

«Марбург» Пастернака: динамические аспекты двух редакций

Абрамова Ксения Вадимовна

Аспирантка Новосибирского государственного педагогического университета,
Новосибирск, Россия

«Марбург» (первая редакция датируется 1916 г., последняя – 1928) – одно из самых известных стихотворений Бориса Пастернака, практически хрестоматийное. Сам поэт неизменно включал его во все прижизненные переиздания своих стихов, что подтверждает, что данный текст имел для него значение, несмотря на критическое отношение Пастернака к своему раннему творчеству.

Нам интересно показать динамический аспект этого произведения. Динамизм – тыняновский термин, под которым понимается непрерывное нарушение автоматизма восприятия через движение и взаимодействие различных элементов текста, «непрерывное выдвигание конструктивного фактора и деформации факторов подчиненных» [Тынянов: 31–32]. К тому же этот термин вписывается в философские занятия Бориса Пастернака, поскольку Герман Коген разрабатывал теорию непрерывного движения мышления, тоже своего рода теорию динамизма.

Особое место в поэтике Пастернака занимает развертывание пространственных образов. Противопоставление верха и низа у Бориса Пастернака приобретает специфические черты. Тема постоянного присутствия высшей силы (Бога или мироздания в целом, которому служит, которому подчинен, орудием и отражением которого является поэт и подлинный герой) «ставит трудную идейную задачу пересмотреть положительную оценку «верха» в оппозиции «верх / низ» – путем сближения, ослабления верха и активации и одобрения «низа», то есть путем повышения в цене падения, простертости, ничтожества» [Жолковский: 283–284]. По мнению А.К. Жолковского, в большинстве случаев пастернаковские образы низа как минимум уже несут медиацию, будучи так или иначе заряжены энергией и скрещены с верхом [Жолковский: 286].

Наше внимание привлекли вещественные образы (перемещения лирического героя и различных предметов, названных в стихотворении) и образы-состояния (превращения и изменения окружающего, через которые в тексте показываются внутренние переживания лирического героя).

Тема игры пространства рассматривается в литературном контексте: в свете гетевских и оссиановских мотивов, легенд о Каменном Госте и об Эоловой арфе. Особое внимание уделяется теме самоубийства, которая проходит через все стихотворение. Это состояние как бы «на грани», между жизнью и смертью, поэтому оно ведет за собой пространственную игру, искажения. Причем эти образы в более поздней редакции оказываются более завуалированными, спрятанными внутри текста, что тоже становится частью игры с пространством. Первая же редакция «Марбурга» кажется более наполненной действием, но мотив постоянного движения с остановкой в конце присутствует и в том, и в другом варианте текста стихотворения.

Вторая проблема, которую мы рассматриваем, связана с семантической динамикой текста. Игра пространств так или иначе отражается в семантической игре слов, словосочетаний, лексических цепей в обеих редакциях стихотворения.

Мы останавливаемся на следующих словах и сочетаниях: *резкий, извиняюсь, сдрейфил, пеньюар, матинэ, линолеум, зазноба, жупел, когтистые крыши*. Мы даем им лексические комментарии со ссылками на труды В.В. Виноградова, «Российский историко-бытовой словарь» и другие работы, и делаем вывод о том, что использование необычной лексики создает в обеих редакциях текста неровный, динамичный семантический рельеф.

Кроме того, мы рассматриваем ритмику «Марбурга». Редакции стихотворения ритмически организованы похожим образом. Причем ритмические нарушения, благодаря которым происходит движение и развитие поэтического текста, не

перенесены из одной редакции в другую. Пастернак перерабатывает текст, используя те же самые приемы. Но ритмические нарушения получают свои объяснения внутри каждой редакции.

В редакции 1928 г. Пастернак убрал первую часть стихотворения, вторую часть редакции 1916 г. он переписал почти полностью, третью часть он также переработал и дополнил новыми строфами (в новой редакции вторая часть стала первой, а третья – второй).

Всего несколько строф оставлены практически без изменений; в остальных строфах, которые остались в окончательной редакции, изменения значительны. При этом представляется, что поэт ставил целью не подобрать слова для более точной передачи своей мысли, а пытался выстроить определенную последовательность образов.

Более того, при составлении различных стихотворных сборников, в которые включался «Марбург», в текст так же вносились правки: исключались некоторые части, появлялись другие варианты некоторых строк.

Можно сказать, что в этих четырех неизменных строфах сосредоточено основное развитие поэтического текста: перенесение чувств на окружающий мир, мотив постоянного движения, приводящего к остановке, освобождению от страданий. Особенно важно, что окончание стихотворения осталось – видимо, динамическая развертка текста направлена именно к этому финалу.

В том, что Пастернак постоянно правит стих, реализуется самодвижение, саморазвитие поэтического текста. Постоянное возвращение к нему автора продлевает жизнь произведения, делает его лишь формально связанным с реальными объяснением между Борисом Пастернаком и Идой Высоцкой.

Возвращаясь к этому роману через 12 лет, поэт как будто продлевает его во времени и показывает его по-другому: это и тот же роман, и уже другой. Возможно, именно поэтому стихотворение, так сильно изменившееся внешне при редактировании, сохранило в себе ключевые образы, ритмические приемы, внутреннюю динамику.

Поэтика Пастернака представляется нам очень динамичной, многие тексты существуют в постоянно меняющихся вариантах, живут в процессе редактирования. И сверка редакций дает представление, с одной стороны, о вариативности внутри пастернаковской поэтики, а с другой стороны, об ее эволюции с 1916 до 1928 года.

Литература

Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994.

Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. М., 2007.

Пьеса Т. Габбе «Хрустальный башмачок» и киносценарий Е. Шварца «Золушка»: к проблеме творческой истории

Артемьева Екатерина Аркадьевна

Студентка Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия

Сказка Ш. Перро «Золушка» стала для Т. Габбе и Е. Шварца источником их собственных оригинальных произведений – пьесы «Хрустальный башмачок» (1941) и сценария «Золушка» (1945). Они использовали сюжет известной сказки, но изменили ее родовую и жанровую принадлежность: сказка эпическая превратилась в сказку драматическую и сценарий для детского фильма. В рамках данной метаморфозы становится интересной проблема творческой истории: каким образом фольклорный сюжет обрел новую жизнь в творчестве советских драматургов, какие изменения произошли в результате переработки; важно определить адресата пьесы Габбе и сценария Шварца и адекватность их постановок в детском театре.

«Телео-генетический» [Пиксанов: 22] метод, разработанный Н.К. Пиксановым и включающий в себя анализ литературного произведения с помощью его творческой истории, оказывается крайне полезным в исследовании. Прежде всего, необходимо констатировать существование двух наиболее распространенных вариантов сказки о Золушке – французского (1697) и немецкого (1812). Немецкий вариант в меньшей степени подвергся обработке, так как принципом работы братьев Гримм был сбор фольклорного материала с минимальными его изменениями. Их текст в большей степени сохранил архаические черты. Среди них самая важная – это культ предков, воплощенный в дереве, к которому за помощью троекратно обращается героиня (так проявляется мотив загробного дарителя). У Перро функция помощницы отдана новому персонажу – Фее, которая является и крестной Золушки, но героиня интересует Перро не как родственница Золушки, а как олицетворение добрых волшебных сил. Текст подвергся значительному влиянию своего времени – нравы придворной культуры XVII в. нашли свое отражение в сказках Перро.

Пьеса Т. Габбе «Хрустальный башмачок» заимствует сюжет французской сказки, но надо учитывать знакомство писательницы и с немецким текстом, так как известно, что она была переводчицей не только Перро, но и братьев Гримм. Влияние немецкого варианта проявляется исключительно в деталях. Первая из них – это троекратное повторение бала в королевском дворце, вторая – использование мотива подрезания пальчика ложной невесты: «А ты бы, Жавотта, подрезала немножко свои пальчики, вот башмачок бы и налез» [Габбе: 145]. У братьев Гримм: «А ты отруби кусок пятки: когда будешь королевой, пешком тебе все равно ходить не придется» [Гримм: 82]. Ориентируясь на тексты Перро и братьев Гримм, Габбе удается создать собственное оригинальное произведение. Благодаря изменению системы персонажей, драматург дополняет уже существующую пару Золушка – Фея еще двумя: Король – Королева и Принц – Шут. Если Король и Королева интересны своими исключительно комическими ролями, Шут становится для Принца тем же самым помощником, что Фея для Золушки. Габбе адресовала свою пьесу не только девочкам, но и мальчикам, поэтому для нее стало важным, чтобы мужской персонаж стал равноправен с женским. Само название пьесы – «Хрустальный башмачок» – ставит в центр внимания не историю Золушки, а историю, которая разворачивается вокруг хрустальной туфельки. Не случайно, что действие начинается не со слов о героине, а с ситуации во дворце – Принц становится совершеннолетним и ему надо выбрать себе невесту. Образ Принца индивидуализируется: он стал деятельнее и умнее. Герой сам узнает Золушку, даже тогда, когда никто ему не верит. Индивидуализации подвергаются все герои пьесы, из «ходульных персонажей» они превращаются в более зримых, реальных, но это правдоподобие весьма условно. Мир пьесы остается сказочным, волшебство у Габбе не

теряет своего значения, именно благодаря чуду история заканчивается благополучно. Прямым адресатом сказки остается ребенок.

Киносценарий Шварца близок к тексту французского сказочника, но близость наблюдается лишь на уровне сюжета. Идею наполненность, характеры героев, стилистику текста важно рассмотреть через исторические комментарии, имея в виду эпоху, в которую был создан текст. Изображаемую в сказке действительность сложно назвать волшебной: это пародия на существующее социальное устройство современного автору общества. Чудо исчезает, между сказочными героями устанавливаются обыденные отношения, происходит полная индивидуализация персонажей, которая изменяет сказочных героев до неузнаваемости: связи и знакомства Мачехи становятся могущественнее волшебства Феи, Силач боится своей жены, Мальчик-с-Пальчик женился на великанше, и теперь она находится у него «под каблуком»; людоед съел сестру Мачехи, отравился и умер, маркиз из замка Спящей красавицы выпался на сто лет вперед и теперь все время танцует, а Кот-В-Сапогах, наоборот, «как придет, сейчас же снимет сапоги, ляжет на пол возле камина и дремлет» [Шварц: 551]. В сказке это комично, но в реальных условиях весьма правдоподобно. Произведение, написанное для постановки детского фильма-сказки, решает серьезные социальные и философские вопросы, оно вырастает из присвоенных ему возрастных рамок и встает в один ряд с вполне «взрослыми» работами.

Таким образом, изучение творческой истории дает дополнительный материал для размышлений о наличии тех или иных мотивов в тексте произведения, о характере персонажей, об идейной направленности и даже об адресате произведения.

Литература

Братья Гримм. Сказки / Пер. с нем. И.Н. Гольц, М., 1991.

Габбе Т. Город мастеров. Пьесы-сказки. М., 1958.

Е.Л. Шварц. Пьесы. Сказки. Киносценарии. СПб., 2001.

Пиксанов Н. Творческая история «Горя от ума». Издательство «Наука», М., 1971.