

мыслительная операция. Е. С. Кубрякова [9] определяет категоризацию как главный способ придать восприятию мира упорядоченный характер, систематизировать как-то наблюдаемое и увидеть в нем сходство одних явлений в противовес различию других. З. Д. Попова и И. А. Стернин [15: 130] выделяют универсальные суперклассифицирующие признаки, которые могут быть применены к любому предмету или явлению, — временная характеристика, пространственная характеристика, действие, свойство, общая оценка, эмоция. Универсальные категории времени, пространства, действия и свойства применимы и к рассмотренным здесь парным сочетаниям. Время — это необратимое течение, внутри которого происходят все существующие в бытии процессы. Пространственное осмысление мира связано с представлением любого объекта как вместилища для другого объекта. Действие подразумевает наличие активного начала. Свойство — это атрибут объекта, сторона проявления качества. Эти категории формируют смысловой каркас языка.

Вывод, который мы можем сделать, следующий.

Поэма В. Брюсова «Замкнутые» исключительно богата субстантивными, адъективными, адвербиальными и глагольными парными сочетаниями, которые усиливают поэтические образы и делают поэтический текст экспрессивнее и ярче.

### Литература

1. *Артамонова М. В.* О месте категории парности в концептуальной системе русского человека // *Филология и человек.* № 3. Барнаул, 2009. С. 62–72.
2. *Бавин С., Семibrатова И.* Судьбы поэтов серебряного века. М.: Книжная па-лата, 1993.
3. *Беляев А. Р.* Последний человек из Атлантиды. М.: Оникс 21 век, 2004 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.alexandrbelyaev.ru/content/view/611/208/> (дата обращения: 10.02.2014).
4. *Брюсов В.* Замкнутые // Брюсов В. Избранное. М.: Моск. рабочий, 1979. С. 56–63.
5. *Гумбольдт В., фон.* Язык и философия культуры. М.: Прогресс, 1985.
6. *Евгеньева А. П.* Малый академический словарь. М.: Ин-т русск. яз. АН СССР, 1957–1984 2004 [Электронный ресурс]. URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/mas/62285/%D1%81%D0%B2%D0%B5%CC%81%D1%8F%D1%82%D1%8C> (дата обращения: 15.02.2014).
7. *Казарин Ю. В.* Поэтический текст как система. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999.

8. *Кирьянова Н. Б.* Англоязычный поэтический текст в аспекте письменной формы: автореф. ... канд. филол. наук. М., 2003.
9. *Кубрякова Е. С.* О понятиях места, предмета и пространства // Логический анализ языка. Языки пространств. М.: Языки русск. культуры, 2000. С. 84–92.
10. *Машбиц-Веров И.* Поэзия В. Брюсова // Русский символизм и путь Александра Блока. Куйбышевское кн. изд-во, 1969 2004 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.biografia.ru/arhiv/blok05.html> (дата обращения: 11.02.2014).
11. *Ожегов С. И.* Словарь русского языка. М.: Русск. яз., 1990.
12. *Ольшанский И. Г.* Парные сочетания слов современного немецкого языка (семантика, структура, сочетаемость): дис. ... канд. филол. наук. М., 1965.
13. *Ольшанский И. Г., Гусева А. Е.* Лексикология. Совр. нем. яз. М.: Изд. центр «Академия», 2005.
14. *Плотникова А. М.* Парные сочетания в совр. русск. яз. и их креативный потенциал // Уральский филол. вестник. Язык. Система. Личность: Лингвистика креатива. № 2. Екатеринбург, 2012. С. 183–187.
15. *Попова Э. Д., Стернин И. А.* Когнитивная лингвистика. М.: АСТ: Восток-Запад, 2007.
16. *Рерих Н. К.* Толстой и Тагор. Листы дневника. Том 2 (1936–1941). М.: МИР, 1995 2004 [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.icr.su/node/606> (дата обращения: 12.02.2014).
17. Словарь русских синонимов 2004 [Электронный ресурс]. URL: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic\\_synonims/197281](http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_synonims/197281) (дата обращения: 14.02.2014).

## ФУНКЦИИ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ РАМЫ В ЦИКЛЕ LEGENDS OF THE PROVINCE HOUSE НАТАНИЭЛЯ ГОТОРНА

В. В. Меньило, Н. А. Тулякова (НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург)

УДК 821.111-32(73)

Феномен рамы, как и феномен текста, является объектом изучения различных дисциплин гуманитарного цикла. Данное понятие рассматривается в искусствоведении, в лингвистике текста, в семиотике, в нарратологии, представляя собой «один из самых сложных и неоднозначных нарратологических концептов» [11: 162].

Термин «рама» применительно к литературному произведению обычно употребляется в двух значениях. Во-первых, к раме относят компоненты, «физически» обрамляющие текст и отграничивающие

его от не-текста: заглавие, подзаголовок, имя автора, цитаты из рецензий — все, что находится на обложке книги и вне самого текста. Ж. Женетт первым применил к этим элементам название «паратекстуальные» [12]. Во-вторых, рамой называют часть текста, предвещающую и заключающую рассказ в рассказе, т. е. отграничивающую одну часть художественного текста от другой.

У рамы в первом понимании (в англоязычной литературе вопроса часто именуемой *literary frame*, в отечественной — *композиционной рамой*) выделяют две основные функции. Прежде всего, это отделение произведения от реальности (вопрос, подробно освещенный Б. А. Успенским [10], М. Шапиро [16], Ю. М. Лотманом [7]). Далее, рама выполняет интерлокутивную функцию, задавая определенный модус прочтения текста, например жанровый в случае подзаголовка, эмоциональный в случае помещения отрывков из отзывов, интерпретационный в случае иллюстрации на обложке. Данный тип рамы часто создается за счет совместных усилий редактора, дизайнера и т. д. и далеко не всегда отражает авторскую интенцию. Рама, понимаемая таким образом, — прежде всего композиционный элемент, граница, которая может быть сопоставлена с границей в других видах искусств: «Рама картины, рампа в театре, начало и конец литературного или музыкального произведения, поверхности, отграничивающие скульптуру или архитектурное сооружение от художественно выключенного из него пространства, — все это различные формы общей закономерности искусства: произведение искусства представляет собой конечную модель бесконечного мира» [7: 204].

Второе значение термина «рама», реализуемое в сочетаниях *narrative frame* и *повествовательная рама*, употребляется применительно к тем текстам, в которых присутствует рассказ в рассказе, и определяет ситуацию рассказывания. Повествовательная рама состоит из двух основных частей — вводной и завершающей (*introductory/concluding narrative frames*), а также из рамочных компонентов внутри самого текста, относящихся к процессу повествования. Тем не менее для наличия рамы необязательно присутствие всех этих компонентов. Наиболее часто используемым является вводный элемент, использование остальных вариативно, хотя возможны случаи, когда отсутствует именно первый компонент рамы.

В настоящей статье под рамой понимается повествовательная рама, обрамляющая так называемый рассказ в рассказе (*embedded*

*narrative*), а не паратекстуальные элементы произведения. Многофункциональность и многокомпонентность повествовательной рамы определяют разнообразие подходов к ее изучению. Так, исследователи рассматривают традиционные способы построения рамы (*conventional narrative framing devices*) [14: 60], лингвистические особенности рамы — нарративные «голоса» (*narrative voices*) и их сдвиги (*narrative shifts*), обусловленные «двойной» точкой зрения, а также функции рамы, взаимодействие рамы и текста. Один из ключевых вопросов при рассмотрении повествовательной рамы — ее роль в формировании метаповествования. Рама, предваряющая рассказ, устный или письменный, представляет собой своего рода комментарий к тому, как, в каких условиях, при каких обстоятельствах происходит процесс рассказывания истории, т. е. метанарратив *on how stories are told* [14: 61].

Одним из аспектов изучения функционирования рамы является ее роль в создании цикла, прежде всего прозаического. Именно этому аспекту посвящена настоящая статья, цель которой — описать особенности рамы, определить ее роль и специфику ее функционирования в связанном цикле *Legends of the Province House* Натаниэля Готорна. Под связанным циклом обычно понимается цикл произведений, объединенных общей фигурой рассказчика, хронотопом, ситуацией рассказывания (для выбранного цикла характерны все перечисленные особенности). Выбор данного цикла в качестве материала исследования не случаен. Для Готорна, который уже при жизни получил статус признанного мастера новеллы, характерны сложность повествовательной позиции, смысловая амбивалентность: «Проецируясь в творчество писателя, неоднозначность опыта обретает свое выражение в текстовых „структурах неопределенности“, которые вынуждают читателя Готорна активно соучаствовать в „построении“ его произведений, выбирая свои собственные прочтения из нескольких предлагаемых автором нарративных возможностей текста, остающегося при этом, говоря словами В. Изера, „бесконечно богаче, чем любое из этих частных прочтений“. Поэтому произведения Готорна всегда остаются открытыми для противоречивых истолкований» [1: 21]. Исследователи отмечают и особое мастерство Готорна в использовании рамы в произведениях, позволяющее ему добиваться максимальной реалистичности повествования: “...Nathorne’s juxtaposition of story and frame dramatizes how writing’s capacity

to make the world appear as if it naturally exists in narrative form emerges as an effect evoked by subtle narrative posturing” [19: 281].

Прежде чем перейти непосредственно к анализу цикла Готорна, остановимся на отличительных особенностях повествовательной рамы в прозаическом повествовании.

Теория рамы наиболее подробно разрабатывалась на материале малых эпических жанров, прежде всего новеллы и рассказа. Рама может играть вспомогательную роль, но в то же время занимать значительное, если не определяющее место в тексте: “...Although the frame may be easily recognized by its formal procedures, it occasionally attains such length and acquires such structural significance that one may wonder whether the notion of a ‘frame’ is still commensurate with the reality” [18: 116].

Мартин Суэйлз, исследуя немецкую новеллу XIX в., делает вывод, который можно распространить и на англоязычную новеллу, — о том, что роль рамы связана с характером событий, помещаемых в центр текста. Они носят исключительный характер, а рама, по контрасту с ними, представляет собой нормативный, конвенциональный взгляд общества: “...The story actually told tends to center upon experiences that are somehow unusual, unique, isolated from the common run of human affairs. The frame establishes a context around the particular inset story. That context can serve to mediate interpretatively between the isolated experience or set of experiences and the generality of the social universe, or it can serve to isolate the experiences still more” [17: 53].

Среди функций, которые рама выполняет в рассказе, исследователи обычно выделяют следующие:

1. *Привлечение внимания слушателя.* Рама создает особое пространство отношений между повествователем и читателем, которое можно охарактеризовать как пространство доверия, в связи с чем “...the frame will almost certainly have the effect of arousing the reader’s curiosity” [18: 116].

2. *Разделение на «правду» и «вымысел» внутри текста.* «Принцип построения „текста в тексте“ обостряет момент игры в тексте: с позиции другого способа кодирования, текст приобретает черты повышенной условности, повышается его игровой характер...» [6: 66]. В связи с этой функцией Тёрнер приводит цитату из У. Ф. Мейнленда: “If the author has taken the trouble to wrap something up, the reader will think that that something is real” [18: 116].

3. *Попытка убедить читателя в достоверности рассказа в рассказе.* При этом достоверность событий, описанных в раме, также не подлежит сомнению. Сообщение различных подробностей, связанных с ситуацией рассказывания, повышает аутентичность обоих текстов.

4. *Обеспечение или поддержание связности цикла.* Рама может быть достаточно формальным приемом, позволяющим автору объединить несколько текстов в надтекстовое единство. При этом смысл всего цикла может «высвечиваться» именно благодаря подобному объединению.

5. *Определение или программирование модуса прочтения — сочувственного, иронического, скептического.* Благодаря выраженной повествовательной позиции, “the frame is the means of bringing the central interpretative issue into focus...<...> to set up analogies and contrasts, by means of which the reader may arrive at a juster assessment of the characters, the events, and the issues raised” [18: 123–126].

Большинство исследователей фокусирует внимание именно на последней функции рамы, подчеркивая ее ключевую роль в интерпретации всего произведения. «Рамочные компоненты, находясь в сильной позиция текста (заглавие, первая строка, первый абзац, концовка и т. д.), создают горизонт ожидания (Х.-Р. Яусс), установку на восприятие произведения, ключ к интерпретации текста (У. Эко)» [9: 31]. При этом отношения между рамой и текстом могут быть прямо противоположными, в зависимости от авторской интенции и тех задач, которые автор решает в произведении: отношения параллелизма или отношения контраста. Во втором случае противопоставление рамы и рассказа создает иллюзию правдоподобия рамы. Именно такой вариант соотношения рамы и текста выбирает Готорн в анализируемом цикле.

Цикл Готорна, цикл «с рамочной конструкцией», является типичным для эпохи романтизма и продолжает древнюю традицию, наиболее ярко воплощенную в «Тысяче и одной ночи», «Декамероне» Боккаччо, «Фантазусе» Л. Тика, «Серапионовых братьях» Э. Т. А. Гофмана. В то же время рамочная композиция усложняется благодаря тому факту, что цикл включен в большее надтекстовое единство — сборник *Twice Told Tales*, соответственно, композиционно у него двойная рама.

Повествование от первого лица, в соответствии с традицией, введенной Ахимом фон Арнимом в «Зимнем саде» [4: 6], реализует

упомянутую выше функцию достоверности рамы. С этой же целью автор помещает описываемые в раме события в «свое» время (1838 г. — время создания цикла), в то время как легенды посвящены событиям Американской революции 1775–1783 гг. В центре 4 легенд цикла — мистические происшествия, связанные с Бостоном, а именно с Губернаторским домом: появления призраков, таинственные пророчества, загадочный портрет.

Рассказчик слышит легенды в Губернаторском доме, который превратился в трактир, и пересказывает их читателю. В тексте неоднократно появляются его комментарии, цель которых — убедить читателя в максимальной достоверности описанных им событий. Он не раз ставит вопрос о правдивости легенд, возможных документальных свидетельствах, их подтверждающих, и т. д. В качестве элементов достоверности используются ссылки на непосредственных свидетелей событий (*eye-witness*), на иные общедоступные источники (*any other source*) или субъективные факторы, такие как личные впечатления рассказчика об «информанте» (“*the truth-telling accents of the elderly gentleman*” [13: 24]).

“The portion of his talk which chiefly interested me, was the outline of the following legend. He professed to have received it, at one or two removes, from an eye-witness; but this derivation, together with the lapse of time, must have afforded opportunities for many variations of the narrative...” [13: 11].

“The following is as correct a version of the fact as the reader would be likely to obtain from any other source; although, assuredly, it has a tinge of romance approaching to the marvelous” [13: 28].

В случае первых трех легенд рассказчик подчеркивает, что по возможности не вносил в услышанные им легенды никаких изменений:

“...despairing of literal and absolute truth, I have not scrupled to make such further changes as seemed conducive to the reader’s profit and delight...” [13: 11].

Четвертая легенда, услышанная им не от мистера Бэла Тиффани, а от другого посетителя трактира, нуждается, по его словам, в больших трансформациях. Подобный прием служит той же цели — создать впечатление того, что некая история действительно была услышана.

На сюжетно-композиционном уровне функция достоверности реализуется за счет включения в повествование подробных описаний места действия, как самого дома, так и улицы, на которой он расположен. Упоминаются мельчайшие детали, такие как количество этажей, фигурка индейца, венчающая купол здания, и имя ее создателя, решетка балкона с датой постройки и инициалами владельца, даже недавняя покраска здания:

"One side of this space was occupied by the square front of the Province-House, three stories high, and surmounted by a cupola, on the top of which a gilded Indian was discernible, with his bow bent and his arrow on the string <...> The figure has kept this attitude for seventy years or more, ever since good Deacon Drowne, a cunning carver of wood, first stationed him on his long sentinel's watch over the city. The Province-House is constructed of brick, which seems recently to have been overlaid with a coat of light colored paint. A flight of red free-stone steps, fenced in by a balustrade of curiously wrought iron, ascends from the court-yard to the spacious porch, over which is a balcony, with an iron balustrade of similar pattern and workmanship to that beneath. These letters and figures--16 P.S. 79--are wrought into the iron-work of the balcony, and probably express the date of the edifice, with the initials of its founder's name" [13: 7–8].

Еще более подробно описан интерьер дома. Кроме того, автор уделяет внимание описанию погодных явлений. Так, во время второго визита в дом рассказчик скрывается от непогоды (лексические единицы *chill, gale of wind, boisterous, black lowering sky, wintry blast*):

"The night was chill and raw, and rendered boisterous by almost a gale of wind, which whistled along Washington street <...> But the black, lowering sky <...> wore, doubtless, the same visage as when it frowned upon the ante-revolutionary New Englanders. The wintry blast had the same shriek that was familiar to their ears" [13: 26].

Сам по себе образ дома можно рассматривать и как хронотоп замкнутого пространства, наделенного функцией убежища [2], и как реализацию мотива «преодоления порога приключения» и перехода героя из реального мира в мир волшебный [5]. В данном случае волшебным является мир прошлого, представленный в легендах, а дом воспринимается как портал для перехода из многолюдного центра Бостона в прошлое. Образ убежища репрезентируется следующими лексическими единицами, присутствующими в описании



двора и дома: *secluded, bordered by a wrought iron fence, hide, confined*. Все они актуализируют значение уединенного, скрытого от глаз, тайного места, усиливаемое за счет противопоставления хронотопа дома пространству шумной современной улицы, на которой он расположен, и которую рассказчик описывает как “*busy heart of modern Boston*” и “*densest throng of Washington street*” (в обоих описаниях присутствуют семы *crowd* и *activity*).

В то же время есть локусы, которые связывают настоящее и прошлое, тем самым обеспечивая возможность перехода рассказчика из реального мира в мир легендарного прошлого. Это Old South Church и часы на церкви, бой которых как бы доносится до рассказчика через десятилетия. Кроме этих созданных человеком объектов (связанных, что важно, с религией), само небо — такой же свидетель событий настоящего, как и прошлого:

“But the black, lowering sky, as I turned my eyes upward, wore, doubtless, the same visage as when it frowned upon the ante-revolutionary New Englanders. The wintry blast had the same shriek that was familiar to their ears. The Old South Church, too, still pointed its antique spire into the darkness, and was lost between earth and heaven; and as I passed, its clock, which had warned so many generations how transitory was their life-time, spoke heavily and slow the same unregarded moral to myself” [13: 27].

Подобная связь настоящего и прошлого, осознаваемая рассказчиком, прослеживается на протяжении всех его визитов в Губернаторский дом. В. Я. Пропп рассматривает момент, когда герой покидает привычный мир, как окончание завязки произведения [8: 92]. В приведенном ниже фрагменте, описывающем первое посещение рассказчиком дома, мотив перехода из одного мира в другой репрезентируется на лексическом уровне за счет использования лексических единиц *penetrate* и *transport*, первая из которых актуализирует сложность этого перехода (семь *force, effort* [15: 1302]), а вторая намекает, что рассказчик как бы бессознательно, под действием внешних сил, пересекает границу миров (“to transport — take or carry (people or goods) from one place to another by means of a vehicle...” [15: 1875]):

“...Entering the arched passage, which penetrated through the middle of a brick row of shops, a few steps transported me from the busy heart of modern Boston, into a small and secluded court-yard” [13: 7].

Подобным же образом герой возвращается обратно в свой мир после знакомства с домом и его первой легендой:

"Then diving through the narrow arch-way, a few strides transported me into the densest throng of Washington street" [13: 25].

Однако при описании второго визита героя в дом мотив бессознательности пересечения границы миров отсутствует, поскольку, в отличие от предыдущего раза, герой попадает в это место не случайно, а намеренно (использование личного местоимения *I*, номинирующего субъекта действия, в противоположность номинанту объекта приложения внешней силы *me*):

"Passing through the narrow arch, I crossed the court-yard, the confined precincts of which were made visible by a lantern over the portal of the Province-House" [13: 27]; "I took leave <...> and <...> fought my way homeward against a drifting snowstorm" [13: 41].

Необходимо отметить, что с каждым визитом герою становится все сложнее возвращаться в мир реальности. Если в первом случае переход границы миров носит естественный, практически неощутимый для рассказчика характер, после второго визита он должен сражаться против сил стихии, чтобы попасть домой (лексические единицы *fight*, *against* со значением противостояния), а во время третьего визита граница миров настолько размывается, что герою становится трудно отделить прошлое от настоящего:

"We almost fancied that the clock was still striking in a bygone century" [13: 76].

Рассмотренный ранее мотив связи времен усиливается к концу цикла. Если сначала рассказчику приходится делать всевозможные усилия, чтобы увидеть в настоящем прошлое, то к концу четвертой легенды реальность и легенды для него тесно переплетаются. В начале первой легенды он сознательно подогревает свой интерес к месту, в котором оказался. Его усилия репрезентированы на лексическом уровне единицами *forced* и *strenuously*, содержащими семы *strength* и *effort*:

"...to confess the truth, I was forced to draw strenuously upon my imagination, in order to find aught that was interesting in a house which,

without its historic associations would have seemed merely such a tavern as is usually favored by the custom of decent city-boarders, and old fashioned country gentlemen" [13: 9].

В финале первой легенды полностью погрузиться в атмосферу услышанного рассказа герою мешают разнообразные бытовые явления окружающей его действительности (*cigar smoke, rattling of the spoon*), а также приметы реальности (*a penny paper of the day, the Boston Times*). Он даже признает тщетность своих попыток (*desperately hard work*), контраст же современности и прошлого усиливается за счет использования эпитета *hoar* в значении "grey-haired with age" [15: 824]:

"In truth, it is desperately hard work, when we attempt to throw the spell of hoar antiquity over localities with which the living world, and the day that is passing over us, have aught to do. Yet, as I glanced at the stately staircase, down which the procession of the old governors had descended, and as I emerged through the venerable portal, whence their figures had preceded me, it gladdened me to be conscious of a thrill of awe" [13: 24].

Рассказчик попадает в Губернаторский дом по необычной причине, а именно в поисках старины, вдохновения, из любопытства, поскольку наслышан об этом месте ("a purpose, long entertained, of visiting and rambling over the mansion of the old royal governors of Massachusetts" [13: 7]). Тот факт, что в бывшем Губернаторском доме теперь располагается трактир, усиливает у рассказчика ощущение диссонанса между описанными в легенде событиями и обыденностью настоящего. Хронотоп трактира как места действия традиционен для литературы эпохи романтизма, однако в тексте Готорна он наполняется дополнительным, нетипичным содержанием. Выбор подобного места имеет целью разоблачение: место, где вершилась история, происходили события революционного прошлого, в настоящем используется для извлечения материальной выгоды. Несовпадение ожиданий героя и реальности не позволяют ему при первом визите установить связь времен. Однако уже во время второго визита в дом, как отмечалось ранее, рассказчик замечает предметы, которые сохранились в этом месте на протяжении многих лет. В конце же цикла рассказчик настолько погружается в атмосферу прошлого, описанного в четвертой легенде, что в любой момент ожидает увидеть персонажей легенды рядом с собой:

"Neither of us would have wondered, had a hoop-petticoated phantom of Esther Dudley tottered into the chamber, walking her rounds in the hush of midnight..." [13: 76].

Переживаемые рассказчиком ощущения погружения в прошлое настолько реальны, что он принимает решение какое-то время или, возможно, совсем не возвращаться в это место:

"...I retired unbidden <...> being resolved not to show my face in the Province House for a good while hence, — if ever" [13: 76].

Таким образом, в цикле Готорна *Legends of the Province House* роль рамы прежде всего связана с образом дома, в котором происходит рассказывание историй и который является главным предметом излагаемых легенд. Хронотоп дома-убежища осмысляется в качестве портала для перехода из настоящего в прошлое, который и совершает рассказчик на протяжении 4 легенд цикла.

### Литература

1. Аксенов А. В. Призвание и участь художника в новеллистике Н. Готорна // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Сер. 3: Филология. 2011. № 25. С. 7–22 [Электронный ресурс]. URL: <http://elibrary.ru/download/41875131.pdf> (дата обращения: 24.02.2014).

2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Эпос и роман. М.: Азбука, 2000. С. 11–193.

3. Крысанова М. В. Роль рамочного повествования в циклах немецких романтиков // Мат-лы докл. XVI Междунар. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» / отв. ред. И. А. Алешковский, П. Н. Костылев, А. И. Андреев. М.: МАКС Пресс. [Электронный ресурс] URL: 2009. [http://conf.msu.ru/archive/Lomonosov\\_2009/foreign/krysanova.pdf](http://conf.msu.ru/archive/Lomonosov_2009/foreign/krysanova.pdf) (дата обращения: 12.03.2014).

4. Крысанова М. В. Цикл «Серапионовы братья» — новый этап в творчестве Э. Т. А. Гофмана: автореф. ... канд. филол. наук. М., 2012.

5. Кэмпбелл Дж. Тысячелетний герой. М.: АСТ, 1997.

6. Лотман Ю. М. Культура и взрыв // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство — СПб, 2010. С. 12–148.

7. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство — СПб, 1998. С. 14–285.

8. Пропт В. Я. Морфология «волшебной сказки». М.: Лабиринт, 1998.

9. Суханова С. Ю. Знаки античности в паратекстуальных элементах русской поэзии второй пол. XX в. // Вестник Томского гос. ун-та. 2011.

№ 352. – С. 31–36 [Электронный ресурс]. URL: <http://elibrary.ru/item.asp?id=17256476> (дата обращения: 23.02.2014).

10. *Успенский Б. А.* Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. СПб.: *Азбука*, 2000.

11. *Berlatsky E.* **Lost in the Gutter: Within and Between Frames in Narrative and Narrative Theory** // *Narrative*. 2009. Vol. 17 Issue 2. P. 162–187 [Электронный ресурс]. URL: <http://92.242.59.41:4296/eds/pdfviewer/pdfviewer?sid=81406c52-d05f-4fc1-aa78-e9bffb4303f7%40sessionmgr4003&vid=2&hid=4208> (дата обращения: 12.03.2014).

12. *Genette G.* *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

13. *Hawthorne N.* *Twice-Told Tales*. Vol. II. Cambridge: The Riverside Press, 1893.

14. *Newton D. W.* “**It is Genius Only Which Can Make Ghosts**”: Narrative Design and the Art of Storytelling in Simms’s “Grayling; or, ‘Murder will out’” // *Studies in the Literary Imagination*. March 2009. № 42 (1). P. 59–82 [Электронный ресурс]. URL: <http://92.242.59.41:4296/eds/pdfviewer/pdfviewer?sid=58f57c28-90c4-49d3-a8ce-a459f7f2f47c%40sessionmgr4005&vid=1&hid=4208> (дата обращения: 25.02.2014).

15. *Oxford Dictionary of English*. Second edition, revised. Oxford: Oxford University Press, 2006.

16. *Schapiro M.* On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image Signs // *Semiotica*. 1969. № 1. P. 223–242.

17. *Swales M.* *The German Novelle*. Princeton, 1977.

18. *Turner D.* The Function of the Narrative Frame in the ‘Novellen’ of Stefan Zweig // *The Modern Language Review*. Jan., 1981, Vol. 76, Issue 1, p. 116–128 [Электронный ресурс]. URL: <http://92.242.59.41:4294/eds/pdfviewer/pdfviewer?sid=cbc1976f-5b6b-4aca-8870-9cc44e0a7e74%40sessionmgr113&vid=8&hid=116> (дата обращения: 23.02.2014).

19. *West P.* Frames More Valuable than the Pictures Themselves: Fiction and Journalism in Hawthorne’s *The Storyteller* // *The American Transcendental Quarterly*. 2002. № 16 (4). P. 277–290 [Электронный ресурс]. URL: <http://92.242.59.41:4294/eds/pdfviewer/pdfviewer?sid=cbc1976f-5b6b-4aca-8870-9cc44e0a7e74%40sessionmgr113&vid=4&hid=116> (дата обращения: 25.02.2014).

## КАТЕГОРИИ ЛИЦА И ВРЕМЕНИ В НЕМЕЦКОМ ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ (на примере стихотворений И. В. Гете)

С. А. Никифорова (НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург)

УДК 81'367.7

Проза и поэзия представляют собой два литературных жанра, которые обнаруживают ряд сходств и различий, определяющих осо-

бенности функционирования языковых единиц в прозаическом и поэтическом текстах. Хотя проза и поэзии оперируют единицами одной языковой системы, они по-разному актуализируют их в структуре текста. По мнению Ю. М. Лотмана, проза — наиболее простая система, ее элементы получают выражение в тексте, а не реализуются в качестве «минус-приемов», как это происходит в поэзии. «При анализе поэтического произведения внетекстовые связи и отношения играют меньшую роль, чем в прозе» [5: 38]. И. Р. Гальперин считает: «Стихотворный текст в основном подчиняется общим закономерностям текста, хотя ритмические, звуковые и образные особенности поэтического произведения накладывают на него ограничения, не свойственные прозаическому тексту» [2: 32].

Различия между прозой и поэзией отражаются не только на плане выражения, но и на плане содержания: в основе прозы лежит художественно освоенное событие, а поэзия передает лирическое переживание или настроение героя. Как отмечает Л. И. Тимофеев, своеобразие лирики состоит в том, что, в отличие от эпоса и драмы, она рисует не законченные человеческие характеры, а их отдельные состояния. В эпосе развертывание характера дано в общем потоке жизненного процесса, в сложной сюжетной системе, в многоголосой речи персонажей, в то время как в лирике каждое переживание выступает как индивидуальная и обособленная, но все же типизированная единица [8: 251].

Композиционные, ритмико-интонационные и содержательные особенности поэтического текста требуют тщательного подхода к выбору языковых средств и накладывают ограничения на их употребление. Грамматические правила в нем нередко нарушаются для сохранения рифмы и ритма стихотворного целого. Однако отклонения от грамматической нормы имеют определенные границы, за которые языковая система не может выйти. Если говорить о немецком языке, то он характеризуется более строгими требованиями к организации текста, чем, например, русский язык. Фиксированный порядок слов, наличие аналитических глагольных форм, необходимость соблюдать правила согласования времен и т. д. усложняют задачу структурирования немецкого поэтического текста. Но несмотря на сложный строй немецкого языка, в поэтических произведениях, как правило, сохраняются грамматически правильные формы и структуры, ср., например, стихотворение И. В. Гете: