нет свидетельств того, что обсуждались творчество Шекспира или вообще литературные вопросы. В письме к Вяземскому от ноября 1825 г. (в этом месяце был окончен БГ) Пушкин выразил недовольство невозможностью изучать английский язык: «Мне нужен английский язык — и вот одна из невыгод моей ссылки: не имею способов учиться, пока пора» (ПСС, 13:243). Однако он отлично сознавал недостатки перевода Летуэрнера, о котором в 1836 г. сказал, что Летуэрнер «мог ошибочно судить о Шекспире и не совсем благоразумно поступил, переправляя на свой лад...»<sup>13</sup>. Очевидно, Пушкин с юного возраста читал в прозаических французских переводах произведения литературы на тех языках, которые он знал плохо или не знал вовсе. Французский язык-посредник подсказывал воображению Пушкина русский эквивалент оригинала, написанного на неизвестном языке. В начале 1820-х гг. Пушкин, вероятно, и представить себе не мог, как небрежно были исполнены (в чем сознавался сам Байрон) восточные поэмы и «Паломничество Чайльд-Гарольда».

Что касается комментариев и исследований, посвященных Шекспиру и его пьесам, то в распоряжении

Пушкина была «Жизнь Шекспира» Гизо в первом томе французского прозаического перевода и комментарии к этому изданию. Пушкин также читал разносторонние комментарии о Шекспире в «Лекциях о драматическом искусстве и литературе» А. В. Шлегеля<sup>14</sup>.

Нет сомнения, что соединяя стихи и прозу в БГ, Пушкин сознательно заимствовал опыт Шекспира. Г. О. Винокур утверждает (489), что «мы должны предположить, что Пушкин отчасти был знаком с Шекспиром в оригинале» и у него научился не только вводить в пьесу песни, но и вообще соединять в драме прозу и белый стих.

Как ни странно, в исследованиях, посвященных БГ, почти не затрагивается вопрос об употреблении рифмы<sup>15</sup>. Из авторов разнообразных работ, посвященных пьесе, только двое упоминают об этом. Винокур (495) отмечает только одно рифмованное место (в с. 11, первой из трех польских сцен) и Б. П. Городецкий кратко упоминает это же место и в другой раз еще два эпизода, в которых зарифмованы реплики Шуйского (Драматургия Пушкина, 190—96; Трагедия Пушкина, 58—61)<sup>16</sup>. Только Винокур связывает рифмы БГ с практикой Шекспира. Он замечает, что «введение рифм в отдельных сценах — результат прямого подражания Шекспиру» (495), но ограничивается этим обобщением и, как отмечено выше, упоминанием одного рифмованного места. Таким образом, употребление Пушкиным неожиданных рифм в белом стихе БГ и других пьес, написанных белым стихом, подробно никогда не изучалось. Возможность того, что рифмование в БГ как-то связано с Шекспиром, была отмечена, хотя и не показана, одним ученым (Винокуром), причем М. П. Алексеев даже не упомянул об этом в подробном обзоре исследований об отношении Пушкина к Шекспиру<sup>17</sup>.

Не только когда писалась цитированная выше заметка о РД, но и четырьмя годами раньше, когда Пушкин писал БГ, он знал слова французского историка Гизо о местном колорите, сюжете и рифмах РД и слова Шлегеля о рифмах и сонетах Шекспира. Гизо в своих примечаниях к РД говорит о местном колорите и «сонетах» пьесы следующее: «...он (Шекспир), конечно, читал — по крайней мере в переводах — некоторых итальянских поэтов; и бесчисленные тонкости, которые, если так

можно выразиться, насыщают ткань его произведений многочисленными сравнениями с солнцем, цветами и звездами, хотя и придают текстам прелесть, явно представляющую собой отражение стиля сонетов и дань, заплаченную местному колориту» (4:284—85). В заключение краткого комментария к РД Гизо говорит о рифмах в пьесе вообще и в связи с местным колоритом в частности: «Всюду, где игра слов отсутствует, стихи РД более грациозны и блестящи, чем все другие, вышедшие из-под пера Шекспира; по большей части они рифмованы, чем отдается еще одна дань итальянской традиции» (4:288).

Таким образом, пушкинский взгляд на местный колорит в РД прямо связан с Гизо. Есть, однако, и два отличия, заслуживающих внимания. Во-первых, пушкинская краткая характеристика Меркуцио, любовь которого к игре слов (*soncetti*) составляет лишь часть местного колорита пьесы, отличается от текста Гизо (который, приводя противоречивые мнения английских критиков, сам характеризует Меркуцио уклончиво и даже неприязненно). Другое существенное отличие состоит в том, что в цитированных выше словах Гизо о «сонетах» в пьесе имеются в виду не собственно сонеты в РД, а скорее общий стиль пьесы, чем отдельные ее места. Отрицательное мнение Гизо о сонетном стиле соответствует распространенному отрицательному мнению о манерности и искусственности сонетов у элигонов Петрарки во Франции и Италии времен Шекспира<sup>18</sup>. Пушкин разделял это мнение в пору работы на БГ; он сохранил это мнение о французском сонете XVI в. вплоть до времени (1830 г.), когда сам написал три сонета, которые и опубликовал под заглавием или с обозначением «Сонет», и даже после этого (см. Томашевский, «Сонет», 1931: 341)<sup>19</sup>. Эти три сонета Пушкина — единственные стихотворения, написанные им в сонетной форме и названные сонетами в заглавии или в подзаголовке<sup>20</sup> — были созданы после знакомства с сонетами Вордсворта в оригинале и в новых французских переводах Сент-Бева (1829)<sup>21</sup>. Два из этих трех сонетов непосредственно связаны с определенными сонетами Вордсворта в оригинале и в переводе (см. Яковлев): они использовали два сонета Вордсворта как отправную точку и, без сомнения, написаны в противопоставление им, как поз-

же «Я памятник себе воздвиг...» был написан в прямом противопоставлении оригиналу Горация, как и русских посредников, прежде всего Державина (см. Алексеев. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...»).

У Шлегеля Пушкин почерпнул много интересного и важного для понимания драм Шекспира и, соответственно, для своего БГ. Обратим внимание на некоторые замечания Шлегеля об употреблении Шекспиром рифм и о сонетах, в частности в РД: «Нередко сцены и даже отдельные реплики кончаются несколькими рифмующимися строками, чтобы подчеркнуть границу и округлить их. ...В отдельных пьесах, например «Сон в летнюю ночь» и РД, рифмующиеся стихи составляют существенную часть текста — возможно потому, что Шекспир хотел придать персонажам яркий колорит, а их жалобам или объяснениям в любви — музыкальность. В подобных случаях он также вводит целые рифмованные строфы, приближающиеся по форме к английским сонетам» (376—77).

Теперь мы можем вернуться к пушкинской заметке о РД. В ней Пушкин следует Гизо в понимании итальянского местного колорита РД шекспировского времени и игры слов как составной части этого колорита. Если Гизо говорит лишь о «сонетном стиле», то Шлегель отмечает в пьесе не только рифмы, но и целые «строфы, приближающиеся к форме сонета». Пушкин идет дальше Шлегеля, прямо говоря о сонетах в РД. Это значит, что Пушкин проявляет полное понимание значения сонетов в тексте пьесы, где, как мы увидим далее, один из них исполняет важную драматургическую функцию. При этом сонет в драме отличен от сонета как отдельного произведения; он выражает скорее точку зрения персонажа пьесы, который его произносит, чем самого автора, и способствует развитию действия и диалога.

Перевод Шекспира выполнен Летурнером (и Гизо) полностью в прозе. Так что наличие рифм среди безрифменного стиха БГ, включая эпизод, который мы рассматриваем ниже как «драматический» сонет Мнишка, убедительно свидетельствует, что Пушкин установил по тексту оригинала, как Шекспир употреблял рифму в своих пьесах. Создается впечатление, что именно из английского текста Шекспира Пушкин сознательно воспринял технику рифмования в пьесах и по-своему ее исполь-

зовал. Мы увидим, что Пушкин употребляет те же приемы для создания местного колорита в польских сценах БГ — в частности, во второй из трех польских сцен (с. 12 «Замок воеводы Мнишка в Самборе») — что Гизо указывает в РД. Далее мы увидим, что эта сцена, включающая СМ, имеет в качестве отправной точки одну из сцен РД. Мы подробно покажем источник СМ, способы, которыми он замаскирован в тексте, его структурное соотношение с другими русскими сонетами пушкинского времени, включая собственные сонеты Пушкина, а также драматургические особенности СМ в контексте пьесы.

В трех польских сценах рифмы сосредоточены значительно гуще, чем в других эпизодах БГ. Всего в стихе БГ имеется 43 рифменных пары<sup>22</sup>. Одна или несколько рифменных пар присутствуют в 12 из 23 сцен; более половины из них — 22 из 43 — приходится на три польские сцены (с. 11—13). По убыванию количества рифменных пар сцены располагаются так: 9 пар в с. 12; по 8 пар в с. 10 и 11; по 5 пар в с. 5 и 13; 2 пары в с. 21; по 1 паре в с. 1, 2, 4, 7, 14, 20. Таким образом, с. 12 «Замок воеводы Мнишка в Самборе» содержит наибольшее количество рифмующих стихов. И все они сосредоточены вместе. Однако здесь есть существенное отличие от употребления рифм в двух других польских сценах: в с. 12 нет рифм в репликах Самозванца и обращенных к нему. В двух других польских сценах все рифмы сосредоточены в репликах либо самого Самозванца, либо связанных с ним, либо в прямом диалоге с ним. Все рифмы БГ заслуживают изучения как сами по себе, так и со стороны поэтики их функционирования в структуре и образной системе пьесы. Данная статья представляет часть выполняемого большого исследования, посвященного как «неожиданным» рифмам в пушкинских безрифменных текстах, включая драматургию, так и «неожиданным» безрифменным стихам среди рифмованных.

Мы видели, что в 1829 г. Пушкин знал не только РД, но и то, что в пьесе есть рифмы и даже сонеты, считая их частью местного итальянского колорита времен Шекспира. В БГ польский местный колорит сосредоточен главным образом во второй из трех польских сцен (с. 12 «Замок воеводы Мнишка в Самборе»). В настоя-

щей статье будет показано, что для этой сцены Пушкин использовал как исходную точку для создания польского местного колорита заключительную 5-ю сцену акта 1-го РД и что рифмованный текст в конце этой сцены, особенно замаскированный в нем сонет, концентрирует в себе этот местный колорит. В разделе 2 мы рассмотрим общее соотношение между двумя сценами. В разделе 3 будет рассмотрено соотношение структуры рифмованных частей с. 12 БГ и непосредственно связанной с нею сцены РД; будет рассмотрена также форма шекспировского сонета и разница между сонетами в пьесах Шекспира и его сонетами — отдельными произведениями. Будут исследованы особенности ДС, введенного в середину с. 5 РД, в том числе различия между прямым вербальным значением сонета и его значением и функцией в драматургии пьесы. В разделе 4 будет исследована структура СМ, в частности система рифм и сегментация, в сравнении с некоторыми «русскими» формами итальянского (петрарковского) сонета, бывшими в употреблении у русских современников Пушкина. В разделе 5 будут исследованы прямое вербальное значение СМ и его скрытый смысл (*its meanings and implications*) в драматургическом контексте пьесы. В заключительном 6 разделе будут подытожены отношения между с. 12 БГ и поэтической практикой Шекспира в РД, перечислены приемы, с помощью которых СМ был столь счастливо замаскирован до наших дней, и показано значение сонета как концентрированного выражения польской культуры в пьесе. Наконец, польский местный колорит СМ будет вкратце сопоставлен со сказовым рифмованным стихом Варлаама, введенным в прозаическую сцену с местным колоритом русским — «Корчма у литовской праницы» (с. 8).

## 2. БГ, с. 12 и РД, д. 1, с. 5: ОБЩЕЕ СООТНОШЕНИЕ

Пушкин в наибольшей степени сосредоточил польский местный колорит в противопоставлении России в с. 12 бала в замке Мнишка. Ее соотношение со сценой бала-маскарада в РД (д. 1, с. 5) заставляет думать, что Пушкин использовал сцену из РД как исходную точку для создания с. 12 в БГ, включая ее рифмованный конец. Начнем с краткого анализа структуры, действия и



местного колорита этих двух сцен, а затем исследуем общее соотношение между ними.

С. 12 БГ, вторая из трех, действие которых происходит в Польше, — одна из самых «театральных» в пьесе; она весьма зрелищна, хотя в ней относительно мало действия, связанного с фабулой. Как заметил С. М. Бонди по поводу БГ, чтобы живописать сценический фон, Пушкин не тратит разнообразных словесных средств, как это делает обыкновенно Шекспир, и не дает подробных ремарок. Так, что, читая с. 12 БГ, надо делать паузы и воображать спектакль, который мог бы быть поставлен. Сцена представляет большой бал, который дает Мнишек в своем замке в Самборе, видна анфилада ярко освещенных комнат. Ремарки указывают, что играет музыка и пары танцуют полонез («польский»). Диалог состоит главным образом из обмена репликами между двумя стариками: Мнишком, отцом Марины, который в качестве воеводы будет командовать польским войском, и Вишневецким, польским магнатом, слуга которого чудесным образом «оказался» спасшимся от смерти Димитрием, сыном Ивана Грозного, и законным наследником московского трона.

Вся сцена — 37 строк — написана в стихах; последние 15 из них зарифмованы. Начальные 11 строк образуют диалог (нерифмованный) между старым Мнишком и Вишневецким; Мнишек говорит о том, как хорошо, что его дочь будет московской царицей, а Вишневецкий — о том, что его бывший слуга будет царем. Мнишек говорит, что он только промолвил дочери: «Ну смотри! Не упускай Димитрия!» — и что Димитрий уже в ее «сетях». В средней части сцены диалог состоит тоже из 11 строк, представляющих собой обрывки разговоров между танцующими кавалерами и дамами. С точки зрения фабулы пьесы важным местом диалога оказываются первые реплики, в которых Марина «тихо» назначает свидание Самозванцу в саду следующим вечером в одиннадцать часов (единственный раз в пьесе Самозванец на обращенные к нему слова не отвечает вслух). Другие отрывочные реплики обозначают иной полюс характера Марины («мраморная нимфа», «без жизни, без улыбки») и объясняют задержку выступления в поход тем, что Марина держит Самозванца в приятном «плёну». В заключительной части сцены, когда,

как указывает ремарка, танцующие уходят, возобновляется диалог между Мнишкой и Вишневецким (на этот раз в рифмованных стихах) и длится до конца сцены. Мнишек произносит четырнадцать с половиной строк, а Вишневецкий — заключительные полстроки. В четырнадцати строках своего монолога Мнишек говорит о том, как изменилась жизнь по сравнению с порою их молодости, насколько хуже стала молодежь, и кончает предложением пойти распить бутылку столетнего венгерского и поговорить. В первой половине заключительной строки Мнишек повторяет приглашение, а в заключительном полустушии Вишневецкий принимает его.

Польская жизнь и культура представлены здесь в резком контрасте с Россией этого времени, показанной в московских сценах. Польская культура одновременно представлена и как «европейская». В Польше в балльной зале кавалеры и дамы танцуют полонез, польский национальный танец, известность которого еще не распространилась на другие страны. Однако все остальное, что относится к культуре и нравам, — столь же «европейское», как и польское, и резко противопоставлено русскому. Польский этикет сватовства во всем отличен от русского: дочь Бориса Ксения в БГ не только не «ловит» жениха, но и никогда не видела его; она должна была увидеть его только во время свадьбы, но он внезапно умер. В русских сценах положение женщин представлено совсем не таким, как в Польше. Дочь Бориса показана только дома, с Борисом и его сыном, в с. 10 «Царские палаты». Супруга Бориса Годунова появляется на сцене лишь однажды, когда он умирает, но и тогда не произносит ни слова. **Вовсе** нет женщин на празднике у Шуйского (с. 9 «Москва. Дом Шуйского»). Замок польского вельможи в отдаленной местности, в отличие от столицы государства Москвы показан как средоточие культуры. Даже фонтан, возле которого встречаются Марина и Самозванец, принадлежит к польскому (и европейскому) местному колориту; подобные сооружения и само слово «фонтан» пришли в Россию, по-видимому, столетием позже, при Петре I<sup>23</sup>.

Культура Польши представляет Европу начала XVII в. — менее чем десять лет спустя после того, как Шекспир написал РД о «современной Италии». Неясно, что Пушкин знал о польской культуре раннего периода.

Скорее всего ему было известно, что время действия его пьесы совпадает с периодом, когда остался позади золотой век польской культуры, — эпоха Миколая Рея, Яна Кохановского и Анджея Фрыч-Моджевского; что прошло всего четверть века после смерти Миколая Семп-Шажиньского, который ввел форму сонета в польскую поэзию. В течение Золотого века поэты и другие образованные поляки часто предпринимали заграничные поездки, преимущественно во Францию и Италию; Кохановский рассказывал о встрече во Франции с Ронсаром<sup>24</sup>. Одним из отличий польской культуры этого времени от русской было наличие в ней не просто рифмованных стихов, но и сонетов. Именно эта Польша изображена в сцене в замке Мнишка, и здесь естествен рифмованный финал<sup>25</sup>.

Заключительная сцена д. 1 РД тоже кончается рифмованными стихами. Она представляет бал-маскарад, устроенный старым Капулетти — отцом Джульетты. Во время танцев подготавливается встреча героя и героини в следующей сцене (в БГ с. 13, в РД а. 2, с. 2). Сцена начинается с того, что старый Капулетти приглашает гостей танцевать на бале-маскараде, после чего обращается к родственнику приблизительно одних с ним лет. В течение сцены появляется Ромео, первый раз видит Джульетту и немедленно в нее влюбляется. Вместо диалога, состоящего из кратких реплик (как у Пушкина в БГ), сцена состоит из кратких эпизодов; у Шекспира сцена длиннее и содержит больше диалогов, чем у Пушкина. В первом эпизоде Тибальт, родственник Капулетти, несмотря на маску, узнает Ромео и хочет немедленно напасть на члена враждебной семьи и убить его; старый Капулетти, как хозяин дома удерживает Тибальта от немедленного нападения на Ромео. После этого встречаются Ромео и Джульетта; этот эпизод написан рифмованным стихом, а его центральная часть представляет собою сонет (он рассмотрен ниже). Именно во время диалога в форме сонета Джульетта влюбляется в Ромео. (В отличие от бала Мнишка в БГ здесь диалог идет между персонажами, которые не танцуют). В заключительном эпизоде кормилица Джульетты по ее требованию узнает и сообщает ей имя Ромео; эпизод кончается горестным откликом Джульетты (в рифмованных стихах) на весть о том, что человек, которого

она полюбила, принадлежит к враждебной семье; после этого она с кормилицей покидает сцену. В современных изданиях Шекспира сцена и весь акт здесь кончаются; однако в изданиях Шекспира, которые знал Пушкин — и в английском стихотворном и во французском прозаическом переводе — после этого входит хор и произносит сонет, которым и завершается акт.

Соотношение между с. 12 БГ и с. 5 а. 1 РД можно подытожить так. Обе они представляют праздничный бал. Участники танцев в БГ, как и во французском прозаическом переводе РД, называются кавалерами и дамами (в шекспировском оригинале они названы «gentlemen» и «ladies»). Русский глагол «танцевать» в БГ обозначает скорее западный, чем русский танец; со словом «танец» сочетается слово «польский», которым обозначается полонез. На обоих балах отец дочери, которой предстоит выйти замуж, является хозяином дома и заботится о женихе для дочери. Капулетти имеет в виду другого человека, Париса, но как выясняется в эпизоде разоблачения Ромео, ему нравится и Ромео, несмотря на то, что принадлежит к враждебной семье. В обеих сценах встает вопрос о личности героя: Ромео в маске, а Самозванец маскирует свою истинную сущность, о чем и идет речь во время бала. С точки зрения фабулы, в центре обеих сцен стоит разговор между героем и героиней, который получает продолжение в последующих сценах. В них уясняются любовные отношения и принимаются решения о вступлении в брак (с. 13 БГ, д. 2, с. 2 РД). Хозяин бала, старик, вспоминает с другим стариком прежнее время, свою юность и противопоставляет молодость старости. В РД этот разговор происходит в начале сцены, в БГ — в заключительных рифмованных стихах. Значительное количество сближений — при существенных отличиях — свидетельствует, что Пушкин учитывал сцену из РД в качестве отправного пункта для соответствующей сцены БГ.

Неясно, насколько экзотичным казался итальянский местный колорит англичанам шекспировского времени. Англичане придерживались европейских обычаев, хорошо знали наследственную семейную вражду, балы (в т. ч. балы-маскарады), даже сонеты и игру слов. Можно сказать, с точки зрения англичан того времени, у итальянцев были сходные, только более утонченные,

обычай и навыки. Пушкин перенес оттенки местного колорита из РД в другую страну, причем возник значительно больший контраст культур и нравов: русская культура того времени не была «европейской», и сцены из жизни «европейской» Польши не только живо представляли культуру и повадки поляков, но и подчеркивали резкое отличие Польши от России. Русское общество пушкинского времени было европеизировано и, как ни странно, могло представить себе польское общество самого начала XVII в. во многом похожим на себя (заметим, что польское общество и польская культура в БГ отнюдь не выглядят идеализированными по сравнению с русским обществом времени написания пьесы). Разумеется, в БГ не идеализировано и русское общество того времени.

### 3. СРАВНЕНИЕ СПОСОБОВ РИФМОВАНИЯ

в БГ, с. 12 и РД, д. 1, с. 5

Приводим рифмованный текст из БГ. Пробелы между группами стихов сделаны нами для удобства последующего анализа.

[Мнишек:] Мы, старики, уж нынче не танцуем,  
Музыки гром не призывает нас,  
Прелестных рук не жмем и не цалуем —  
Ох, не забыл старинных я проказ!  
Теперь не то, не то, что прежде было:  
И молодежь, ей-ей — не так смела,  
И красота не так уж весела —  
Признайся, друг: все как-то приуныло.  
Оставим их, пойдем, товарищ мой,  
Венгерского, обросшую травой  
Велим открыть бутылку вековую,  
Да в уголку потянем-ка вдвоем  
Душистый ток, струю, как жир, густую;  
А между тем посудим кой о чем.  
Пойдем же, брат.  
[Вишневецкий:] И дело, друг, пойдем.

(с. 12, ст. 23—37).

Как отмечено выше, заключительный стих состоит из реплик двух персонажей и связан рифмой с предшествующими стихами, так что вся сцена завершается длинным рифмованным текстом. Шлегель отметил, что рифмы в конце реплик у Шекспира достаточно обычны. Подобное изучение спорадических рифм в пьесах Шекспира показало, что рифмы нередко выделяют заключительные реплики под занавес, обозначая уход всех персонажей со сцены<sup>26</sup>. Именно так происходит в с. 12 БГ (еще одна сцена — с. 10 «Царские палаты» — тоже завершается рифмованными стихами, но после них сцена не пустеет).

Есть, однако, у Пушкина и Шекспира существенная разница между репликами, обозначающими уход всех персонажей со сцены. У Шекспира рифма, скорее всего парная, в конце сцены обычно ожидается. У Пушкина заключительные два стиха тоже образуют рифму, но не парную: текст зарифмован и без последнего стиха, он и синтаксически обособлен, поскольку обозначает некоторый поворот мысли. Так что заключительный стих, присоединяясь к предыдущим, образует вместе с ними рифменную серию из трех элементов.

Здесь проявляется обычное стремление Пушкина представить западноевропейский образец в сжатой форме. Он совмещает два шекспировских приема введения спорадических рифм в драмах, написанных преимущественно белым стихом. Первый — употребление рифмованных стихов (почти всегда двустихий) под занавес, когда сцена пустеет, и второй — употребление системы рифм, которая может быть воспринята как сонет. Пятнадцатый стих в финале сцены из БГ, связанный рифмой с предыдущей рифменной парой, и маскирует СМ, образованный предыдущими четырнадцатью стихами, и участвует в создании ожидаемой в конце сцены пары зарифмованных строк. Если бы после сонета просто следовала пара зарифмованных строк, сонетная форма, созданная четырнадцатью стихами, предшествующими зарифмованной паре строк, сразу же бросалась бы в глаза. Здесь же для каждого из рифмующих слов заключительной пары смежных стихов («кой о чем, пойдем») есть рифменный партнер в стихе 12 («вдвоем»). Так что этот на первый взгляд аморфный пятнадцатистишный астрофический текст в действительности пред-

ставляет собой сложную и важную структуру.

Прежде чем исследовать далее особенности СМ, рассмотрим те фрагменты РД, которые по форме или содержанию непосредственно связаны со с. 12 БГ. Выше было показано, что Пушкин учитывал сонеты в РД. В пьесе их три, причем два из них поручены хору. В обоих изданиях, имевшихся в библиотеке Пушкина, французском и английском, первый сонет напечатан перед перечнем действующих лиц и обозначением первого действия; второй напечатан после заключительной с. 5 д. 1 и перед обозначением д. 2. Эта сцена завершается парой рифмованных стихов; немедленно вслед за этим в изданиях, известных Пушкину, входит хор и произносит текст в форме шекспировского сонета (в современных изданиях монолог хора, напротив, печатается как пролог второго действия)<sup>27</sup>. Приведем конец первого действия по английскому изданию из библиотеки Пушкина (735), включая монолог хора и обозначение второго действия. Ясно видно, что в этом издании сонеты напечатаны так, что легко узнаются: рифмованные двустишья и в сонете, и вне его, среди белого стиха, не выделяются типографскими отступами, между тем как все четные стихи катренов сонета печатаются с типографскими отступами.

Nurse What's this? what this?

Jul. A rhyme I learn'd even now

Of one I danc'd withal./One calls within, Juliet

Nurse Anon, anon! —

Come, let's away; the strangers all are gone!/Exeunt.

Enter Chorus

Now old desire doth in his death-bed lie,

And young affection gapes to be his heir;

That fair, which love groan'd for, and would die,

With tender Juliet match'd, is now not fair.

Now Romeo is belov'd, and loves again,

Alike bewitched by the charm of looks;

But to his foe suppos'd he must complain,

And she steal love's sweet bait from fearful hooks:

Being held a foe, he may not have access

To breathe such vows as lovers use to swear;

And sheas much in love, her means much less

To meet her new-beloved any where:

But passion lends them pow'r, time means to meet,

Temp'r'ing extremities with extreme sweet./Exit.

---

АКТ II.

Как видим, в конце сцены помещена пара рифмованных строк — обмен репликами между Джульеттой и кормилицей — причем оба рифмующих слова находятся в реплике кормилицы. Первый стих этого двустипшия разделен между репликами Джульетты и кормилицы; граница между репликами проходит в середине первого стиха двустипшия (причем первая часть, конец реплики Джульетты, синтаксически не самостоятельна, а связана с предыдущим, нерифмованным стихом). Это двустипшие несколько необычно для Шекспира, особенно для реплики под занавес, тем, что оно не самодостаточно (синтаксически связано с предшествующим стихом). Тем не менее перед нами зарифмованное двустипшие, предшествуемое безрифменным стихом.

Посредине сцены в РД помещен еще один сонет. Он выполняет важную драматургическую функцию: он вообрал в себя мгновение, когда Ромео, полюбивший Джульетту с первого взгляда, просит поцелуя, а она, еще не выразив этого словами, тоже полюбила его. Таким образом, в этом сонете разыгрываются две «драмы». Одна находит выражение в словесном поединке в типичном «сонетном стиле» с его игрой слов, в темах и образах «изысканного поклонения»; другая — истинная драма героя и героини, принадлежащих к двум враждующим семьям и полюбивших друг друга, более выражается в общем контексте действия, чем собственно в словах. Этот сонет (753) отмечает подлинное начало действия, завязку всей пьесы:

Rom. If I profane with my unworthy hand/To Juliet.

This holy shrine, the gentle fine is this, —

My lips, two blushing pilgrims, ready stand,  
To smooth that rough touch with a tender kiss.

Jul. Good pilgrim, you do wrong your hand too much  
Which mannerly devotion shows in this;

For saints have hands, that pilgrims' hands do touch,  
And palm to palm is holy palmer's kiss.

Rom. Have not saints lips, and holy palmers too?

Jul. Ay, pilgrim, lips that they must use in prayer.

Rom. O then, dear saint, let lips do what hands do;  
They pray, grant thou, lest faith turn to despair.

Jul. Saints do not move, though grant for prayers' sake.

Rom. Then move not while my prayer's effect I take./Kissing her <sup>28</sup>.

Тематически и стилистически СМ связан с монологом старого Капулетти, отца Джульетты, ранее в той же самой сцене РД обращенным к другому Капулетти,



человеку его же поколения. Глядя на танцующую молодежь, старый Капулетти вспоминает свою юность и грустит о том, что она миновала. Текст написан в стихах (как и вся трагедия РД), но он не только не образует сонета, но и вовсе написан без рифм. Приводим соответствующее место (752):

Cap. You are welcome, gentlemen! I have seen the day,  
That I have worn a visor; and could tell  
A whispering tale in a fair lady's ear,  
Such as would please; — 'tis gone, 'tis gone, 'tis gone!

Ah, sirrah, this unlook'd-for sport comes well!  
Nay, sit, nay, sit, good cousin Capulet!  
For you and I are past our dancing days:  
How long is't now, since last yourself and I  
Were in a mask?

2 Cap. By'r lady, thirty years.

1 Cap. What, man! 'tis not so much, 'tis not so much!  
'Tis since the nuptial of Lucentio.

Come pentecost as quickly as it will,  
Some five-and-twenty years; and then we mask'd.

2 Cap. 'Tis more, 'tis more! his son is elder, sir!  
His son is thirty.

1 Cap. Will you tell me that?  
His son was but a ward two years ago.

Тема их юности, когда они, теперь старики, танцевали на балах с девушками, является общей для Капулетти и Мнишка. Словам Капулетти: «Дамам, было время, // И я признанья на ухо шептал» (перевод Б. Пастернака) соответствует слово Мнишка «проказы». Трижды повторенное «они прошли» показывает мучительность воспоминаний и сожалений Капулетти об ушедшей молодости. Капулетти, одна, надеется на возрождение былой удачи в новом поколении — в отличие от восприятия Мнишком польской молодежи обоего пола, современной ему. Речь старого Капулетти в целом отчасти добродушна и любезна, отчасти же для хозяина была экстравагантна (он заявляет, что неспособность некоторых дам танцевать может вызвать подозрение, что у них на ногах мозоли) — совсем не похож на это финальный монолог Мнишка в с. 12. Окончание маленького диалога двух Капулетти (которые пытаются припомнить, сколько времени прошло с тех пор, как они танцевали на балах-маскарадах) истинно комично (оно отчасти напоминает восклицания старых дам в главе седьмой «Евгения Онегина») — и очень не похоже

на удовлетворение, с которым Мнишек и Вишневецкий отправляются выпить, когда на балу убеждаются, что их надежды и планы начинают осуществляться.

Как было замечено, сонеты в пьесах Шекспира сильно отличаются особенностями выражения лирического начала от сонетов, напечатанных в его книге сонетов. Насколько это различие глубоко, хорошо видно при сравнении сонетов в пьесах с одним из сонетов из книги; он выбран из-за темы контраста между юностью и старостью, которая присутствует и в БР, и в РД. Можно заметить, как сильно отличается шекспировский лирический сонет от его же ДС и как отчасти условная словесная игра ДС в РД скорее скрывает, чем обнаруживает силу чувств — в отличие от непосредственности следующего сонета.

That time of year thou mayst in me behold  
When yellow leaves, or none, or few, do hang  
Upon those boughs which shake against the cold,  
Bare ruin'd choirs, where late the sweet bird sang.  
In me thou seest the twilight of such day  
As after sunset fadeth in the west,  
Which by and by black night doth take away,  
Death's second self, that seals up all in rest.  
In me thou seest the glowing of such fire  
That on the ashes of his youth doth lie,  
As the death-bed whereon it must expire.  
Consum'd with that which it was nourish'd by.

This thou perceiv'st, which makes thy love more strong,  
To love that well, which thou must leave ere long.

Сонеты в пьесах Шекспира различаются по своим особенностям, но все вместе противостоят сонетам из его сборника.

Однако все сонеты Шекспира, включая тексты из пьес, имеют общую структуру. Х. Смит замечает о структуре и организации 154 сонетов шекспировского сборника<sup>29</sup>: «За тремя исключениями (99, 126 и 145), Шекспир пишет сонеты в распространенной английской форме, доведенной до совершенства Х. Х. Сарри, — с тремя четверостишиями и двустишием. В основе всех их лежит общая риторическая организация, которую Шекспир иногда варьирует. Двустишие обычно замыкает сонет одной из главных тем, тогда как в четверостишиях поэтическая энергия изливается свободно; в совокупности это делает каждый отдельный сонет столь запоминающимся».

Итак, сонеты Шекспира, за небольшими исключениями, содержат три четверостишья перекрестной рифмовки и двустишие, общая схема abab cdcd efef gg; как почти всегда в английской поэзии, все (или почти все) рифмы — мужские. Двустишья с мужскими рифмами как нельзя лучше приспособлены для каламбурных, эпиграмматических, вообще ударных концовок<sup>30</sup>.

Все приведенные сонеты Шекспира принадлежат к этой форме. В сонете 73 три четверостишья посвящены образам старости (самим по себе или в противопоставлении юности); двустишие содержит энергичное, парадоксальное, но поэтически точное заключение. В РД в диалогичном ДС Ромео принадлежит первое четверостишие, Джульетте — второе; третье четверостишие и заключительное двустишие разделены между героем и героиней. Заключительное двустишие содержит и высшее напряжение всего сонета, после него Ромео впервые целует Джульетту. Здесь необычно, что рифмующие слова четверостишия Джульетты (второго) повторяют рифмующие слова четверостишья Ромео (первого).

Сонет-диалог в РД внешне построен как шутливое требование поцелуя со стороны Ромео, которому Джульетта уступает после показного сопротивления. «Изысканное поклонение» проявляется в игре слов: слова и образы из области религии используются на службе эросу. На фоне сонета-разговора проходит игра, в которой поочередно участвуют рука, губы и язык. В первом четверостишии Ромео просит поцелуя, употребляя образы руки, коснувшейся святыни, и губ паломника, готовых святыню поцеловать. В ответном четверостишии Джульетта подхватывает образы Ромео и парирует его просьбу: касаться святыни достойны пилигримы, паломники или святые. В четверостишии, разделенном между героем и героиней, на вопрос Ромео о том, для чего пилигримам, паломникам и святым губы, Джульетта отвечает: «для молитвы»; тогда Ромео губами «пилигрима» молит о поцелуе. В заключительном двустишии, содержащем кульминацию сонета, каждый произносит по одному стиху, причем они содержат каламбур со словом *move* («двигать», «двигаться»). Она говорит, что святые остаются неподвижны и только молятся. Он просит ее не двигаться, пока не получит ответа на свою мольбу (т. е. пока она не поцелует его в ответ на его по-

целуй). Таким образом, сонет воплощает «игру в поцелуй», которая была вполне в обычаях изображаемого времени и страны; но в контексте пьесы она становится «брачной игрой». Сам по себе сонет выглядит достаточно искусственным, ритуализированным, но ему присущи подлинное очарование и подлинно драматическое предназначение<sup>31</sup>.

Таким образом, не только сцена из РД в целом соотносится со сценой из БГ, но есть три совершенно определенных фрагмента, которые имеют важное значение для заключительного рифмованного фрагмента сцены в замке Мнишка: 1) в РД д. 1 завершается рифмованным двустушием, вслед за которым, после ухода всех персонажей со сцены, хор произносит сонет; 2) в середине сцены помещен сонет-диалог между Ромео и Джульеттой, существенный для действия пьесы; и 3) ранее в этой сцене старый Капулетти затрагивает темы противопоставления старости и молодости и поведения на балах.

#### **4. СМ И «РУССКИЕ» РАЗНОВИДНОСТИ ИТАЛЬЯНСКОГО (ПЕТРАРКОВСКОГО) СОНЕТА**

Три пушкинских широко известных сонета, написанных в 1830 г., через пять лет после БГ, в основном следуют правилам, заимствованным во Франции: это итальянский (петрарковский) сонет с чередующимися мужскими и женскими рифмами. Итальянский сонет распадается на восьмистишье и шестистишье, причем каждая часть, в свою очередь, делится пополам: восьмистишье на два четверостишья, шестистишье на два трехстишья. В пушкинское время деление сонетов данного типа на части обозначалось на печати пробелами между восьмистишьем и шестистишьем, а также между четверостишьями в пределах восьмистишья и трехстишьями в пределах шестистишья. Такая сегментация русского сонета прежде всего бросается в глаза. Для всякого, кто привык к английскому сонету (Шекспира и других поэтов) непривычно, что русские сонеты, следующие рифменной модели Шекспира с тремя четверостишьями при перекрестных рифмах, печатаются так, что

последнее четверостишие и заключительное двустишие образуют два трехстишья (т. е. пробел следует не после 12-го, а после 11-го стиха). Некоторые переводы из Шекспира, выполненные в пушкинское и послепушкинское время, отражают попытки приспособить шекспировский сонет к итальянской модели<sup>32</sup>. Сегменты сонетов можно рассматривать как квазистрофы, имеющие каждая особую систему рифм, интонацию и синтаксис (что находит отражение в пунктуации). Возникает определенное противоречие между ожидаемым и возможным: при действии закона чередования мужских и женских рифм трехстишие может быть самодостаточным лишь в том случае, если все три стиха будут связаны одной рифмой (чему среди рассмотренных текстов нет ни одного примера). Это значит, что лишь шестистишие в целом должно рассматриваться как третье (после двух четверостиший) квазистрофическое единство сонета. Однако, сознавая, что каждый из терцетов не образует замкнутой квазистрофы, главное синтаксическое членение в шестистишии мы ожидаем после третьего стиха<sup>33</sup>.

Возможно, лучший способ понять соотношение СМ с формой сонета как отдельного стихотворения состоит в сопоставлении его структуры с рядом сонетов Пушкина и русских поэтов его поколения. Табл. 1 представляет рифменные схемы этих сонетов, пробелы между сегментами в печати и основные знаки препинания в конце четверостиший и трехстиший. В схемах строчные буквы обозначают мужские рифмы, заглавные — женские, заглавные подчеркнутые — дактилические. Пробел между буквами на схеме соответствует пробелу между строками в печатном тексте сонета. Обычно такие пробелы встречаются не только между восьмистишием и шестистишием (между 8 и 9 стихами), но и между четверостишьями и трехстишьями (4 и 5, 11 и 12); однако, как показывает табл. 1, это ожидание оправдывается не всегда.

За исключением сонета Баратынского, написанного четырехстопным ямбом, все остальные написаны пяти- или шестистопным ямбом. В шестистопном ямбе во всех сонетах есть цезура на третьей стопе (после 6-го слога); стихи пятистопного ямба, как и в БГ и белые, и рифмованные, имеют цезуру на второй стопе (после 4-го слога)<sup>34</sup>.

Дельвиг		
Вдохновение	AbbA. AbbA. cDD; ccD.	Я5
Н. М. Языкову (Сонет)	AbbA. AbbA. cDD ccD.	Я5
Сонет («Златых кудрей...»)	AbbA. AbbA! cDD, ccD?	Я5
Пушкин		
Сонет	AbAb. AbAb. Ccb. DbD.	Я5
Поэту	AbAb. AbbA. ccD? eeD.	Я6
Мадона	aBBA. aBaB- ccD. eDe.	Я6
СМ	AbAb! CddC. eeF, gFg.	Я5
Веневитинов		
Сонет («К тебе...»)	AbAb. CdCd. EfE fEf!	Я6
Сонет «Спокойны дни...»)	AbAb. CdCd. EfE: fGG.	Я6
Козлов		
Аю-Даг	AbAb;CdCd. Eff.EEf.	Я6
Баратынский		
Любовь	AbAb.CdCd!EEf?GGf.	Я4

Табл. 1. Структура сонетов Пушкина и избранных сонетов русских поэтов его времени в сравнении с СМ.

Среди этих стихотворений «Любовь» Баратынского выделяется в нескольких отношениях: единственная написана четырехстопным ямбом, имеет чередующиеся мужские и дактилические рифмы (в других чередуются мужские и женские) и напечатан без пробелов между сегментами. «Аю-Даг» Козлова напечатан с пробелом только между восьмистишьем и шестистишьем. Три сонета Дельвига, один из сонетов Веневитинова и «Аю-Даг» Козлова имеют в шестистишьях только по две рифменные серии. «Любовь» Баратынского и оба сонета Веневитинова имеют в восьмистишии четыре рифменные серии (AbAb CdCd) вместо двух. В пушкинских сонетах — отдельных текстах восьмистишья содержат по две рифменные серии; но два из них, «Поэту» и «Мадона», имеют опоясывающие рифмы в одном катрене и перекрестные — в другом. В рассмотренных сонетах знаки препинания, обозначающие конец предложения, не всегда стоят в конце каждого из четырех сегментов или по крайней мере после обоих четверостиший и в конце сонета. Эти сонеты имеют весьма разнообразный порядок рифм в шестистишьях; один Дельвиг тут постоянен. В «Сонете» Пушкина, в отличие от всех остальных рассмотренных стихотворений, одна мужская рифменная серия проходит через весь текст. Между сегмен-

тами некоторых сонетов имеются синтаксические переносы (*enjambements*). Ни одно из этих стихотворений не начинается мужской рифмой и не завершается женской; лишь четыре из них начинаются женской и завершаются мужской («Сонет» Веневитинова, «Аю-Даг» Козлова, «Любовь» Баратынского и СМ). Схема почти каждого стихотворения, рассматриваемого в качестве сонета, чем-то отличается от всех остальных.

СМ по сравнению с другими отличается большей свободой формы, хотя в некоторых отношениях он почти стандартен. Основные знаки препинания стоят после двух четверостиший и шестистишья, в котором запятая отделяет два простых предложения, образующих сложное; хотя пробелов между сегментами на печати нет, они, как и в других сонетах, разделены знаками препинания. СМ, как и ряд других, написан Я5 с цезурой. В отличие от большинства, но подобно трем другим, СМ имеет в восьмистишии четыре рифменных серии вместо двух; и как в двух пушкинских сонетах 1830 г., в четверостишьях изменяется порядок рифм (перекрестная в первом, опоясывающая во втором: *AbAb CddC*). СМ единственный среди всех рассмотренных выше имеет не только четыре рифменных серии вместо двух, но и одно четверостишье с перекрестной, а другое — с опоясывающей рифмовкой (хотя сонеты Пушкина и его современников имеют все особенности, отмеченные нами в СМ). Таким образом, в России пушкинского времени для сонета не существовало единой модели. Если при этом все другие рассмотренные тексты воспринимались как сонеты, нет оснований называть иначе четырнадцать строк монолога Мнишка. Есть, однако, и принципиальное отличие: все остальные тексты образуют отдельные стихотворения, самодостаточные и написанные с точки зрения поэтической личности. СМ — драматическая речь, он написан с точки зрения персонажа, может быть вполне воспринят лишь в контексте пьесы и составляет важную часть структуры сцены.

## **5. СМ: СТРУКТУРА, СТИЛЬ, ТЕМЫ, ОБРАЗЫ И ДРАМАТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ**

По общей структуре и тематическому развитию СМ следует итальянской традиции. На всем его протяжении

«старый» Мнишек обращается к своему «старому» другу Вишневецкому. Основная тема восьмистишья — поведение молодых людей и девушек во время действия пьесы в отличие от поведения в дни их юности нынешних «стариков». Сходным образом основная тема шестиштишья — что должны делать «старики» в отличие от поведения юношей, описанного в восьмистишии. Основная тема восьмистишия распадается на две подтемы в четверостишьях: старых людей уже не радуют удовольствия молодости; современная молодежь уступает нынешним старикам поры их молодости: мужчины в смелости, женщины в любезности. Два трехстишия тоже представляют собой две ступени развития темы шестиштишья: в первом трехстишии говорящий (Мнишек) предлагает собеседнику удалиться и велеть подать «венгерского»; во втором он предлагает «за бутылкой» «посудить кой о чем». Каждое четверостишье содержит законченный период, необходимый в структуре сонета. В то же время первое трехстишье завершается запятой вместо точки или аналогичного знака; его конец разделяет и тонко уравнивает две ступени — приказ подать вина и приглашение выпить и побеседовать.

В контексте пьесы СМ вполне естественно и определенно выражает «европейскую» природу польского общества того времени по контрасту со сценами в России, а не только изображает младшее поколение по контрасту со старшим. Западные обычаи находят выражение и в рифме «танцуем»: «цалуем». Мнишек начинает монолог, вспоминая музыку бальных танцев и «проказы» того времени, когда нынешние старики были молоды. Во втором четверостишии он противопоставляет молодое поколение своему собственному; когда он напоминает то, что «было», его охватывает меланхолия («приуныло»). Центральная рифма четверостишья подчеркивает противоположность между молодежью нынешнего и прошлого времени: мужская часть «не так смела», женская — «не так уж весела». Замечание о том, что современной молодежи не хватает веселости, особенно относится к Марине, которая не проявляет «веселости» ни в этой, ни в какой-либо другой сцене. Наблюдение Мнишка совпадает с замечанием «кавалера» о том, что Марина — это «мраморная нимфа: глаза, уста без жизни, без улыбки» (15—16). Никто из польской



молодежи не действует столь решительно ни здесь, ни в каком-либо ином месте пьесы. Образы, основанные на непосредственно-чувственном восприятии, сосредоточены в теме вина и фигурируют в обоих трехстишиях: Мнишек проявляет себя «европейцем», предлагая распить «венгерского... бутылку вековую» и подробно описывая ее вид («обросшую травой»), когда ее принесут из винного подвала; он предвкушает, как они насладутся букетом вина («...потянем-ка вдвоем / Душистый ток, струю, как жир, густую») и обсудят свои дела («А между тем посудим кой о чем»).

Стиль и язык СМ на удивление не отвечает ожидаемой стилистике сонета вообще, петрарковского сонета эпохи создания пьесы в частности. В нем совсем нет игры слов и узуального образного словоупотребления — за исключением связанного с вином — и многое противоположно тому, что Гизо определял как «сонетные» образы и язык РД, а Пушкин — как выражение местного колорита. Выражения Мнишка «ох», «ей-ей», «потянем-ка», «кой о чем» никак не напоминают полной игры слов, приподнятый, сжатый, концентрированный стиль, ожидаемый в сонете и присущий ДС в РД. Стиль СМ не концентрирован, а естественен. Если сравнивать с РД, речь Мнишка напоминает беседу двух Капулетти, цитированную выше, с ее просторечными выражениями и общим тоном. В ней есть также и повторения как стилистический прием, выражающий тоску по ушедшей молодости: «О нет, не так давно, не так давно!» (РД, пер. Б. Пастернака) и «Теперь не то, не то, что прежде было» (БГ). Следует отметить, что в соответствии с правилами итальянского сонета подобных повторений следовало избегать. В самом деле, только в стихе маленьких трагедий с их совершенно «несонетным» стилем Пушкин допускает столько разговорных выражений, как в СМ. Старое вино обыгрывается разными способами: «столетнее» вино внушает представление о возрасте и высоком уровне утонченности двух «стариков» и их культуры; одновременно возникают воспоминания о молодости, о «добрых старых днях»; воспоминания согревают их сердца, когда вино согревает их желудки.

СМ — не вставной текст, не цитируемый документ и даже, строго говоря, не монолог, а разговорный эпизод в драматическом контексте, часть сценического дейст-

вия. Весь рифмованный эпизод в конце сцены вместе с нерифмованным разговором Мнишка и Вишневецкого в начале сцены образует обрамление действия, во время которого Марина назначает свидание Самозванцу. СМ — это замечания, обращенные к старому другу и вызванные тем, что он только что видел: в танцах по возрасту они уже не участвуют, и он предлагает выпить вина и потолковать. В заключительном стихе сцены (непосредственно вслед за сонетом) Мнишек коротко повторяет свое приглашение. Сцена завершается рифмой (продолжающей рифменную серию сонета), передающей согласие Вишневецкого не только с приглашением Мнишка, но и со всем вообще, что было сказано: «И дело, друг, пойдем». Сонет и даже весь эпизод может быть прочитан как довольно сдержанное изображение «старости» перед лицом «брачных игр» молодежи. Они с грустью вспоминают свою молодость (как Капулетти в РД) и приходят к выводу, что в их время мужчины были смелее, а женщины — веселее (эта тема в РД отсутствует); на их долю остаются вино и воспоминания. С этой точки зрения СМ может быть истолкован как сонет с трудом; скорее это небольшое стихотворение без претензий в разговорном и даже просторечном стиле, в котором старый человек принимает смену поколений и советует старому другу сделать то же самое. При таком взгляде данный текст естественен для «старого» Мнишка, но замечателен для Пушкина, написавшего его в 25 или 26 лет. Это напоминает драматические монологи Роберта Браунинга.

Однако в контексте целого СМ, как и весь рифмованный эпизод в конце сцены, представляет собой нечто иное. Подобно ДС в РД, сами по себе слова СМ создают лишь поверхностный уровень понимания. Сонет Ромео и Джульетты завершается поцелуем, они страстно влюбляются друг в друга. В СМ — после того, как Мнишек с удовлетворением видит, что их с Вишневецким надежды относительно Марины и Самозванца начинают сбываться — он решает, что достаточно насмотрелся на бал и приглашает выпить вина и потолковать. В начале сцены Мнишек без обиняков говорит, что Марина, следуя его советам, держит Самозванца в своих «сетях»; они с Вишневецким могли видеть и слышать (или, во всяком случае, догадаться), что во время тан-

цев Марина назначила свидание для решительного разговора; у них было мало оснований сомневаться, что объяснение приведет к предложению вступить в брак. В начале сцены выясняется, что у Мнишка есть большие виды на будущее если не для себя непосредственно, то для своей дочери. Если она станет царицей и у нее будут дети, его внуки будут править в Москве. Пушкин мог предполагать, что будущие читатели его пьесы (или зрители спектакля) могли читать «Историю Карамзина и им известно, как далеко простирались надежды Мнишка в отношении его дочери и его самого. Мнишек добился письменного обязательства, что Самозванец, если он станет царем, а Марина выйдет за него замуж, кроме всего прочего сделает ее самодержавной правительницей Новгорода и Пскова. Далее он добился другого обязательства, предусматривавшего, что если Самозванец станет царем, он выплатит Мнишку «миллион золотых монет» (1 375 000 рублей серебром по курсу того времени) из московской казны и отдаст ему в «наследственное владение» различные земли, принадлежавшие Москве, — княжества Смоленское и Северское; значительные земли были также обещаны польскому королю. (Карамзин, 83). Карамзин также подчеркивает (78), что Вишневецкий тоже стремился извлечь пользу из своего положения и влияния в том случае, если Самозванец взойдет на трон, поскольку именно он обеспечил Самозванцу внимание и поддержку польского короля.

Таким образом, заключительный стих СМ «А между тем посудим кой о чем» в действительности значительно более содержателен, чем может показаться на первый взгляд. Когда «старики» собираются посудить «кой о чем», они имеют в виду не только воспоминания своей молодости, но и планы на будущее<sup>35</sup>. Ясно, что у них есть причины быть довольными собой, поздравлять себя, даже торжествовать по поводу условий, на которых Самозванец получит поддержку польских отрядов и согласие на брак с дочерью Мнишка. Слово «проказы» в пьесе имеет весьма определенный смысл. В связи с разговорами о юности «стариков» оно обозначает легкомысленные отношения с молодыми женщинами (ср. слова старого Капулетти: «Дамам, было время, / И я признанья на ухо шептал»; пер. Б. Пастерна-

ка). В конце же сцены из БГ слово «проказы» приобретает более широкий смысл. В сущности, все поступки Самозванца в пьесе суть «проказы» — за исключением его попытки в следующей сцене выяснить, любит ли Марина его самого или только царевича в нем. В равной мере «проказами» оказываются все поступки старого Мнишка, Вишневецкого, даже Марины, как это выясняется в следующей же сцене: полякам выгодно, чтобы Самозванец достиг своей цели, и их не интересует, подлинный царевич он или нет. Старикам Мнишку и Вишневецкому и правда было о чем потолковать за бутылкой столетнего вина.

## 6. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящая статья показывает, как Пушкин в сцене большого бала в замке Мнишка (БГ, с. 12) использовал заключительную сцену д. I РД как исходный пункт для создания польского «местного колорита» в противоположность московскому. Каждая из двух сцен, помимо прочего, представляет бал, на котором встречаются герой и героиня, причем эта встреча подготавливает новую в одной из следующих сцен, где они решают вступить в брак. Хозяин бала, «старый» отец героини, озабочен поисками достойного мужа для своей дочери и ностальгически вспоминает с другим «стариком» их общую молодость. На обоих балах встает вопрос о личности героя: Ромео приходит в маске в дом «враждебной семьи»; личность Самозванца «замаскирована» среди враждебного народа. (Возможность устранения семейной или национальной вражды посредством брака молодой пары обсуждается в РД и подразумевается в БГ).

В этой сцене Пушкин по примеру Шекспира с целью драматизации вводит рифмование в белый стих пьесы. Он отметил рифмование и, более того, употребление сонета в РД как эффективный прием создания итальянского местного колорита того времени. Способы использования и преобразования шекспировской техники рифмования демонстрируют хорошее знакомство Пушкина с шекспировским текстом в английском оригинале, как и в прозаическом французском переводе Гизо-Летурнера. В этой сцене Пушкин использует приемы или темы из трех эпизодов финальной сцены д. I РД: (1) сонета

с дополнительным рифмованным стихом в конце сцены; (2) драматического сонета, помещенного в середине этой сцены (и играющего существенную роль в действии пьесы), и (3) нерифмованного эпизода РД (старый Капулетти ностальгически вспоминает ушедшую молодость), непосредственно отразившегося в СМ.

Мы указали многочисленные приемы камуфлирования СМ и его зависимости от Шекспира. Собственно говоря, здесь применен двойной камуфляж. В шекспировских пьесах достаточно часто в конце сцены под занавес помещается рифмованное двустушие; в некоторые из них, в том числе в РД (как обнаружил Пушкин), включены сонеты. В известных Пушкину изданиях действие могло кончаться сонетом в комбинации с рифмованными стихами. Он выявил оба приема и изменил их порядок по сравнению с РД. Он подменил свободную форму итальянского (петрарковского) сонета, известного в Польше эпохи действия пьесы, шекспировской, что сделало сонет более узнаваемым для русского читателя. В заключительном эпизоде с. 12 БГ всего 15 стихов, а не 16. Более того, общее число стихов на первый взгляд различимо с трудом, потому что заключительный стих разделен между двумя собеседниками и напечатан в двух разных строках. Два заключительных стиха связаны рифмой и на первый взгляд образуют двустушие; только внимательное рассмотрение (или припоминание) показывает, что оба заключительных стиха образуют единую рифменную серию с одним из предыдущих (стихом 12). Таким образом, вместо «чистого» сонета или «чистого» рифмованного двустушия весь эпизод образует структуру, хорошо известную у Пушкина, — астрфический текст с рифмованной серией из трех стихов в конце. Если, тем не менее, в первых 14 стихах можно заподозрить сонет, то далее он закумуфлирован особенностями, неожиданными для «русской» формы петрарковского сонета начала XIX в., существующими по отдельности: (1) отсутствием пробелов между четырьмя основными сегментами петрарковского сонета; (2) четырьмя рифмами вместо двух в восьмистишии; (3) двумя рифменными моделями — перекрестной и опоясывающей — вместо единой в четверостишиях восьмистишия; (4) естественным, ненапряженным стилем вместо интенсивного лиризма, ожидаемого в сонете как особом

стихотворении; (5) разговорной, даже просторечной лексикой вместо строгой, даже приподнятой речи, ожидаемой в сонете; (6) отсутствием манерной игры слов, типичной для сонета (и присутствующей в ДС РД). И далее (7) вместо того, чтобы выражать самодостаточную тему, СМ представляет собой драматический монолог, обращенный к другому персонажу и вызывающий немедленную ответную реакцию: Мнишек и Вишневецкий оба уходят. Подобно ДС в середине заключительной сцены д. 1 РД, СМ содержит два разных уровня значений: на одном слова воспринимаются в их обычных значениях независимо от фабулы пьесы; на другом понимание зависит от контекста пьесы. На одном старость рассматривается в противопоставлении молодости и связывается с удовольствием пить вино; на другом важнее всего оказывается дальнейшее развитие темы, с которой сцена начинается: какие выгоды можно будет извлечь, когда Самозванец в своем стремлении к славе сделает Марину царицей и сам станет царем.

В контексте БГ рифменный эпизод, завершающий с. 12, приобретает особое, неожиданное значение. Пушкин заимствует из РД сцену, которая, на его взгляд, хорошо выражает итальянский местный колорит времени действия пьесы, и трансформирует ее для создания польского местного колорита. Все другие рифмованные эпизоды более чем из четырех стихов в БГ содержатся в монологах или репликах главных действующих лиц: самого Бориса Годунова, Шуйского и Самозванца — или в речах других персонажей, обращенных к ним. Эпизод в конце с. 12 содержит девять рифменных пар — больше, чем другие рифмованные эпизоды БГ. Все они входят в СМ за исключением последней ответной реплики Вишневецкого, которая рифмуется с заключительным стихом СМ.

Никакой другой рифмованный эпизод БГ не образует относительно самостоятельную строфическую структуру и не содержит возможности быть воспринятым изолированно от основного текста. Все другие рифмованные стихи в БГ, привлекающие к себе внимание, скорее случайны, чем системны. С точки зрения центральных тем, персонажей, событий СМ — наиболее интересный и значительный рифмованный эпизод БГ, хотя и в других сценах рифмы и рифмованные стихи крайне интересны.

Любопытно, что «местный колорит», противопоставленный СМ, сосредоточен не в рифмованных стихах или эпизодах, а в сказовом стихе Варлаама, включенном в прозу с. 8 «Корчма на литовской границе»<sup>36</sup>. В СМ и сказовом стихе есть общие темы: Варлаам — человек преклонного возраста, он еще ни разу не появлялся в пьесе, он связан с Самозванцем, в молодости увлекался женщинами, о чем свидетельствует выбор песни, но теперь его желания сосредоточены на «вине» (так он называет «водку»). Как и у Мнишка, у Варлаама есть товарищ его же возраста, Мисаил, который разделяет его интересы и во всем соглашается с ним — подобно тому, как Вишневецкий соглашается с Мнишком («и дело»). Народная песня, которую поет Варлаам, указывает, что в молодости у него было другое увлечение, помимо вина — молодые женщины. Гнев Варлаама против Григория уменьшается, когда он решает, что его интересует не «водка», а «молодка». Есть и другое эхо СМ в шутливой рифме Варлаама «подтягиваешь»: «потягиваешь», когда Варлаам начинает сердиться на Григория, который не хочет ни пить, ни есть. Что касается Варлаама, любителя выпить, то его словцо «потягиваешь» откликается у Мнишка: «потянем-ка». Мы уже заметили, что разговорные речения Мнишка (ох, ей-ей, как-то, кой о чем) необычны для сонета и вообще для Пушкина; они не имеют параллелей, например, и в поэтическом словоупотреблении Батюшкова. Варлаам и Мнишек оба употребляют составные рифмы («Русь ли»: «гусли»; «вдвоем»: «кой о чем»: «пойдем»), необычные для пушкинского времени и противопоставленные высокому стилю. Стиль Мнишка, скорее разговорный, чем фольклорный, ближе к «прозе» Варлаама (и всей остальной прозе пьесы), чем к стихотворной речи Шуйского, Бориса Годунова или Самозванца. Рифмованная речь и Мнишка, и Варлаама выполняет свою роль в действии пьесы, но еще важнее ее значение в стилистике, в создании местного и исторического колорита. В БГ больше всего рифмованных стихов в с. 12 с СМ и заключительным стихом, всего девять рифменных пар; но сцена Варлаама содержит еще больше, двенадцать пар рифм, в сказовом стихе — своеобразном народном стихе, введенном в прозаический диалог.

Таким образом, системное рифмование применено в

двух сценах БГ; в обеих оно характеризует общество определенного места и времени и одновременно является важным поэтическим средством. Рифменные модели в обеих сценах схожи, но стиховые системы, в которых они употреблены, различны. В эпоху, к которой относится действие БГ, в России не было регулярного стихосложения; однако Пушкин мог предполагать, что сказовый стих тогда существовал, и вложил его в уста Варлаама в, быть может, наиболее «русской» сцене пьесы. Как метрический белый стих представляет для нас речь заглавного персонажа БГ, так рифмованный стих воспринимается в качестве стилизации и условности для воссоздания другого времени и другой страны. Ясно, что диалог в сцене в замке Мнишка воспринимается как ведущийся на польском языке, хотя исползован не силлабический, а силлабо-тонический стих. Рифмованный эпизод в конце с. 12 представляет собой дальнейшую стилизацию. С точки зрения поэтической формы стилизация СМ соотносима со стилизацией у Шекспира: в РД не только английский язык заменяет итальянский, но и английский (шекспировская) форма сонета заменяет итальянскую (петрарковскую). Итальянскую, (петрарковскую) форму сонета, распространенную в Польше того времени, Пушкин заменил шекспировской; однако он употребил принятый в его время и в его стране русский пятистопный ямб с цезурой и чередованием мужских и женских рифм вместо польского силлабического стиха со сплошными женскими рифмами.

Итак, заключительная сцена первого действия РД стала отправной точкой центральной «польской» с. 12 БГ, включая оформление, взаимоотношения персонажей, национальный и местный колорит и роль в драматическом действии двух рифмованных структур — сонета и стиха под занавес. Однако многообразные связи с Шекспиром здесь настолько сложны и закамуфлированы, что пушкинский текст выглядит вполне оригинальным, и только в процессе подробного изучения всей системы пушкинского рифмования — не только в БГ — они могут быть выявлены и описаны<sup>37\*</sup>.

---

\* Значение СМ подчеркивается и его композиционной ролью: он расположен точно в центре БГ — в с. 12 из общего числа 23 сцен. (Примеч. переводчика).



## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Пушкинская заметка, получившая редакторское заглавие «О «Ромео и Джульетте» Шекспира» (11, 83), впервые была опубликована в альманахе «Северные цветы на 1830 год» (1829) Дельвига с подзаголовком в скобках: «Извлечено из рукописного сочинения А. С. Пушкина». То, что она сопровождала перевод сцены из РД, показывает, что эта маленькая заметка представляет обдуманное мнение Пушкина о пьесе. О «рукописном сочинении» более ничего не известно. В ссылках на тексты использованы сокращения «Словаря языка Пушкина». Хочу поблагодарить отдел пушкиноведения Пушкинского Дома, который предоставил в мое распоряжение микрофильмы всех книг Пушкина, изданных при его жизни, в том числе единственного прижизненного издания БГ. Приношу благодарность И. Т. Краснобородько, которая помогла мне ознакомиться с изданиями Шекспира в библиотеке Пушкина, хранящейся в Пушкинском Доме.

<sup>2</sup> В сонете «Суровый Дант не презирал сонета...» (3:151.3) Пушкин еще раз упомянул о Шекспире как создателе сонетов: «Игру его любил творец Макбета». Заметим, что в «Макбете» сонетов нет.

<sup>3</sup> «Словарь языка Пушкина» (2:566) определяет слово «местность» в пушкинском выражении «драматическая местность» как «местный колорит в драматическом произведении» «Местность» и «народность» (национальный характер) были двумя главными понятиями, обсуждавшимися многими теоретиками романтизма того времени, как например Орестом Сомовым в его статье «О романтической поэзии» (1823) (см. Мерсеро, 42—44). В черновом наброске «О народности в литературе» Пушкин говорит о «большой народности» Шекспира в «Отелло», «Гамлете», «Мере за меру» (11:40).

<sup>4</sup> Важнейшие работы об английском языке Пушкина — «Пушкин и английский язык» М. Цявловского и «Пушкин и Шекспир» М. П. Алексеева (обе содержат ссылки на различные свидетельства); см. также Г. О. Винокур (489) и Ю. Д. Левин («Некоторые вопросы...», 63—65 и, в сжатом виде, его «Пушкин», 33). Цявловский отмечает появление случайных английских фраз и намеков в сочинениях и письмах Пушкина начиная с 1828 г. Имеется, однако, на крайней мере один пример игры Пушкина на расхождении между английским произношением и правописанием значительно более ранний, относящийся ко времени его работы над БГ. В письме от 20—23 декабря 1824 г. (13:131) он называет брата Льва английским эквивалентом этого имени «Лайон». Все письмо может быть понято как своеобразная рождественская открытка; здесь содержится первый образец пушкинского сказового стиха — ранее, чем он появился в устах Варлаама в с. 8 БГ (Шоу, «Рифмы Варлаама», 554—556).

<sup>5</sup> См. в особенности два письма Пушкина к Н. Н. Раевскому от 1825 и 1829 гг., где он говорит не только о «единствах», но и о стиле и о правдоподобии в воссоздании эпох и характеров (13:196—198, 14:46—47).

<sup>6</sup> Знакомство Шевырева с Пушкиным началось в 1826 г., когда Пушкин, вернувшись из ссылки, читал эпизоды из БГ на литературных собраниях.

<sup>7</sup> Согласно свидетельству М. В. Юзefовича (100), у Пушкина во время путешествия в Арзрум в 1829 г. было с собой английское издание Шекспира — скорее всего, экземпляр из его библиотеки; знание им английского языка в это время было засвидетельствовано на основании чтения и перевода вслух экспертом, знавшим «английский язык как свой родной». См. также в примеч. 4 об имени Лев — Лайон.

<sup>8</sup> Тома этого издания в библиотеке Пушкина имеют дату 1821 на титульном листе и 1827 — на мягкой обложке. Тома и страницы, разрезанные в библиотеке Пушкина: «Избранные сонеты В. Шекспира» и «Гамлет» (1:145—377) и «Сон в летнюю ночь» и РД (4:151—466) (Модзалевский 337, запись 1389).

<sup>9</sup> Английские цитаты из РД приведены по этому изданию. Мы рассмотрели десяток изданий Шекспира на английском языке с 1790 по 1860 гг.; все они имеют такие же типографские особенности, как и издания из библиотеки Пушкина, указанные нами в данной статье. По-видимому, Пушкин хотел приобрести полное собрание сочинений Шекспира, когда просил своего друга П. А. Плетнева в письме от 26 марта 1831 г. приказать книгопродавцу Белизару прислать ему «Grabbe, Worsworth, Southey, and Schakspear» (написание и подчеркивание Пушкина — 14:158).

<sup>10</sup> Лучшим источником по этому вопросу является сообщение сестры Пушкина Ольги, записанное для П. А. Анненкова в 1851 г., когда он работал над первой подробной библиографией Пушкина. Она утверждает, что он учился по-английски «без успеха» (Павлицева, 1:47). Ее свидетельство противоречит свидетельству ее отца, утверждавшему, что когда Александр поступил в Царскосельский лицей, он «уже этот язык знал, как знают все дети, с которыми дома говорят на этом языке» (С. Л. Пушкин, 376).

<sup>11</sup> Разные члены семьи Раевских в различное время много лет спустя после смерти Пушкина в биографических заметках рассказывали о чтении (или попытках чтения) Байрона по-английски с их помощью; см. Цявловский (Летопись, 237 и примечания).

<sup>12</sup> Письмо к П. А. Вяземскому (или В. К. Кюхельбекеру (?), 13:92).

<sup>13</sup> «О Мильтоне и Шатобриановом переводе „Потерянного рая“», незавершенная статья, опубликованная посмертно в 1837 г. (12: 137—146). Пушкин указывает, что критики (включая его самого) «пожелали видеть Данте, Шекспира и Сервантеса в их собственном виде, в их народной одежде». Гизо в своем издании перевода Летуэрнера (которое было у Пушкина) пересмотрел текст, восстановил ряд эпизодов, опущенных Летуэрнером, ввел в примечаниях перевод ряда эпизодов, ограничив или исключив сексуальные темы, и решительно уклонился от перевода неприличных выражений Шекспира.

<sup>14</sup> См. выше примеч. 6.

<sup>15</sup> Имеется, однако, новейшее (1988 г.) подробное исследование неожиданных рифм в одной из прозаических сцен (Шоу, «Рифмы Варлаама»).

<sup>16</sup> Сравнивая вторжение Самозванца в Россию с триумфальным возвращением Наполеона с Эльбы, Ефим Эткинд в новейшем исследовании (1987:58—59) цитирует 13 стихов, которые в нашем исследовании относятся к СМ, и описывает их как «прекрасную элегию».

<sup>17</sup> Обзор Алексеева «Пушкин и Шекспир» содержит наиболее полную и тщательную сводку мнений об отношении Пушкина к Шекспиру; он включает лучшую библиографию вопроса. Удивительно, однако, что Алексей даже не упоминает случайных рифм и в том случае, когда излагает взгляды Винокура. Алексей твердо уверен (хотя на этот счет существуют одни предположения и нет никаких убедительных свидетельств), что англоязычное издание пьес Шекспира из библиотеки Пушкина «было приобретено им значительно позже» (243).

<sup>18</sup> Имея в виду существенно иное понимание вопроса английскими учеными сегодня, возможно имеет смысл процитировать строки об итальянском сонете после Петрарки из современной истории итальянской литературы: «Разумеется, «Canzoniere» (Петрарки) несмотря на все их совершенство, не всегда свободны от некоторой искусственности (как например, игра со словом «Лаура» — «лавр», слишком надуманные противопоставления и расчетливые аллегории), которую надо рассматривать как эхо поэзии трубадуров, естественную для провансальского поэта. К несчастью бесчисленные подражатели Петрарки — как и все подражатели — сосредоточились именно на этих несущественных подробностях и воспроизводили и повторяли их до тошноты, пока слово «петраркист» не стало означать «фальшивый и искусственный поэт». Однако Петрарка неизмеримо выше своих подражателей, и ведущие критика нового времени, начиная с Фосколо, превосходно отличали его от них» (Донадони, 1:103—104).

<sup>19</sup> В черновом наброске «О ничтожестве литературы русской» (11:265) Пушкин говорит о французской литературе начала XVI в. в сущности то же самое, что и десятью годами раньше. В незавершенном стихотворении 1833 г. «Французских рифмачей суровый судия...» Пушкин говорит, обращаясь к Буало: «Ты слишком превознес достоинства сонета...» (3:213.3), имея в виду афоризм Буало, согласно которому «Сонет без промахов — поэмы стоит длинной».

<sup>20</sup> Основной труд на эту тему — «Строфика Пушкина» Томашевского (1958); о пушкинском сонете см. с. 96 и 147. Также см. его статью «Сонет» в «Путеводителе по Пушкину» (1931:340).

<sup>21</sup> В его книге «Жизнь, стихотворения и мысли Жозефа Делорма».

<sup>22</sup> Подсчет рифменных пар ограничен 23 сценами, которые сам Пушкин отобрал для печати в 1831 г. Одна из исключенных сцен зарифмована полностью, так что говорить о неожиданных случайных рифмах не приходится (как и в двух песнях из «Пира во время чумы» рифмы не «случайны» и не «неожиданны»). Способ определения рифмующих слов и рифменных пар (а также количества рифменных пар в длинных рифменных сериях) указан в книге «Рифмы Пушкина: Словарь» Шоу (см. «Определение рифмующих слов и рифменных серий», XX—XXXI). Более детальное обоснование см. в работах Шоу «Длинные рифменные серии» и «Обогащенные рифмы и теория рифмы».

<sup>23</sup> Вот что о слове «фонтан» говорит Фасмер: «начиная с Петра I... Через польск. fontana или непосредственно из ит. fontana от народнолат. fontana: лат. fons, род. п. -ntis «источник, ключ» (4:202).

<sup>24</sup> О польской культуре этого времени см., напр., Кридл, в частности с. 39—103.

<sup>25</sup> То было время возрастания могущества и влияния иезуитов на процесс римско-католической контрреформации в Польше, что и отражено в предшествующей сцене БГ.

<sup>26</sup> Подробно о рифмовании в шекспировских пьесах см. у Несса; итог современных взглядов на этот предмет см. у Райта. Приношу благодарность профессору Ричарду Ноулзу из университета Висконсин-Мэдисон за полезное обсуждение вопроса о рифмовании у Шекспира.

<sup>27</sup> Если РД печатается так, что хор открывает д. 2, рифмование связывает последнюю сцену д. 1 и начало следующего. Пушкин в БГ только однажды кончил рифмованными стихами одну сцену и начал следующую: с. 10 «Царские палаты» и с. 11 «Кракков. Дом Вишневецкого».

<sup>28</sup> Сонет завершается поцелуем Ромео. После этого рифмованный разговор продолжается, и Ромео целует снова и снова:

Thus from my lips, by thing, my sin is purg'd./Kissing her  
Jul. Then have my lips the sin that they have took.  
Rom. Sin from thy lips? O trespass sweetly urg'd.  
Give me my sin again./Kissing her again  
Jul. You kiss by the book.

<sup>29</sup> См. Смит, 1746—1747. Для удобства, 73 сонет цитируется по этому изданию. В данном случае несущественно, что у Пушкина в принадлежавшем ему издании Гизо-Летурнера этот сонет был во французском прозаическом переводе (1:151). В принадлежавшем Пушкину экземпляре этого издания сонеты разрезаны (см. выше примеч. 8); Пушкин несомненно читал этот сонет во французском переводе в 1830 г., если не раньше. Однако нет свидетельств того, что он читал этот сонет в 1825 г., когда писал БГ.

<sup>30</sup> Ни у кого, кто знает английскую литературу и место в ней сонетов Шекспира, не вызвала бы удивления мысль, что Пушкин знал форму шекспировского сонета, когда изобрел онегинскую строфу в 1823 г. Таких свидетельств нет. На первый взгляд, между формой шекспировского сонета и онегинской строфой имеется глубокое сходство. Онегинская строфа содержит 14 стихов, среди которых с помощью рифмования выделяется три четверостишия (со всеми возможными способами рифмования): AbAb CCdd EfiE gg. Однако если в сонетах Шекспира каждое четверостишие относительно обособленно, то в онегинской строфе этого нет. В этом фундаментальном отношении строфы «Евгения Онегина» мало похожи на сонеты и могут изучаться вообще без упоминания о сонете (как это и делает Томашевский в «Строфике Пушкина», с. 111—127). Русские сонеты, включая написанные в пушкинское время, обычно печатались с пробелом между восьмистишьем и шестиштишьем, а также с пробелами между четырехстишьями восьмистишия и трехстишьями шестиштишия (см. § 4 настоящей статьи). Обычно русские сонеты писались пятистопным или шестистопным ямбом, однако, как показывает сонет Баратынского (см. выше табл. 1), сонет легко отождествляется и тогда, когда он написан четырехстопным ямбом с чередованием мужских и дактилических, а не мужских и женских рифм.

<sup>31</sup> Помнил ли Пушкин диалог Ромео и Джульетты, когда характеризовал в своем «Сонете» 1830 г. Шекспира словами «Игру его любил творец Макбета», сознательно заменяя ими слова Вордсворта «with this key (the sonnet)/Shakespeare unlocked his heart» (in «Scorn not the sonnet, critic»)?

<sup>32</sup> Например, «Сонет» («Спокойно дни мои цвели в долине жизни...») Веневитинова, «Шекспир» Л. Якубовича, «Есть люди честные, а низкими сльвут...», «Я жизнью утомлен, а смерть— моя мечта...» В. Бенедиктова явно распадаются на три четверостишия и двестише и между тем, как ни странно, печатаются так, что заключительные шесть стихов образуют два трехстишия. Сонеты, упомянутые здесь и в табл. 1, напечатаны в «Русских сонетах». Тексты, датировки, пунктуация и сегментация при помощи пробелов заимствованы нами из этого издания. Составитель Б. Романов замечает, что Бенедиктов «вольно перевел 12 сонетов Шекспира, придав им каноническую (он имеет в виду обычную) форму итальянского сонета» (459).

<sup>33</sup> Интересные рассуждения о том, как в России усваивались строгие «законы» итальянского сонета, насколько им следовал и не следовал Пушкин в трех своих известных сонетах, см. у Л. П. Гроссмана.

<sup>34</sup> См. примеч. 32. Нет доказательств того, что Пушкин, когда писал СМ, знал русские сонеты, указанные в табл. 1, за исключением Дельвига. Однако он без сомнения знал их, когда писал три своих известных сонета.

<sup>35</sup> Понимая первые 13 стихов СМ как особое единство, как «прекрасную элегию», Эткинд (1987: 58—59) характеризует Мнишка иначе. «Старый Мнишек, который у Карамзина незначителен и смешон, выглядит у Пушкина совсем по-другому; Пушкин влагает ему в уста прелестные стихи — едва ли он одарил бы таким монологом безрассудного честолюбца... он лиричен, талантлив». СМ в контексте всей сцены свидетельствует, что он действительно лиричен и талантлив, но он не только честолюбив, но и расчетлив. Эпитеты, прилагаемые Карамзиным к Мнишку, едва ли находятся в соответствии с характером карамзинского Мнишка, каким он окказывается, сумев вытребовать важные документы у Самозванца.

<sup>36</sup> Подробно о сказовом стихе в с. 8 БГ см. «Рифмы Варлаама» Шоу, с. 546. Рифмы в сказовом стихе находятся в конце словосочетаний или предложений, определенный метр в нем отсутствует, количество ударений и слогов в различных синтаксических единствах сильно различается, рифма парная и иногда тройная, чередование мужских и женских рифм в соседних предложениях отсутствует, а стиль ему присущ энергичный, сжатый, насыщенный шутками и поговорками.

<sup>37</sup> Я обязан благодарностью за полезное обсуждение коллегам — профессорам Джеймсу Бейли, Дэвиду Бетеа, Гэри Розеншильду, Галине Филипович и Юрию Щеглову.

## ЦИТИРОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Алексеев М. П. Пушкин и Шекспир//Алексеев М. П. Сравнительно-исторические исследования. — Л.: Наука, 1972.

- Алексеев М. П. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг». — Л.: Наука, 1967.
- Бонди С. Драматургия Пушкина и русская литература XVIII века. // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941.
- Вацуро В. Э. и др. (сост.). А. С. Пушкин в воспоминаниях современников в 2 т. — М.: Художественная лит., 1974.
- Винокур Г. О. Комментарий к БГ // Пушкин. Полное собрание сочинений. — Изд-во АН СССР, 1935 (вышел единственный том этого издания).
- Городецкий Б. П. Драматургия Пушкина. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1953.
- Городецкий Б. П. Трагедия Пушкина БГ: Комментарий. — Л.: Просвещение, 1969.
- Гроссман Л. П. Поэтика русского сонета // Гроссман Л. П. Борьба за стиль. — М.: Никитинские субботники, 1927.
- Карамзин Н. М. История государства Российского. — СПб.: Евдокимов, 1892. — Т. 11.
- Левин Ю. Д. Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. — Л.: Наука, 1974. — Т. 7.
- Левин Ю. Д. Пушкин // Левин Ю. Д. Шекспир и русская литература XIX века. — Л.: Наука, 1988.
- Модзалевский Б. Л. Библиотека А. С. Пушкина // Пушкин и его современники. — СПб., 1910. — Вып. 9-10.
- Павлищева О. С. Воспоминания о детстве А. С. Пушкина // Вацуро и др.
- Пушкин А. С. Борис Годунов. — СПб.: Типография департамента народного просвещения, 1831.
- Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 17 т. — М.; Л.: АН СССР, 1937—1959.
- Пушкин С. Л. Замечания на так называемую биографию А. С. Пушкина, 1841 // Цявловский М. А. Книга воспоминаний о Пушкине. — М.: Мир, 1931.
- Русские сонеты. — М.: Сов. Россия, 1983.
- Словарь языка Пушкина в 4 т. — М.: Гос. издат. иностранных словарей, 1956—1961.
- Томашевский Б. В. Сонет // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 6 т. — М.; Л.: Художественная лит., 1930—1931.
- Томашевский Б. В. Строфика Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. — Л.: Наука, 1958. — Т. 2.
- Фасмер М. Этимологический словарь русского языка в 4 т. — М.: Прогресс, 1964—1973.
- Шевырев С. П. Рассказы о Пушкине // Вацуро и др.
- Цявловский М. А. Пушкин и английский язык // Пушкин и его современники. — СПб., 1913. — Вып. 17-18.
- Цявловский М. А. Книга воспоминаний о Пушкине. — М.: Мир, 1931.
- Цявловский М. А. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. — М.: Изд-во АН СССР, 1951. — Т. 1.
- Цявловский М. А. (ред.) Летопись государственного музея. Кн. 1. — М.: Журнално-газетное объединение, 1936.
- Эткинд Е. «Сей ратник, вольностью венчанный»: Гришка Отрепьев, император Наполеон, маршал Ней и другие // *Revue des études slaves*. 59 (1987).

- Юзефович М. Ф. Памяти Пушкина//Вацуро и др.  
Яковлев Н. В. Сопеты Пушкина в сравнительно-историческом освещении//Пушкин в мировой литературе. — Л.: Госиздат, 1926.
- Donadoni E. A History of Italian Literature. 3 vols. New York University Press, 1969. (Донадони).
- Kridl M. A Survey of Polish Literature and Culture. The Hague: Mouton, 1956. (Кридл).
- Mersereau J, Jr. Orest Somov. Ann Arbor, Mich.: Ardis, 1989. (Мерсеро).
- Nabokov V., tr. and ed. Eugene Onegin: A Novel in Verse by A. Pushkin. 4 vols. Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press, 1964. (Набоков).
- Ness F. W. The Use of Rhyme in Shakespeare's Plays. n.p.: Archon Books, 1969. (Rpt.; orig. pub. Yale Univ. Press, 1941) (Несс).
- Puškín A. S. The Letters of Alexander Pushkin, tr. and ed. by J. Thomas Shaw. 3 vols. Philadelphia: Pennsylvania UP. and Bloomington: Indiana UP, 1963. Rpt. as 3 vols in one, Madison: Wisconsin UP, 1967.
- Schlegel A. W. Course Lectures of Dramatic Art and Literature. New York: AMS Press, 1965. (Шлегель).
- Shakespeare W. The Dramatic Works of Shakespeare. Leipsic (sic): G. Fletcher, 1824.
- Shakespeare W. Oeuvres complètes de Shakespeare. 13 vols. Paris: Ladvoat, 1821.
- Shakespeare W. The Riverside Shakespeare. Boston: Houghton Mifflin, 1974.
- Shaw J. T. Large Phyme Sets and Puskin's Poetry//SEEJ 18 (1974). (Шой).
- Shaw J. T. Pushkin's Phymes: A Dictionary. Madison: Univ. of Wisconsin Press, 1974.
- Shaw J. T. Vertical Enrichment in Puskin's Phymed Poetry// American Contributions 1. Columbus, Ohio: Slavica, 1978.
- Shaw J. T. Puskin's Phyming and the Uncompleted Completion: Occasional Nonrhymes in the Completed Narratives//Russian Literature 24 (1988).
- Shaw J. T. Phymes in a «Prose» Context: Varlaam's Phyming in «Boris Godunov»//SEEJ, 32 (1988).
- Shaw J. T. Horizontal Enrichment and Rhyme Theory: The Poetry of Batiuskov, Puskin and Baratynskij//Russian Verse Theory. Columbus, Ohio: Slavica, 1989.
- Smith H. Sonnets//The Riverside Shakespeare. (Смит).
- Wright G. T. Shakespeare's Poetic Techniques//William Shakespeare. 3 vols. New York: Charles Scribner's Sons, 1985. (Пайт).

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РФ  
ПСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО  
ПУШКИНОВЕДЕНИЯ  
Сборник статей

Псков 1994