

ными, зато необходимой стала организованная структура секты, которая могла плавно влиться в новое постреволюционное общество, в единую структуру протестантской церкви. Эта задача стала основной для квакеров и женщины сделали многое для того, чтобы она была решена. Во многом благодаря им «друзьям» удалось сохранить свою секту, сделать ее частью нового общества и донести ее устои до наших дней.

Основные идеи Людей Пятой Монархии были выражены в пророчествах о втором пришествии, о наступлении тысячелетнего Царства Всевышнего, которые были характерны для кризисной эпохи. Именно поэтому с окончанием социальных потрясений их идеи потеряли актуальность и не смогли найти среды для распространения в новых условиях. Соответственно, и роль женщин секты, исполнявших, главным образом, пророческую функцию, потеряла свое значение.

Секта квакеров приобрела большое число последователей, в том числе женщин, в результате того, что их идеи носили более общий характер в сравнении с идеями Людей Пятой Монархии, которые ориентировали своих последователей на приближение конкретного события. Маргарет Фелл, обосновав равные религиозные права мужчин и женщин, дала женщинам квакерам возможность не только пророчествовать, но и проповедовать, участвовать в управлении сектой. Таким образом, она задала иное направление деятельности женщин в религиозной жизни общества, что укрепило как жизнеспособность самой секты, так и позиции женщин внутри нее. Идеи и деятельность Людей Пятой Монархии стали ярким воплощением революционной эпохи и остались в прошлом, тогда как «внутренний свет» квакеров осветил мирное будущее следующих поколений.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Mack Ph. Women as prophets during the English Civil War // Feminist Studies. - 1982. - № 8.
- <sup>1</sup> Aspinwall W. A Brief Description of the Fifth Monarchy. London, 1653.
- <sup>3</sup> Solt Leo F. The Fifth Monarchy Men: Politics and the Millenium // Church History. - 1961.-Vol. 30.- № 3.
- <sup>4</sup> Trapnel A. A Legacy for Saints. London, 1654.
- <sup>5</sup> A Historical Dictionary of British Women. London, 2003.
- <sup>6</sup> Trapnel A. The Cry of a Stone. London, 1654.
- <sup>7</sup> Trapnel A. Strange and Wonderful Newes from White-Hall. London, 1654.
- <sup>8</sup> A Historical Dictionary of British Women. London, 2003.
- <sup>9</sup> Cazy M. The Little Horns Doom and Downfall. London, 1651.
- <sup>10</sup> Хунд К. Английская Библия и революция XVII века. М., 1997.
- <sup>11</sup> Fell M. Women's Speaking/ [www.qhpress.org](http://www.qhpress.org).
- <sup>13</sup> Fell M. An Epistle To Friends In Ireland, In 1661 / [www.qhpress.org](http://www.qhpress.org)

*Н. А. Громова*

### ПРИНЦИПЫ СЮЖЕТОСЛОЖЕНИЯ В «ПУТЕВЫХ КАРТИНАХ» ГЕНРИХА ГЕЙНЕ

*Кафедра зарубежной литературы.  
Научный руководитель - Г. В. Стадников.*

Книга Генриха Гейне «Путевые картины» сложна для анализа в первую очередь тем, что в нее включены чрезвычайно раз-

нообразные в жанровом, стилистическом и тематическом отношении произведения. В результате у исследователей возникает ис-

кушение рассматривать «Путевые картины» как сборник самостоятельных текстов, объединенных общим мотивом пути и фигурой автора. Часто так и происходит, и тогда части «Путевых картин» анализируются по отдельности или в контексте других работ писателя. Кажется, есть все основания говорить о «Путешествии по Гарцу» или «Книге Ле Гран» как о законченных произведениях, рассматривать «Луккские воды» как отрывок неоконченного путевого романа и сопоставлять «Английские фрагменты» с публицистикой писателя. Однако и история создания книги, и ее структурные особенности свидетельствуют о ее внутреннем единстве. Данная статья посвящена сюжету как одному из механизмов обеспечения этого единства.

Сюжет литературного произведения «складывается из взаимодействия между движениями фабулы и движением - нарастанием и спадами стилевых масс»<sup>1</sup>. Традиционно фабула путевого очерка определяется путешествием повествователя и складывается из событий, встреч, впечатлений на этом пути. Она берется из реального мира, а не придумывается писателем, хотя соотношение в ней объективного и субъективного зависит от индивидуальной авторской манеры. Путевой очерк, таким образом, мог бы служить иллюстрацией различий между сюжетом и фабулой, как его понимали формалисты: «Фабулой может служить и действительное происшествие, не выдуманное автором. Сюжет есть всецело художественная конструкция»<sup>2</sup>. Однако подобная фабула обладает богатым смыслопорождающим потенциалом, связанным с метафорой пути как познания самого себя и мира, поэтому путевой очерк получает возможность оперировать и фабулой иного типа, сугубо художественной конструкцией, связанной с внутренним конфликтом героя и/или его взаимодействием с миром.

«Путевые картины» используют оба типа фабулы, при этом роль их в разных частях книги различна. Фабула, определя-

емая путешествием, то становится основой построения сюжета, то используется лишь в отдельных эпизодах. Вообще следует заметить, что путешествие в «Путевых картинах» никогда не предстает в своем буквальном, материальном смысле. Даже если оно играет в структуре текста центральную роль, имеет автобиографическую основу и описано с предельной точностью деталей (как, например, в «Путешествии по Гарцу» или «Путешествии от Мюнхена до Генуи»), оно выбивается из традиции жанра, поскольку на страницах изучаемого текста мы имеем дело не столько с реальным миром, сколько с моделями этого мира, по которым и путешествует рассказчик.

Гейне широко использует потенциал названия своей книги, и в его тексте мы всегда встречаем «типичный для жанра конфликт между последовательным развертыванием текста - "путешествия" и статикой "картины"»<sup>3</sup>. Рассматривая «Путевые картины» с точки зрения соотношения в них динамического и статического, мы можем говорить о едином принципе построения фабулы в столь разных произведениях. Во всех «Путевых картинах» присутствует оппозиция замкнутого и разомкнутого пространства, первое из которых находит воплощение в устойчивых образах города, сада (парка, сквера), башни, дома, второе - в образах дороги, тропинки, реки (ручья), моря. Первый тип пространства связан со статикой, второй - с движением. Фабула строится как перемещение рассказчика из статичной модели пространства в динамичную, потом в новую статичную и т. д. При этом модель может быть представлена как существующая или во внешнем мире, или во внутреннем. В первом случае она создается в соответствии с литературной традицией, по законам жанров. Так, пейзаж в «Путешествии по Гарцу» описывается по канону романтической литературы, а изображая Италию в «Путешествии от Мюнхена до Генуи», повествователь открыто ссылается на путеводители. Во втором случае сам автор ставит над материалом законы, как

правило, мифологические (так создается мир детства героя в «Книге Ле Гран»).

Соответственно в каждом тексте возникает и образ границы между двумя моделями миров, построенными по своим законам. Устойчив и мотив пересечения границы, обычно сопровождающийся встречей с персонажем, вводящим героя в новый мир. Такие персонажи становятся для героя либо проводниками, либо символами. К первой группе можно отнести Матильду в «Луккских водах», ящерицу в «Городе Лукке» и «желтого человека» в «Английских фрагментах». Все три персонажа описывают мир, к которому принадлежат, сообщают герою и читателю законы, по которым строится данная модель. Персонажи-символы - это, например, мальчик, встреченный рассказчиком возле Клаусталя («Путешествие по Гарцу»), и прекрасная пряха на границе с Италией («Путешествие от Мюнхена до Генуи»). Они не характеризуют свой мир словесно, а воплощают его, не общаются с рассказчиком, а наводят его на размышления.

Мы видим, что встреча на границе - мотив, характерный для тех «Путевых картин», в которых противопоставление двух миров воплощено в образах реального пространства. В «Путешествии по Гарцу» герой стремится выйти из мира филистерства и рационализма в мир природы и поэтического вдохновения. В «Путешествии от Мюнхена до Генуи» герой бежит из Германии, изображенной сатирически, в классическую Италию. В «Английских фрагментах» герой с надеждой едет в Англию как в страну свободы. Но указанное выше противопоставление может предстать и как оппозиция внешней реальности и внутреннего мира героя, тоже получающего выражение в каком-то пространственном образе: В «Северном море» ограниченный мир островитян и отдыхающих контрастирует с бесконечным морем, соотносимым с душой рассказчика. В «Книге Ле Гран» воплощением души героя является мифологизированный образ сада или парка, выключенный из про-

фанного мира современности. И в этих произведениях, таким образом, присутствует фабула, связанная с перемещением героя из одного пространства в другое.

С образом пространства тесно связан образ времени. Время в «Путевых картинах» представлено в личном (бытовом, природном) и общественном (историческом) аспектах. В первых частях «Путевых картин» личное время обладает большей ценностью, чем общественное, и по мере развития фабулы переходит из исторического в субъективное. Личное восприятие придает ценность историческому времени и выводит его на уровень вечности. Однако в итальянской части оба его аспекта начинают развиваться параллельно, независимо друг от друга и постепенно расходятся. Личность оказывается не в состоянии победить историческое время, оно обретает независимость. В «Английских фрагментах» личность не творит историю, а только участвует в ней.

Из текста уходит природное время. Если вначале ритм жизни героя подчинялся суточному и сезонному циклу (смена дня и ночи в «Путешествии по Гарцу», весны и осени в «Книге Ле Гран»), то постепенно герой выбивается из этого цикла. Смена дня и ночи в «Городе Лукке» больше не соответствует внутреннему состоянию героя, а в «Английских фрагментах» природное время не представлено вовсе. Время из циклического становится линейным.

С разными мирами в «Путевых картинах» связаны и разные аспекты линейного времени: прошлое, настоящее и будущее. По мере того как размыкается временной цикл, эти аспекты оказываются все более отдалены друг от друга. Если в финале «Путешествия по Гарцу» мы видели синтез прошлого, настоящего и будущего в едином моменте, то в «Английских фрагментах» наблюдаем утрату связи между прошлым, настоящим и будущим.

В целом путешествие как физическое перемещение становится всего лишь одним из возможных вариантов реализации мотива

перехода из несовершенного мира в истинный. Поэтому путешествие, даже когда оно предстает в своем прямом смысле, никогда не является средством увидеть мир, что-то узнать и о чем-то поведать. Оно всегда имеет скрытую цель и внутреннюю ценность для рассказчика. Действительно, даже в тех «Путевых картинах», где путешествие присутствует буквально, всегда есть и внутренний конфликт, загаданная фабула, которая разворачивается не в хронологическом порядке и представляет автору возможность игры с читателем. Эта игра позволяет исследователям относить эти тексты к художественному вымыслу.

Как и фабула путешествия, вымышленная фабула реализуется в системе образов. Поскольку герой предстает в произведении путешественником, многие образы, связанные с ним, реализуют тему пути - это прежде всего образы реки (моря, ручья). С ним же связаны образы, реализующие тему временного движения: природно-циклического, биографического, исторического. Образы, сопровождающие героиню, напротив, статичны: это образы башни, храма, цветка. В «Путешествии по Гарцу» все образы тяготеют к финальному слиянию, входя одновременно в сферу героя и героини (таков, например, образ реки, сопоставляемой одновременно с душой героя и с героиней). Подобное соединение соответствует их воссоединению на фабульном уровне. Но в следующих «Путевых картинах» пространство героя и героини расходятся. Образ возлюбленной приобретает все более отчетливую связь со смертью. Любовная фабула перестает определять динамику сюжета.

Необходимо отметить, что центральные образы «Путевых картин» реализуются не только на содержательном, но и на структурном уровне, служат метафорой построения текста. Так, например, смена образа дороги образом тропинки знаменует разрушение логики повествования, введение системы отступлений. Постепенно образы переходят с содержательного на структурный уровень. В тексте появляется все мень-

ше образов, связанных с героем (из текста исчезают пейзаж, солнце), но текст, утратив фабульное начало, строится как постепенное разворачивание главных тем. Образы переходят из сферы героя в сферу рассказчика.

При таком свободном обращении с фабулой принципиальным для «Путевых картин» становится вопрос о повествовательной организации произведения, тем более что сюжет предполагает «синтез сюжетно-тематического, сюжетно-композиционного и сюжетно-речевого единства»<sup>4</sup>. Жанр путевого очерка предполагает повествование от первого лица, при котором повествователь является главным действующим лицом. Действия рассказчика в этом жанре особого рода: с одной стороны, это физическое перемещение в пространстве, которое определяет фабулу и композицию очерка, с другой стороны, это его мысли, чувства, оценки и высказывания. Таким образом, рассказчик выступает как носитель точки зрения, позволяющей организовать произведение в пространственно-временном и в идеологическом отношении.

Анализируя повествовательную организацию «Путевых картин», мы наблюдаем не единообразие, а системность. В разных с точки зрения фабулы, композиции и жанровой традиции произведениях наблюдаются три основных повествовательных формы.

1. Рассказчик-путешественник, с одной стороны, жанрово детерминированный, с другой - постоянно нарушающий жанровые каноны. Голос рассказчика этого типа не всегда монологичен, поскольку воспроизводит «диалогические отношения между "кусками" сознания повествователя»<sup>5</sup>. Эти отношения, наряду с обоими типами фабулы, служат основой динамики текста. Кроме того, голос рассказчика может включать несколько точек зрения благодаря использованию косвенной и несобственно-прямой речи других персонажей.

2. Рассказчик-герой, являющийся частью некой фабулы, развитие которой не определяется логикой и хронологией пути. В

тексте нарочито декларируется тождественность этого типа рассказчика и реальной личности писателя. Однако, несмотря на обилие биографических фактов, он остается элементом фабулы, т. е. фиктивным образом, тождествен реальной личности писателя настолько же, насколько и лирический герой стихотворений Гейне и «должен восприниматься как миф»<sup>6</sup>. Этот тип повествовательного «я» характеризуется монологичностью и определенной заданностью, его путешествие обусловлено некоей целью.

3. Рассказчик-писатель, создатель текста. Он симулирует диалог с читателем, на самом же деле полностью манипулирует его восприятием. Использование этой формы нарушает правдоподобие, разрушает художественную иллюзию, служит источником авторской саморефлексии и самоиронии.

Взаимодействие этих повествовательных форм на протяжении «Путевых картин» носит организованный характер. В целом его можно охарактеризовать как стремление к их объединению. Такое объединение происходит в финале «Путешествия по Гарцу», «Книги Ле Гран» и «Лукских вод», но не достигается в «Северном море» и «Путешествии от Мюнхена до Генуи», что приводит к внутренней незавершенности этих произведений. Следует отметить, что они открывают соответственно второй и третий тома «Путевых картин». Таким образом, в текстах, завершающих тома, единство достигается. Наконец, «Город Лукка» и «Английские фрагменты», подводящие каждая по-своему итоги всей кни-

ги, уже исходят из единства повествовательных инстанций.

В пределах каждой части произведения повествовательная структура стремилась от диалогизма и раздробленности к единству и монологичности. Однако эта тенденция наблюдается и в масштабе всего произведения. Начиная с «Путешествия по Гарцу», повествовательная структура которого характеризуется сложным взаимодействием голосов рассказчика и героя, с одной стороны, и повествователя и биографической личностью автора, с другой, текст «Путевых картин» стремится к утверждению единого автора, творящего свое произведение с собственными целями и по собственному желанию. Изменяются и отношения адресанта с адресатом. Если в первых частях книги они были диалогичными, причем адресат в некоторой степени влиял на адресанта, включавшего иногда точку зрения первого в собственную речь, то к концу итальянской части автор становится независимым от читателя. Когда авторский голос достигает единства, из текста исчезает фабула как основа развития сюжета, поскольку единство произведения обеспечивается единством авторского голоса.

Необходимо подчеркнуть, что речь идет не о жесткой структуре, а о принципах. Ни фабульно, ни повествовательно мы не можем рассматривать части «Путевых картин» как хронологически непрерывный текст. Мы имеем дело именно с тенденцией, обеспечивающей динамику сюжета и единство произведения.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 325.

<sup>2</sup> Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 183.

<sup>3</sup> Groddeck W. Heinrich Heines "Reise von Mьpspep nach Genua" als Paradigma einer "modernen" nachromantischen Poetologie // Konzepte der Moderne. Stuttgart, 1999. S. 352.

<sup>4</sup> Левитан Л. С., Цилевич Л. М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. Рига, 1990. С. 68.

<sup>5</sup> Грешных В. И. Авторская роль в "Путевых картинах" Генриха Гейне // Автор. Жанр. Сюжет. Калининград, 1991. С. 33.

<sup>6</sup> Peters G. F. Memory and Myth: the narrator's salvation in Heine's "Ideen. Dsa Buch Le Grand" // Rocky Mountain Review. Vol. 4. 1984. P. 171.