

В. Б. Мусий
(Одесса)

ЦЕННОСТНО-СМЫСЛОВЫЕ ОПОЗИЦИИ В „МАРИНКЕ” КАРЕЛА ГИНЕКА МАХИ

Статтю присвячено дослідженню антитетичності як домінанти художнього мислення романтика К. Г. Махи. У новелі „Маринка”, як і в поетичних творах чеського митця, картина світу, опис стану душі героя будуються на системі ціннісно-змістових опозицій. Головні з них – „ідеал – дійсність”, „духовність – вульгарність”, „життя – смерть”, „світ – темрява”. Опозиції є ознакою фундаментальних екзистенціальних проблем, до яких звернувся у своїй творчості видатний чеський романтик.

Ключові слова: антитетичний, опозиція, домінанта, авторська модель світу, романтизм, новела, чеська проза.

This article is devoted to the investigation of K. G. Macha's artistic thinking as being antithetical. The view of the world and the description of the main character's spiritual state in the short story "Marinka", as well as in poems by K. G. Macha are based on the system of semantic oppositions such as: "ideal – reality", "spirituality – vulgarity", "light – darkness". The author of this article believes that oppositions are a sign of fundamental existential problems, solved by the outstanding romantic Czech romanticist.

Key words: antithetical, opposition, dominance, the author's model of the world, Romanticism, short story, Czech prose.

„Маринка”, принадлежащая перу всемирно известного романтика Карела Гинека Махи (1810–1836), „стоит у истоков чешской новеллы” [4, 6]. Однако до сих пор остается в числе наименее изученных произведений славянских авторов как в украинском, так и в российском литературоведении. Из имевшихся в нашем распоряжении научных работ назовем статью Романа Якобсо-

на „Что такое поэзия?” и монографию Игоря Мельниченко [7; 2]. Р. Якобсона это произведение К. Г. Махи интересовало в связи с решением проблемы, которую он отнес к разряду „застывшей дуалистической схемы”: соотношения в художественном произведении биографического и вымышленного. Исходя из того, что ни в коем случае нельзя подменять биографию поэта „ее официально-хрестоматийным изложением”, ученый подробно остановился на дневнике Махи, открывающем совершенно иное, по сравнению с героями „Мая” или „Маринки”, человека. Так, в героине „Маринки” художником-романтиком были выделены нежность лица и его замечательная красота, а описания женщин в его дневнике, по словам Р. Якобсона, „скорее заставляют вспомнить о безголовых женских торсах” [7]. В монографии И. В. Мельниченко, посвященной изучению места творчества К. Г. Махи в чешском и европейском романтизме, о „Маринке” идет речь в подразделе о ранних произведениях этого художника. Здесь также определяется соотношение между реальностью и вымыслом (первая любовь поэта к дочери лесничего Марине Стиховой и описанные в „Маринке” события), делается вывод о том, что „литературная” Маринка, скорее всего, – мечта Махи, недостижимый идеал, плод его фантазий и снов, подробно рассматриваются образы героини и ее отца, выявляются особенности стиля произведения, его музыкальность [2, 107–111].

На наш взгляд, есть целый ряд других направлений исследования „Маринки”, которые перспективны и для понимания литературной деятельности самого Махи, открывшего для чешской литературы „новые горизонты художественного мышления, новые возможности поэтической образности”, научившего ее „страстным и отважным поискам ответа на загадки бытия” [4, 5], и для формирования целостного представления о закономерностях развития славянских литератур – важной составляющей мирового литературного процесса первой половины XIX века. Одно из таких направлений – компаративное изучение новеллы К. Г. Махи с произведениями других авторов. Так, к примеру, совпадают характеры героев „Золотого горшка” Э. Т. А. Гофмана и „Маринки” (их нелепость и неуклюжесть на фоне толпы, случайное нанесение ими

материального ущерба кому-то из толпы и проклятия в свой адрес, которые они слышат т.д.). Объединяет разделенный на двенадцать вигилий (от лат. „ночное бдение“) „Золотой горшок“ Э. Т. А. Гофмана и „Маринку“ К. Г. Махи мотив ночи как один из структурообразующих. Не меньше оснований для изучения связи между новеллой чешского романтика и романом И. В. Гете „Годы учения Вильгельма Мейстера“, непосредственно упоминаемым в ней и создававшимся в те же годы, что и „Маринка“, „Невским проспектом“ Н. В. Гоголя, который также начинается описанием публики, занятой внешним блеском и абсолютно чуждой поэту. Еще одно представляющееся нам перспективным направление изучения новеллы К. Г. Махи – ее жанр. Д. И. Чижевский обнаружил в „Маринке“ признаки „физиологического очерка“ с его социальной направленностью, гротескностью и бессюжетностью, гнетущими описаниями [6, 179]. И. Мельниченко пишет об этом произведении как о рассказе, стилевая структура которого определяется принципом оперы [2, 110]. А. Соловьева относит ее к жанру новеллы. Неоднозначна также оценка литературного направления, к которому принадлежит это произведение. Так, к примеру, Д. И. Чижевский и А. Соловьева, обратив внимание на правдоподобие и типизацию в „Маринке“, увидели в ней „тенденции эстетического развития от романтизма к реализму“ [4, 6]. На наш взгляд, ни правдоподобие, ни типизация в отображении толпы не исключают принадлежности этого произведения к романтизму, поскольку в основе модели мира, воссозданной в нем, лежит антитеза „идеал – действительность“. В связи с этим структурообразующая роль в новелле чешского романтика принадлежит таким оппозициям, как „духовность – пошлость“, „художник – толпа“, „мир мечты – пространство быта“ и т.д.

На семантически-контрастных структурах как репрезентантах авторской детерминанты мы и сосредоточим свое внимание. О месте оппозиций в выражении авторского „я“ пишут многие ученые. Так, к примеру, по мнению Л. Ю. Фуксон, „собственно эстетическая оценка представляет собой <...> ценностно-напряжённый (то есть поляризованный) образ мира“. На основании этого делается вывод: „Обнаружить авторские оценки произведе-

ния, то есть горизонт его мира как целого, означает обнаружить его ценностные полюса”. При этом подчеркивается принципиальная незаконченность, открытость системы оппозиций как продукта ценностного анализа, ее развертывание „до бесконечности” [5].

Правомерность выделения оппозиций на центральное место при изучении доминант в романтическом тексте обусловлена тем, что дуализм относится к числу его генеральных принципов. Сосредоточение внимания на дуализме позволяет „уяснить особенности его функционирования в наиболее существенных сферах мышления романтиков – гносеологической, аксиологической и эстетически-творческой”. Этот свой тезис Е. Г. Милюгина поясняет тем, что „романтики для воспроизведения в художественном тексте целостного явления интуитивно и сознательно используют взаимоисключающие классы образов и понятий” [3, 25].

К. Г. Маха принадлежит к ряду тех художников-романтиков (У. Блейк, М. Ю. Лермонтов), в творчестве которых антитетичность выражена наиболее ярко. Сошлемся на высказывание самого поэта. В качестве эпиграфа к своей статье Роман Якобсон вынес фрагмент разговора К. Г. Махи с его другом, писателем Карелом Сабиной. „Из контрастов возникает созвучие, из противоборствующих стихий состоит весь мир”, – вспоминает свои слова Сабина. И далее приводит ответное замечание Махи: „<...> и чем резче контрасты, в которых проявляется тайное родство, тем она оригинальнее и тем действеннее движет миром <...>” [7].

В тексте новеллы „Маринка” выделены такие композиционные части: эпиграф, увертюра, действие первое, интермеццо, действие второе, финал. В каждой из них (кроме эпиграфа) развивается система оппозиций, подчиненных основной антитезе „идеал – действительность”. Эпиграфом – строчками из „старой песни на известный мотив” – задана тема прощания с любовью (приводятся латинский, французский и немецкий эквиваленты слова „прощай”). Так читателю дается установка на мотив обреченности чувства, неотвратимости его угасания. Этот мотив получает развитие, а тем самым и мотивировку в конце произведения: эпиграф повторяется перед финалом, начинающимся обращением к любви: *Спи, любовь!* [1, 33].

Вступление, „Увертюра”, содержит описание мая. Как и в поэме К. Г. Махи „Май”, это пора *томленья и печали*. В основе описания – оппозиции „тьма – свет”, „мечта – разочарование, опустошение”. Вначале выражается надежда на то, что окружающий мир преобразит человека, к которому обращен призыв: *выйди к солнцу*. Отсюда оппозиция: „бледное чело – солнце”. В результате их встречи чело *озаряется и расцветает*, а взоры *засияли*. Во втором катрене появляется лирическое „я”, которое, как бы подчиняясь содержащемуся в начале „Увертюры” призыву, отправляется к солнцу, которое действует на него так же, как и на всю остальную природу. Герой оказывается включенным в пространство всеобщего озарения: *закат – сверкающий*, он *золотил* клены и ели; глаза героя *блестят*, а его уста *заалели*, как и розы. Следующие после этих двух катренов два терцета сами по себе находятся в оппозиции. В первом терцете идет речь о мечте, и герой, вдохновленный ею, испытывающий прилив энергии, *простирает* руки к солнцу. Во втором катрене *солнцу и мечте* противопоставляется *мука*. Предполагалось, что солнце *исцелит* душу человека. Однако сообщается, что солнце и герой терпят поражение в противостоянии тьме: *Солнце село... снова тьма*. Поэтому герой в конце „Увертюры” находится в том же состоянии, что и перед встречей с солнцем: *бледен <...> как прежде*, а его *надежде* наступает конец [1, 20].

„Действие первое” начинается выражением ликования, которым охвачена вся *вновь возрожденная земля*. Отсюда – торжественность тона и самого повествователя: *Май! О май! Прекрасный май!* – восклицает он. А затем, как и в цитированном выше фрагменте письма Карела Сабины, содержащем высказывание Махи о резких контрастах, на которых строится поэзия, звучит сожаление из-за того, что к *безмятежному чувству* ликования всегда примешивается *чувство противоположное*. Это рассуждение героя открывает ряд оппозиций: *восхищение – сожаление*; любование красотами родного края – разлука с ним; *сладость первого поцелуя – горечь последнего*. Тому, что *ликующая земля радуется*, противопоставляется замечание „*на челе ее – печаль и боль*”. Мотив встречи (*твоему приходу*) сменяется сообщением о разлуке (*близкого с тобой расста-*

вания) [1, 20–21]. Итак, уже первые строки первого действия содержат в себе тематическое поле слов, связанных между собой парадигматическими отношениями антиномии. Картина укрытого *зеленой сенью сада*, в котором царит любовь, сменяется описанием лирического героя, переживающего одиночество в гуще людей, и все завершает описание тревожащего слух человека *тоскливого вечернего звона колоколов огромной Праги* [1, 21].

В дальнейшем мотив одиночества повторяется, уже в описании не героя, а увиденного им *на уединенной тропинке* нищего. Его образ строится на антитезе „музыкант – чуждая ему масса людей”: *высокое гордое чело – толпа бесчувственных мещан*. И далее: *печальная песня его скрипки – смех студентов* [1, 23–24]. Эта встреча, по существу, является завязкой действия. Нищий протягивает герою записку с содержащейся в ней просьбой незнакомой девушки о встрече. Завершается первое действие ремаркой: *Занавес ночи падает*. Она эмоционально готовит читателя к победе тьмы над светом, обстоятельств над мечтой.

„Интермеццо” (самостоятельный эпизод в музыкальном произведении, промежуточный раздел в инструментальной композиции) передает субъективное, а потому неожиданное, неповторимое видение ночи: она сияет. Но картина ночи, как и „Увертюра”, строится на антитезе: мир одновременно представлен *во мраке* и *в сиянье*. Одна сторона ночи *мрачная* и *толкает в бездну*. Другая – *ясная* и *уносит к звездам*. Передается настолько противоречивое видение окружающего, что кажется: весь мир состоит из „половинок”, противоположностей. Этой общей дисгармонией обусловлено внутреннее состояние героя, а также его положение: как любой человек, он связан с пространством земли, а как особенный человек – поэт – устремлен ввысь, к звездам. Но оба пространства для него „чужие”: земное существование имеет временный характер, а потому граничит с *бездной черной*, которая *ужасна*, а *звезды* – недостижимы, как недостижимы вечность и абсолютная свобода. Отсюда повтор, на котором строится „Интермеццо”: *Звезды, звезды надо мною!*

*К ним стремлюсь я всей душою,
Но земля – моя отчизна!*

Звезды, звезды надо мною!

К ним стремиться мне душою,

Но земли я не покину! <...>

Не позволит тьма земная

Мне уйти в жилище света.

Звезды, звезды надо мною! (выделено нами – В.М.) [1, 24].

В свою очередь, эти оппозиции „низ – верх”, „бездна – звезды”, „тьма – сияние” готовят читателя к основному противопоставлению следующей части произведения: „одухотворенность – пошлость, обыденность”.

Психологическая доминанта „Действия второго” – „чужой среди своих”. В нем развивается антитеза „духовная личность – толпа”. Как и в „Интермеццо”, наступление утра не несет герою облегчения. „Ночь прошла”, – вспоминает он. Но с наступлением света надежда на счастье не приходит, так как утро оказывается *заплатанным*. А после того, как дождевые тучи рассеиваются и, наконец, появляется солнце, оно предвещает лишь *жаркий день*. Ключевыми словами в описании пространства, в котором происходит встреча героя с девушкой, жившей до этого в его мечтах, являются *низкий* (предельно суженный, как бы придавленный к земле) и *канавы*: *Перед домиком тянулася широкая, глубокая канава, а доска, перекинута через канаву, <...> вела к низенькой двери; <...> уронив в канаву мяч, спускали за ним на веревке одного из своих товарищей; <...> мальчишки опустили ее чашу в грязную канаву; <...> опустивши в канаву свой злополучный груз, который тотчас по горло погрузился в воду <...>* [1, 25]. И далее, уже после прощания с девушкой, герой видит ту же грязь вокруг: *За канавой попрощалась со мной ее растрепанная мачеха, отстирывавшая забрызганное грязью белье <...> я сразу узнал мачеху Маринки, растрепанную, грязную, в черном, отороченном рваными кружевами чепце на нечесаной голове <...>, а конец платка <...> не прикрывал ни грязной шеи, ни большой дыры на рубахе* [1, 29]. В свою очередь, контрастным мачехе является облик отца Маринки, старого музыкан-

та: *Освещенный бледным светом луны, за фортепьяно сидел высокий худощавый мужчина в одежде старинного покроя <...> На ногах у него были заштопанные во многих местах, но чистые, белые чулки и грубые, тупоносые ботинки; длинные волнистые волосы рассыпались по плечам и груди. <...> его длинные, тонкие пальцы извлекали из струн фортепьяно чарующие звуки [1, 31].*

Описание Маринки строится на антитезе „болезнь – красота”. Герой вспоминает ее *бледное исхудалое лицо – неземной красоты; красоту пламенных, глубоких черных очей с которой диссонировало их скорбное выражение [1, 26].* Прием контраста лежит также в основе описания ее комнаты. С одной стороны, убогость убранства жилища (*разбитое окно было заклеено бумагой <...> над сломанным столиком на почерневшей сырой стене <...> треногий стул в углу был единственное свободное сидение, если не считать скамьи без спинки у полуразрушенного очага <...> старая, убогая кровать*), а с другой – *дорогое фортепьяно* как знак ее одухотворенности, связи с высшим, с точки зрения романтиков, видом искусства – музыкой. Антитетичность художественного мышления К. Г. Махи проявляется и в описании беседы героя с Маринкой. Ее тема – „жажда жизни при осознании близости смерти”: *Маринка знала, точно знала время своей неизбежной смерти, этот час был уже близок, а она мне говорила о своей безграничной любви к жизни, о том, как тяжело ей, такой молодой, оставлять прекрасную землю [1, 27].* Завершается описание свидания прощанием и переходом героя от мечты к грубой действительности. Уже покинув Маринку, он слышит выкрикивания баб, предрекающих девушке близкую смерть, перемежающиеся звуками фортепьяно и пения Маринки.

Как было отмечено выше, в „Финале” развивается мотив умирания любви. Она сравнивается с *золотой чашей*, которая наполнена в одно и то же время *медом и едкой цикутой*. Любовь является для героя *блаженством и царством лжи*. С первой строфы „Финала” развивается мотив смерти: *светила <...> сгорали; цветы <...> унесли порывы урагана; все, что я любил, <...> гибло неизбежно.* Во второй строфе создается образ пространства лирического героя:

это царство юности, мир мечты, где дорог угол каждый. Но оказывается, что и оно пронизано холодом и духом разрушения: *все мертво, все страшно опустело, / Мой цветок погиб во мраке черном* <...> Таким образом, текст „Финала” строится на оппозициях: юность и мечта – пустота; цветок – мрак черный; солнце – тьма и ночь, которой *нет предела*. Поэтому новелла, организованная как музыкальное произведение, завершается молчанием (звуки тоже умирают): *Я умолк, и молча льются слезы* <...> *арфа онемевшая* [1, 34–35]. И в то же время, как нам представляется, герой пытается сохранить надежду. Показательны заключительные строки „Финала”: оказывается, ветер продолжает дышать *в арфе опустелой, / И она, бесструнная, немая, / Звуки незабытые пропела*. И точно так же, как арфа, герой обязан сосредоточиться на творчестве и петь о незабываемом. Поэтому, размышляя о страданиях ночи, которая заливает слезами всю землю, лирический герой восклицает: *„Или это лишь роса на травах?”*. Таким образом, возможно, нет оснований для абсолютного отчаяния, слезы, как и роса, временны.

Выделенные нами в тексте новеллы К. Г. Махи ценностно-смысловые оппозиции позволяют судить об особенностях художественного мышления автора, который, как и все романтики, исходил из несовершенства мира, его несоответствия идеалу. Отсюда – дуализм, антитетичность. Кроме этого, система противопоставлений в новелле помогает выявить те экзистенциальные проблемы, которые решал автор. В первую очередь – абсолютного одиночества человека в мире, его противоречивости, обреченности надежд индивидуальности на гармонию и счастье. И, как представляется, о возможности найти опору в искусстве как сфере идеального, духовного, вечного.

Литература

1. Маха К. Г. Маринка / Карел Гинек Маха // Чешская новелла XIX – начала XX века / перевод с чешского; сост., вступит. статья А. Соловьевой. – Л. : Художественная литература, 1987. – С. 20–34.
2. Мельниченко І. В. „Далека путь моя, та марний поклик...”. Творчість Карла Гинека Махи в контексті чеського і європейського романтизму 20-40-х рр. XIX ст. / Ігор Мельниченко. – К. : Стило, 2003. – 206 с.

3. Милюгина Е. Г. Своеобразие романтического дуализма / Е. Г. Милюгина // Романтизм: грани и судьбы. Часть I. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 1998. – С. 24–31.
4. Соловьева А. Чешская новелла в русле национальной литературы / А. Соловьева // Чешская новелла XIX – начала XX века / перевод с чешского; сост., вступит. статья А. Соловьевой. – Л. : Художественная литература, 1987. – С. 3–18.
5. Фуксон Л. Ю. Толкования DOC [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.twirpx.com/file/819340/
6. Чижевський Д. І. Порівняльна історія слов'янських літератур: У 2 т. / Д. І. Чижевський; перекл. з німецької Олесі Костюк та Миколи Ігнатенка. – К. : ВЦ „Академія”, 2005. – 288 с.
7. Якобсон Р. Что такое поэзия? / Роман Якобсон // Русская литература. – 2007. – № 1. – С. 117–127.