



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего
образования

«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ

КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЕ

**Актуализация паратекстовых элементов в процессе изучения
драматических произведений в 10 классе**

Выпускная квалификационная работа по направлению

44.04.01 Педагогическое образование

Направленность программы магистратуры

«Филологическое образование»

Форма обучения заочная

Проверка на объем заимствований:

25,20 % авторского текста

Работа рекомендована к защите

« 14 » 01 2021 г.

зав. кафедрой литературы и МОЛ

Т.Н. Маркова Маркова Т.Н.

Выполнила:

Студентка группы ЗФ-315/205-2-1

Полозова Яна Александровна

Научный руководитель:

д-р пед. наук, профессор кафедры
литературы и МОЛ

Терентьева Нина Павловна

Яна Полозова

Челябинск

2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ПАРАТЕКСТ КАК ЛИТЕРАТУРНОЕ ЯВЛЕНИЕ.....	10
1.1 Понятие паратекста в теории литературы.....	10
1.2 Структура паратекста.....	19
1.3 Своеобразие паратекстовых элементов в драматическом произведении.....	29
ГЛАВА II. АКТУАЛИЗАЦИЯ ПАРАТЕКСТОВЫХ ЭЛЕМЕНТОВ ПРИ ИЗУЧЕНИИ ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В 10 КЛАССЕ.....	41
2.1 Методические приемы освоения паратекста при изучении драмы в школе: традиция и инновации.....	43
2.2 Обращение к паратексту при изучении пьес А.Н. Островского («Гроза», «Бесприданница»).....	50
2.3 Роль паратекстовых элементов при изучении пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад».....	66
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	88
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	90

ВВЕДЕНИЕ

Любое художественное произведение предстает перед читателем как единый текст, то есть материально закрепленная последовательность знаков. Изменение или изъятие одного текстового элемента приводит к искажению смысла произведения. Следовательно, все составляющие художественного произведения тесно взаимосвязаны и взаимодействуют друг с другом.

В литературном произведении принято выделять основной («центральный», «первичный») текст и его околотекстовое окружение («паратекст», «вторичный текст», «периферийные образования текста»).

Паратекст (от слова «текст» + греч. приставка пара- («возле, около, при, рядом с»)) – часть структуры литературного произведения, представляющая собой совокупность компонентов, сопровождающих письменный текст и обрамляющих его. Паратекстовые составляющие художественного текста – это его важнейшие смыслообразующие и структурообразующие единицы, которые полностью не принадлежат основному тексту и не являются его частью, однако образуют с ним единое целое и оказывают влияние на читательское восприятие.

Основополагающим трудом, посвященным данному явлению, считается труд французского ученого Ж. Жанетта. Термин «паратекст» был введен им в научный обиход в 1982 году. По мнению ученого, паратекст охватывает более широкую группу явлений, чем рамка текста. Это не только заглавие, эпиграф, послесловие и т.д., но и оформление книги, обложки, а также внехудожественные высказывания самого писателя о произведении, критические статьи, относящиеся к данному тексту, то есть «разного рода комментирующие тексты» [63; с. 306], оказывающие помощь читателю.

Появление и активное использование паратекста во многом обусловлено коммуникацией между автором и читателем, диалогической природой литературного произведения и его критическим осмыслением [45;

с. 7]. Единицы паратекста помогают установить контакт между автором, читателем и основным текстом произведения, так как они обнаруживают авторское присутствие и его ориентацию на определенного адресата. Паратекст, благодаря своей зримой вычленимости, является эффективным средством представления произведения и создает у читателя установку на эстетическое восприятие текста [36; с. 108]. Он в явной или скрытой форме влияет на адресата, способствует адекватному восприятию произведения в целом. Таким образом, элементы паратекста реализуют рецептивную интенцию – устанавливают контакт с читателем, вступают с ним в диалог, предполагают его творческое сопереживание и оценку.

Современные исследования показали, что околотекстовое окружение тесно связано с основным текстом произведения, взаимодействует с ним и является важным звеном при выявлении центральных смыслов и идей произведения.

К элементам паратекста относятся имя (псевдоним) автора, заглавие, подзаголовок, посвящение, эпиграф, авторские примечания, предисловие и послесловие, дата и место написания, система внутренних заглавий, которые составляют оглавление (деление на части, главы), место и время создания произведения, полиграфическое оформление и др. Паратекст драматического произведения имеет более развитую структуру. К данному списку добавляются ремарки, сценические указания, список действующих лиц, акты, картины, сцены и т.д.

Выделяют две разновидности паратекста, относящегося к драме: внешний и внутренний. К внешнему паратексту драмы относят такие компоненты, при помощи которых предваряется или завершается основной текст произведения (название, список действующих лиц т.д.). Внутренний паратекст пьесы составляют сценические ремарки, обозначения действующих лиц перед произносимой репликой, явления, акты и сцены.

В данной работе мы будем использовать термин «паратекст» с целью понять драматические произведения, фокусируясь на различных

особенностях книги, которые помогают учащимся интерпретировать ее. Обращение к паратексту драматического произведения является важным моментом при изучении драмы, так как паратекст прямо и непосредственно участвует в формировании семантики драматического произведения, вступая с его прочими уровнями в системные отношения, что позволяет углубиться в художественный мир драмы [46; с. 3]. Кроме того, работа с паратекстом позволяет формировать культурного читателя, что является целью современного литературного образования в школе.

При работе с драматическим произведением важно подойти к нему как к идейно-эстетическому целому и изучать его комплексно, затронуть не только содержательную, но и формальную стороны, так как в нем отсутствует повествовательная инстанция. К читателю непосредственно апеллирует только побочный текст [9; с. 62], поэтому одним из средств выражения авторского слова является паратекст (внесубъектный способ) [7; с.18], так как основной текст представляют реплики героев. В паратексте (в ремарках, описаниях декораций, афише, описании костюмов и т.д.) заключен авторский взгляд на происходящие события, а также отношение драматурга к героям и их поступкам. Таким образом, паратекстовые составляющие являются важнейшими средствами построения художественного пространства драматического произведения и именно поэтому заслуживают пристального внимания, ведь полная интерпретация произведения невозможна без обращения к паратексту.

Паратексту, паратекстовым единицам и категории паратекстуальности посвящено множество исследований. В своей работе мы опирались на теоретические труды Ж. Жанетта [21], С. Д. Кржижановского [33], Н. Д. Арутюновой [3], М. М. Бахтина [6], И. Р. Гальперина [14], В. Е. Хализева [72], В. И. Тюпы [70], Ю. М. Лотмана [39], А. А. Реформатского [55], А. В. Ламзиной [36], И. В. Арнольд [2], Н. А. Кожинной [28] и др., на исследования, посвященные проблеме читательского восприятия и литературной коммуникации: Л. В. Чернец

[75], А. А. Потебни [54], Л. С. Выготского [12], Ю. Б. Борева [10] и др., а также на работы отечественных методистов, связанные с изучением драматического произведения в школе: Г.А. Гуковского [16], В.Г. Маранцмана [43], А.Я. Подовинниковой [52], В.С. Роговера [56], Т.В. Чирковской [77] и др.

Однако, несмотря на многообразие работ, явление паратекста литературного произведения до конца не изучено. На сегодняшний день недостаточно разработана система анализа драматического произведения с учетом его паратекстуальных элементов, формы и приемы работы с ними в процессе изучения литературы в школе. Кроме того, в школьной практике нередко игнорируется углубленная работа с паратекстовыми составляющими. А ведь «понять идею произведения, – по словам известного методиста Г. А. Гуковского, – значит, понять каждый из его компонентов в частности» [16; с. 64]. Обращение к околотекстовым элементам драмы заслуживает пристального внимания, так как целостный анализ произведения невозможен при рассмотрении основного текста в отрыве от его окружения. На наш взгляд, работа с паратекстовыми составляющими драматического произведения будет полезна учащимся для системного представления о текстовой действительности.

Особенно значимыми в методике преподавания литературы являются проблемы, связанные с восприятием и изучением драматического произведения в школе. *Актуальность* данной работы обусловлена усилением интереса к паратексту и практическим отсутствием работ, направленных на комплексное изучение паратекстуальных элементов драматического произведения на уроках литературы. Внимание ученых привлекает не только его уникальное положение в тексте, но и структурное разнообразие, сильная позиция некоторых его единиц, а также многообразие выполняемых им функций и наличие разноплановых связей с произведением. Сложности работы с драматическим произведением в школе во многом обусловлены жанровой природой драмы. В

многочисленных программах по литературе, активно используемых в школе, и методических рекомендациях отсутствует комплексный подход к целостному филологическому анализу драмы, недостаточно учтены современные представления о драматическом произведении как идейно-эстетическом целом – содержательно-формальной системе. Нередко обучение анализу драматического произведения в школе подменяется поверхностным знакомством с постановками или экранизациями пьесы, позиции культурный читатель и культурный зритель смешиваются в сознании школьников. Сложность заключается и в постижении авторской позиции, стремлении почувствовать, что скрывается за словами и поступками каждого из действующих лиц, в умении аргументировать свои суждения, опираясь на текст. Все это определяет актуальность проблемы целостного анализа художественного текста драмы и активизации читательской деятельности на уроках литературы.

Чтобы сформировать у учащихся опыт чтения драматических текстов, важно правильно выстроить работу с ними, познакомить школьников со структурой драмы, обратить внимание на паратекстовые составляющие, выявить их особенности, соотнести с содержанием текста, а также научить старшеклассников понимать написанное, сформировать устойчивый опыт чтения и анализа драматического текста, что требует строгой организации читательской работы.

Практическая значимость квалификационной работы заключается в том, что результаты исследования (материалы практической части) могут быть использованы в преподавании литературы в школе.

Цель работы: разработать приемы работы с паратекстовыми составляющими для формирования культурного читателя в 10 классе на уроках чтения и анализа драматических произведений.

Объект исследования: процесс обучения драме в старших классах.

Предметом исследования являются методы и приемы работы с паратекстовыми единицами драматического произведения на уроках литературы в 10 классе.

Реализация поставленной нами цели требует *решения* следующих *задач*:

1) выявить роль элементов паратекста драматического произведения в структурно-семантической организации драматического произведения;

2) проанализировать элементы паратекста драмы с точки зрения их адресации и определить их коммуникативные особенности;

3) разработать, описать и апробировать методические приемы работы с паратекстовыми единицами в 10 классе, реализация которых позволит сформировать культурного читателя.

Гипотеза исследования: если при изучении драматического произведения включить в анализ различные типы заданий с паратекстовыми составляющими, направленными на речевую сферу, творческую деятельность, создание проблемных ситуаций, то это обеспечит выработку умений целостного филологического анализа, поспособствует более глубокому постижению пьесы, позволит закрепить знания теоретико-литературных понятий, что создаст предпосылки повышения культурного и духовно-нравственного потенциала учащихся в 10 классе.

В работе использованы *методы теоретического и практического характера*:

1) *теоретические*: изучение и анализ работ по теории литературы и истории драмы, изучение работ по методике преподавания литературы в школе, филологический анализ текста, анализ действующих школьных программ и учебных пособий, методы компонентного анализа текста, лингвистические методы исследования, элементы мотивного анализа;

2) *практические*: изучение опыта учителей, наблюдение за деятельностью учеников и учителей в процессе изучения пьесы, моделирование фрагментов уроков, проведение собственных занятий.

Материалом нашего исследования послужили паратекстовые составляющие и драматических произведений русской классической литературы из курса школьной программы 10 класса.

Объем и структура работы: квалификационная работа состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованной литературы.

ГЛАВА 1. ПАРАТЕКСТ КАК ЛИТЕРАТУРНОЕ ЯВЛЕНИЕ

1.1 Понятие паратекста в теории литературы

Любое художественное произведение предстает перед читателем как единый текст, то есть материально закрепленная последовательность знаков. Текст художественного произведения отличается структурной упорядоченностью, стремлением к максимальной информативной наполненности и строится на глубокой внутренней организации всех компонентов, представляющих собой неразрывное целое. Изменение или изъятие одного текстового элемента приводит к искажению смысла произведения. Поэтому, в художественном тексте нет места случайным словам, все его составляющие взаимосвязаны и взаимодействуют друг с другом.

Паратекстовые составляющие художественного текста – это его важнейшие смыслообразующие и структурообразующие единицы, которые полностью не принадлежат основному тексту и не являются его частью, однако образуют с ним единое целое и оказывают влияние на читательское восприятие. Нередко их спаянность с центральным текстом произведения оказывается настолько прочной, что при изъятии какого-либо элемента текст теряет большую часть своего семантического, структурного и образного потенциала. Именно поэтому рассмотрение паратекстовых составляющих в связи с основным текстом произведения заслуживает особого внимания.

Проблема паратекста в отечественной науке стала особенно актуальна с 30-х годов XX века (труды С. Д. Кржижановского, Н. А. Рубакина, А. А. Реформатского и др.). Основополагающим трудом, посвященным данному явлению, считается труд французского ученого Ж. Жанетта. Исследователь ввел в литературоведческий обиход термин «паратекст» для обозначения затекстовых элементов, которые, занимая пороговое,

предельное место, в значительной степени влияют на сложную природу отношений между книгой, автором и читателем, а именно контролируют, направляют читателя на восприятие произведения. Согласно теории Ж. Жанетта, текст произведения никогда не подается аудитории без сопровождения соответствующего количества вербальных или других элементов, прежде всего, таких как имя автора, название, предисловие, комментарии и др. Отсюда можно сделать вывод, что паратекст – это особая зона между текстовой и внетекстовой реальностью, которая специально предназначена для непосредственного воздействия на читателя.

Отметим, что паратекст охватывает более широкую группу явлений, чем рамка текста. Это не только заглавие, эпиграф, послесловие и др., но и оформление книги, ее обложки, а также внехудожественные высказывания самого писателя о произведении, критические статьи, относящиеся к данному тексту, рекламы и другие виды вторичных компонентов, то есть «разного рода комментирующие тексты» [63; с. 306], оказывающие помощь читателю. По мнению А. А. Колотова, «в паратекст должны быть включены даже гарнитура печатного шрифта, переплет, цена книги, формат страницы и все те текстуальные явления, которые рассматриваются обычно как второстепенные по отношению к тексту как таковому» [29; с. 24].

Таким образом, понятие паратекста не приравнивается к понятию рама произведения. Рамку в целом можно понимать как границу художественного пространства, отделяющую текст от не-текста [39; с.255]. С точки зрения теории литературы рамка – это композиционный прием обрамляющего рассказа [69; с.247]. Плотное обрамление, в отличие от свободного, организует структуру повествования, является смыслообразующим элементом. В таком случае возможно соотнесение плотного обрамления и паратекста драматургии [70; с.101], так как паратекст новой драмы обладает функцией смыслопорождения (согласно отдельным исследованиям, даже в большей степени, чем слово в эпосе) [18; с.117] и в определенной степени автономен по отношению к основному

тексту. В драматургическом тексте автономность заключается в особой позиции автора, воля которого не «вплетается» в текст с помощью рассказчика-повествователя, а визуально, аудиально противоположна монологам и диалогам. Рамка же является границей драматургического действия, которая отделяет текст реплик от паратекста. Их «смежность» подтверждается определением рамки А.В. Ламзиной как совокупности компонентов, которые «графически отделены от основного текста произведения и чья основная функция – создание у читателя установки на его эстетическое восприятие» [36; с.103–104]. В данном определении «паратекст и рамка соотносятся, так как первый концепт определялся Ж.Женеттом через свою основную функцию «помощи читателю» [68; с.49]. Однако в узком смысле, наиболее подходящем особенно для исследования драматургии, автор термина Ж. Женетт трактовал паратекст как «ориентированный внутрь основного текста» [63; с.306] и ограничивал здесь его состав посвящением, заглавием, вступлением, названием глав. Кроме того, можно сделать вывод о том, что при некоторой схожести значений в паре рамка – паратекст все же предпочтительнее не ставить знак равенства между этими понятиями, поскольку рамка (под влиянием прямого значения слова) подразумевает отграниченность от художественного произведения и даже некоторую инородность ему. Так Ю.М. Лотман писал: «Рама картины, рампа сцены, границы экрана составляют границы художественного мира, замкнутого в своей универсальности» [39; с.256]. То есть, как пишет Е.В. Титова, «если мы любим картину, то не видим раму, если смотрим на раму как на произведение искусства, то картина для нашего внимания будет то же самое, что стена» [68; с.55]. Понятие паратекста акцентирует связь внетекстовых составляющих с основным текстом произведения, указывает на их взаимодействие, и включает в себя рамку драматургического произведения, объединяющую более ограниченный круг элементов, чем паратекст.

Рассмотрим подробнее понятие паратекста. Паратекст (от слова «текст» + греч. приставка пара- («возле, около, при, рядом с»)) – элементы, расположенные на границе с основным текстом произведения и окружающие его проспективно (заглавие, эпитафия и т.д.), ретроспективно (послесловие, заключение и др.) и интроспективно (сноски, комментарии). То есть паратекст («вторичный текст», «периферийные образования текста») является частью структуры литературного произведения и представляет собой совокупность компонентов, сопровождающих письменный текст («первичный», «основной», «центральный» текст) и обрамляющих его. По словам Ж. Жанетта, паратекст состоит из *перитекста* (от пери- – «в дополнение к, вокруг, выше, около», от лат. «до текста») – собственно текстовых элементов, прилегающих к произведению, расположенных вокруг текста и внутри книги (заглавие, посвящение, эпитафии, предисловие и др.), и *эпитекста* (от эпи- – «над, после, к, выше, наконец», от лат. «после текста») – внешних элементов, сопровождающих текст, расположенных за пределами книги и интертекстуально связанных с ней (интервью, дискуссии, беседы, а также переписки, устные или письменные признания и дневники) [47; с. 138]. Эпитекст может быть как *частным*, так и *публичным* (в том числе и *издательским*). К *частному* эпитексту относят переписку, личный дневник, к *публичному* – разного рода беседы по изданной книге, отклики в печати, интервью, встречи с читателями, а также издательскую аннотацию, введение, предисловие, примечания, комментарии издателя.

Перитекст и эпитекст расположены рядом с основным текстом произведения, однако перитекст находится ближе к тексту и его связь с ним более прочная. В совокупности перитекст и эпитекст составляют паратекст. Отсюда формула: паратекст = перитекст + эпитекст.

Рассмотрим определения паратекста, данные другими исследователями. Т. В. Шмелева пишет, что паратекст «означает все то, что окружает текст, предворяя его, следуя за ним, иногда вторгаясь в его ткань»

[78; с. 145]. Л. Г. Викулова говорит о паратексте как о составной части структуры литературного произведения, представляющей собой совокупность околотекстовых компонентов, обладающей коммуникативно-прагматической установкой [11; с. 141]. Кроме того, исследователь отмечает, что околотекстовые элементы делают текст законченным и подразумевают издательский дискурс в целом. Н. А. Кузьмина пишет, что паратекстовые элементы – «чрезвычайно мощные энергетические знаки» [34; с. 151], в которых неотъемлемо авторское присутствие и через которые автор скрыто, неявно передает значимую для него информацию.

Отметим, что на состав паратекстовых единиц и их смысловую наполненность влияют литературные традиции, характерные для той или иной эпохи (например, в западноевропейских текстах XIV–XVIII веков были распространены торжественные парадные посвящения, которые нередко носили лишь формальный, этикетный характер). По мере развития литературного процесса функции паратекста менялись. Поначалу околотекстовые элементы выполняли лишь служебные функции (заглавие отделяло свой текст от других текстов, сообщало о его содержании и т.д.), но с течением времени они стали наиболее эстетически значимыми.

Паратекст книги занимает особое положение: располагается ни в самом тексте, ни вне его. По Ж. Жанетту паратекст – это порог, преддверие самого текста. На современном этапе осмысления литературного произведения нередко применяется в качестве инструмента анализа околотекстового окружения герменевтический круг. Данное понятие рассмотрено в работах Ф. Шлейермахера, В. Дильтея, П. Гадамера. Его смысл заключается в том, что целое невозможно понять, не понимая его частей. П. Гадамер о понимании художественного текста писал так: «...это всегда самодвижение в ... круге, в силу чего столь существенным является возврат от целого к частям и наоборот» [13; с. 238].

Само появление и активное использование паратекста во многом обусловлено коммуникацией между автором и читателем, диалогической

природой литературного произведения и его критическим осмыслением [45; с. 7]. Паратекст в явной (эксплицитно) или скрытой (имплицитно) форме влияет на адресата, одновременно формируя и изменяя оценку текста до или после его активного чтения, способствует адекватному восприятию основного текста произведения и произведения в целом.

О прямом воздействии на читателя внетекстовых компонентов писал И. В. Гальперин. В паратекстовых составляющих исследователь видел размышления самого автора о содержании произведения [14; с. 64]. Также исследователь отмечал, что элементам паратекста свойственна некоторая независимость от основного текста, но в то же время эти элементы достаточно тесно связанные с ним [14; с. 75].

Е. А. Меламедова пишет, что «паратекстовые элементы лежат на границе с текстом и контролируют и направляют восприятие текста читателем» [45; с. 8].

Паратекст книги информирует читателя, так как включает в себя некоторые данные об основном тексте (выполняет информативную функцию). Он может определить тему произведения, наметить лейтмотивы, раскрыть замысел произведения, сделать акцент на смысловой доминанте или ввести какую-либо подтекстовую информацию. В нем заключено авторское отношение к изображаемым событиям. Предтекстовые паратекстовые составляющие нередко определяют форму, язык, стилистический строй следующего за ним текста. Паратекст «с одной стороны, выявляет интенцию автора, с другой – формирует пресуппозицию читателя, создает прагматические условия понимания текста как метатекста» [34; с. 151]. Таким образом, паратекст реализует и метаязыковую функцию, то есть выступает в роли комментария к центральному тексту произведения, который позволяет обойти трудности речевого общения автора с читателем. Отметим, что в определенном художественном единстве функции паратекстовых единиц могут

перераспределяться, поэтому их целесообразно рассматривать в связи с друг другом и в связи с основным текстом произведения.

Элементы паратекста не являются частью текста основного, отделены от него, но в то же время структурно и по смыслу неразрывно с ним связаны. Е. А. Меламедова пишет, что «паратекстовые единицы не принадлежат тексту, но дополняют его до целой книги» [45; с. 53]. В работе Л. Г. Викуловой неотделимость паратекста от основного текста произведения и вместе с тем его относительная автономность названа «единораздельнооформленностью» [11; с. 144], что в полной мере отражает особенность отношений между текстом и его периферией.

Таким образом, паратекстовые элементы направляют, организуют, контролируют читательское восприятие, адаптируют текст в соответствии с меняющейся коммуникативной ситуацией и способствуют его пониманию в нужном направлении. Важная роль здесь отводится таким единицам, которые занимают положение над и перед текстом, ведь именно с них начинается знакомство читателя с произведением. На их особенность обратил внимание Ж. Деррида – «представлять текст читателю, делать его зрительно осязаемым, прежде чем он будет прочитан» [11; с. 139]. Эти текстовые ориентиры непосредственно связаны с авторскими интенциями. Паратекст является той контактной зоной, где впервые пересекаются сознание читателя (со всем комплексом его эмоционального, культурного и социального опыта) с сознанием автора, создавшего текст. То есть паратекст помогает читателю правильно понять текст, истолковать его. Он выполняет функции убеждения и оценки, активизирует мыслительную деятельность реципиента. Паратекстовые единицы формирует читательскую оценку перед прочтением текста, а также после его активного прочтения. Оценка текста произведения может меняться в процессе чтения, так как в ходе своего развертывания основной текст произведения вступает во взаимодействие со вторичным текстом, поэтому нередко обнаруживается несовпадение первоначального восприятия текста (до его прочтения) и

последующего (после прочтения), когда паратекст наполняется новыми смыслами.

Компоненты паратекста – это маркеры, которые сориентированы на получателя информации, призваны организовать диалог, установить взаимопонимание между автором и читателем. *Маркеры адресации* – это «эксплицированный в тексте авторский горизонт ожиданий (термин Г. Р. Яусса), способ выражения его коммуникативной интенции» [65; с. 159]. «Горизонт ожидания» подразумевает предвосхищение читателем того, что будет изложено далее, то есть дает установку на восприятие текста. «Горизонты ожиданий» читателя крайне разнообразны. От художественного текста читатель может ожидать поучений, шокирующих эмоций, расширения кругозора, погружения в иные миры, эстетического наслаждения и т.д. Г. Р. Яусс считал, что «горизонт ожидания» формируют жанровые нормы, литературный и жизненный опыт читателя. Все маркеры адресации тесно взаимосвязаны и взаимообусловлены. Они служат для структурирования излагаемой информации с целью упрощения восприятия текста. Способность читателя реагировать на текстовые ориентиры предостерегает его от ложного его понимания. К маркерам адресации (применительно к паратексту) относятся заглавия, эпиграфы, посвящения, авторские предисловия, послесловия, примечания и др. Важную роль в установлении контакта между читателем и текстом произведения играет заголовочный комплекс, который создает установку на восприятие [36; с. 110] и формирует «горизонт ожиданий», который может отвечать или не отвечать эстетическим нормам, привычным ассоциациям, жизненному опыту читателя.

Текст художественного произведения редко представлен читателю без сопутствия паратекстовых элементов, так как именно они оформляют текст, обрамляют его и дополняют. По мнению Ж. Жанетта, паратекст – «это то, что дает возможность тексту стать книгой и в качестве таковой предложить его читателям и, в более общем смысле, широкой

публике» [22; с. 37]. Околотекстовое пространство, создаваемое за счет паратекстовых элементов, предназначено для сохранения целостности текста. Паратекстовые элементы отделены от основного текста произведения, коммуникативно завершены. Они отграничивают основной текст произведения, оформляют его как целостное образование и «придают произведению характер завершенности, подчеркивают его внутреннее и внешнее единство» [36; с. 110]. Целостный анализ литературного произведения предполагает рассмотрение основного текста не изолированно, а в связи с его околотекстовым сопровождением, так как паратекстовые составляющие имеют особое значение в интерпретации замысла автора, способствуют более глубокому, основательному прочтению текста, являются важным звеном при выявлении центральных смыслов и идей произведения. По мнению исследователя Л. Т. Липской, автор часто проявляет к текстовой периферии больше почтения, чем к тексту основному, так как остерегается того, что его творчество будет неверно понято или вовсе не принято [37; с. 96–97].

Проблема рассмотрения и анализа текста в тесной связи с его околотекстовым окружением породила категорию *паратекстуальности*. Данная категория призвана отразить связь между основным текстом литературного произведения и его околотекстовым окружением. Паратекстуальность является фундаментальной составляющей текста и определяет его художественную значимость в произведении. Ж. Жанетт определил паратекстуальность как отношение основного текста произведения к заглавию, эпиграфу и т.д., то есть к текстовой периферии в рамках целого литературного произведения. При глубоком исследовании художественного текста необходимо обращение к теории паратекстуальности, начатой Ж. Женеттом, так как именно концепция паратекстуальности расширяет границы понимания текста, позволяет раскрыть новые смыслы произведения.

1.2 Структура паратекста

К элементам паратекста относятся имя (псевдоним) автора, заглавие, подзаголовок, посвящение, эпитафия, авторские примечания, предисловие и послесловие, дата и место написания, система внутренних заглавий, которые составляют оглавление (деление на части, главы), место и время создания произведения, полиграфическое оформление (оформленные титульные листы) и др. В драматических текстах к данному списку добавляются ремарки, сценические указания, список действующих лиц.

Рассмотрим подробнее некоторые элементы паратекста.

Имя автора (писательское имя) – имя, под которым писатель реализует свою творческую деятельность. Имя автора включает в себя сведения о фамилии, имени, отчестве автора произведения или его инициалы. Нередко авторское имя из собственного переходит в нарицательное, тем самым, по мнению С. Д. Кржижановского, «участвует в нарицании, т.е. назывании книги; обжившись среди заглавий, имя как бы получает от них озаглавливающую силу и особый предикативный смысл» [33; с. 4].

Писательское имя можно рассматривать с двух сторон, и обе трактовки окажутся верными. Так, Л. Г. Викулова пишет: «Имя автора работает как бы в двух направлениях. С одной стороны, имя “присваивает” себе текст, а с другой стороны, текст “экспроприрует” имя автора, составляя с ним неразрывное целое» [11; с. 150]

Особой формой авторского имени, литературной маской, сознательно используемой писателем, является *псевдоним*. Псевдоним возник как некая маскировка, защита автора, который по разным причинам не желал раскрывать свое истинное лицо. Однако со временем псевдоним «эволюционировал от скрывающих форм к формам наиболее полного раскрытия личности автора» [36; с. 116]. Главной его целью стало создание определенной эстетической установки (например, Игорь Северянин).

Современный писатель с помощью псевдонима стремится не столько к «сокрытию» своего подлинного имени, сколько к расширению смысла названия произведения. Псевдоним может указывать на особенности биографии автора (Максим Горький – А. М. Пешков, Андрей Платонов – А. П. Климентов), отличительные черты характера (Артем Веселый – Н. И. Кочкуров), подчеркивать одну или несколько доминант его творчества (Саша Черный – А. М. Гликберг). Иногда псевдоним может включаться в структуру заглавия, образуя, тем самым, более тесную связь с ним. Изъять псевдоним из названия без нарушения смысла последнего оказывается невозможным («Здравия желаю! Стихотворения отставного майора Михаила Бурбонова» Д. Д. Минаева).

Заглавие (заголовок, название, имя текста) – важнейшая предтекстовая паратекстовая составляющая, обладающая смысловой многоплановостью и занимающая сильную позицию в тексте. Это «первая, графически выделенная, строка текста, содержащая «имя» произведения» [36; с 111]. Заглавие отделяет «свой» текст от «чужих» и представляет его слушателю / читателю. Оно активизирует читательское восприятие, намечает смысловую доминанту текста, является первым шагом к его комплексному анализу, помогает глубже понять произведение, его конфликт и основную идею. По словам И. Р. Гальперина, заглавие – это «компрессированное, нераскрытое содержание текста. Его можно метафорически изобразить в виде закрученной пружины, раскрывающей свои возможности в процессе развертывания» [14; с. 133].

Название придает произведению «свойство внутренней собранности и завершенности: безымянный, не маркированный текст не может полноценно функционировать, дойти до читателя» [36; с. 106]. Следовательно, любые, не названные автором произведения, при выходе в печать обретают имя: некоторым произведениям (чаще незаконченным) дают названия критики и редакторы («Дубровский», «Арап Петра

Великого» А. С. Пушкина и др.), лирические произведения часто не имеют заглавия, поэтому в оглавлении / содержании названы по первой строке.

В зависимости от степени спаянности с основным текстом произведения, заглавия могут быть направленными в большей степени на систему текста или на внетекстовые связи. Таким образом, название включает в себя весь текст произведения, выступает его заместителем и позволяет оперировать им. Такой совокупностью свойств не обладает ни одна другая паратекстовая единица. В. А. Лукин писал, что «семантика заголовка обладает тенденцией к расширению, к тому, чтобы вместить содержание целого текста» [42; с. 61], а по мнению Г. А. Основиной, заглавие «с одной стороны, предопределяет в известной мере содержание текста, с другой – само определяется им, развивается, обогащается по мере развертывания текста» [48; с. 64].

Таким образом, можно сделать вывод: заглавие – это текстовый знак, который имеет фиксированное положение над и перед текстом и играет важную роль в его интерпретации.

Оглавление/содержание – это справочно-вспомогательный аппарат книги, расположенный в ее начале или в конце, который может принадлежать как автору, так и издателю. С. Д. Кржижановский определил оглавление как «текст названий текстов» [33; с. 4]. В свою очередь А. В. Ламзина называет оглавление «особым типом заглавий» [36; с. 32], представляющим собой систему внутренних заглавий. Основная задача оглавления – обобщить и структурировать содержательно-фактуальную информацию через названия, номера глав, частей и таким образом помочь читателю ориентироваться в тексте. Содержание предоставляет читателю возможность выбора: читать все произведение (книгу) или какую-либо его (ее) часть (главу, вставной эпизод, стихотворение). В оглавлении в определенной последовательности представлены законченные фрагменты книги: главы, части, разделы и т. д.

Подзаголовок – факультативный паратекстовый элемент, который следует после заглавия, заключает в себе добавочную информацию о тексте произведения и создает установку на его восприятие. Несмотря на то, что подзаголовок выделился из заглавия и стал самостоятельной паратекстовой единицей, он не утратил связь с ним. Н. А. Кожина пишет, что зачастую связь подзаголовка с заглавием «настолько тесна и подвижна», что в процессе функционирования текста «он может занять место первоначального названия» [28; с. 175]. (например, пьеса А. Н. Островского представлялась зрителям то заглавием («За чем пойдешь, то и найдешь»), то подзаголовком («Женитьба Бальзамина»)).

Подзаголовок, взаимодействуя с заглавием, конкретизирует его, вносит дополнительные сведения о произведении и соотносит его с литературными и внелитературными рядами (подзаголовок книги П. Широкова «В и Вне. Поэзы» отсылает к авторскому жанру И. Северянина и отмечает его влияние). Являясь носителем предметно-логической информации о последующем тексте, он проецирует свою семантику на все произведение в целом. Подзаголовок может включать в себя сведения о тематическом составе произведения, его проблематике («Юлия, или новая Элоиза. Письма двух влюбленных, живущих в маленьком городке у подножия Альп» Ж. Ж. Руссо), указывать на главного героя произведения («Левша. Сказ о тульском косом левше и стальной блохе» Н. С. Лескова) или рассказчика («Заколдованное место. Быль, рассказанная дьячком ***ской церкви» Н. В. Гоголя), место и время действия («Юшка. В старой деревне» А. П. Платонова), источник сюжета, как правило, вымышленный («История одного города. По подлинным документам издал М. Е. Салтыков (Щедрин), давать авторскую трактовку героев и событий. В большинстве случаев подзаголовок информирует читателя о жанрово-стилевых особенностях текста («Недоросль. Комедия в 5 действиях»). Говоря о жанре произведения, автор ориентируется на образованного читателя, который способен сопоставить данный текст с существующей литературной

традицией (так, многие пьесы отнесены к комедиям на основании внешне благополучной развязки). Иногда жанровый подзаголовок используется для того, чтобы показать новаторство автора в созданном им произведении или полемику с общепринятым литературным каноном. Такие жанровые подзаголовки строятся на разрушении жанровых ожиданий. Внешне нейтральные, в новом контексте они неизбежно приобретают элемент оценочности («Вишневый сад. Комедия» А. П. Чехова). Нередко подзаголовок объединяет в себе сведения о жанрово-стилевом своеобразии текста и его тематике, главном герое, рассказчике, месте действия и т.д. (например, «Белые ночи. Сентиментальный роман. Из воспоминаний мечтателя» Ф. М. Достоевского).

Посвящение – составляющая паратекста, представляющая собой графически выделенный микротекст, объем которого варьируется от двух слов до нескольких предложений. Посвящение располагается после заглавия, предшествует основному тексту произведения и определяется как указание автором лица, группы лиц, неких «сущностей» (по Ж. Жанетту), которым предназначается произведение или честь которых автор желает им почтить [22; с. 218]. Посвящение может служить проекцией важнейших смыслов текста. Оно выполняет контактно-устанавливающую или фатическую функцию, тем самым создает концептуальную установку на восприятие текста, в которой важную роль играет категория лица, отражающая отношения автора и адресата. Таким образом, посвящение, как и любой другой элемент заголовочного комплекса, задает установку на восприятие несмотря на то, что оно минимально семантизировано. Даже если посвящение обозначено несколькими буквами, значимым становится уже сам факт адресации. При этом наполнение смыслами происходит благодаря знакомству с фактами авторской биографии. А. Н. Баранов называет посвящение «маркером дискурсивной активности» [5; с. 274] говорящего. Автор выступает в роли активного участника коммуникации, осознанно обращается к конкретной адресации. Следовательно, посвящение

предполагает письменную коммуникацию того, кто посвящает произведение, и того, кому оно посвящается [11; с. 50–52].

Посвящения могут устанавливать интертекстуальные связи, давать оценку адресата, указывать на особенности произведения, а также свидетельствовать о наличии скрытых смыслов. Посвящения могут быть как развернутые (в таком случае по своим функциям посвящения сближаются с эпиграфом), так и редуцированные, сжатые в своем объеме до двух слов.

Эпиграф (от греч. «надпись») – факультативный паратекстовый компонент, «интертекстуальное включение отрывка из другого произведения, который связан по смыслу с новым произведением и предшествует ему» [45; с. 17]. Эпиграф имеет двустороннюю направленность: одновременно обращен к цитируемому тексту и к тексту, которому он предпослан. Это авторский текстовый знак и одновременно чужая речь, «текст в тексте», имеющий собственное семантическое наполнение и свою образную структуру. Чаще всего эпиграф рассматривается как цитата, то есть «чьи-либо буквально воспроизводимые слова или же собственные слова автора, а также тексты, составляющие общее коллективное достояние данной культуры (пословицы, поговорки, афоризмы и пр.)» [72; с. 58]. Однако цитата, вынесенная в эпиграф, приобретает несколько иной смысл, чем тот, который она имела в первоисточнике.

В структуре произведения эпиграф всегда узнаваем, так как он занимает особое место – располагается после заглавия над текстом справа. Нередко эпиграф выделяется графически (отступ, курсив, другой шрифт, разрядка) и практически всегда указывает на автора данных слов и на произведение, откуда заимствуется. Отсылка к другим текстам изначально заложена в эпиграфе, поэтому важным становится обращение к читательскому опыту, без опоры на который невозможно понять его смысл в контексте данного произведения. Благодаря таким отсылкам возникают

аллюзии и ассоциативные ряды, прочитываются важные детали, необходимые для полного и верного понимания произведения. Устанавливая межтекстовые связи, эпиграф выступает как интер- и метатекст, элемент художественного целого, с помощью которого осуществляется диалог не только идей, мнений, но и шире – культур, а также коммуникация между автором, читателем, текстом, поэтому эпиграф является неотъемлемой частью культурной парадигмы. Он выявляет и соотносит целые эпохи, в результате чего строится культурный фон автора и читателя. Следовательно, эпиграф ориентирован на образованного читателя, который в полной мере может понять и соотнести его с рядом культурных явлений. Ю. М. Лотман пишет, что эпиграф – это «единица осмысления человеческих ценностей сквозь призму языка с помощью культурной памяти» [40; с. 297]. Т.е. эпиграф, образуя многочисленные ассоциативные ряды, расширяет границы текста, поле его возможных интерпретаций, подчеркивает его открытость и соотнесенность с текстами других авторов и других эпох, дает установку на то или иное прочтение произведения, чем проявляет интертекстуальность: связывает текст конкретного произведения с другими произведениями мировой литературы. Поэтому назначение эпиграфа разнонаправлено: он служит дополнением, расшифровкой или комментарием к заглавию произведения, отсылает к тому тексту, из которого был извлечен и к тому, к которому относится в данный момент. Но важно помнить, что сущность эпиграфа раскрывается только в процессе его функционирования, то есть включения в структуру генетически чужого для него текста.

Будучи предтекстовым паратекстовым элементом, эпиграф выполняет прогнозирующую функцию. Он дополняет название произведения и тесно взаимодействует с ним. Его расположение после названия и перед текстом произведения помогает автору расставить важные для него акценты, поэтому читателю важно понимать не только смысл эпиграфа, но и необходимо знать, откуда он взят. Если тексту (его части)

предпослано несколько эпиграфов, то они взаимодействуют не только с другими паратекстовыми единицами и основным текстом, но и между собой, расширяя тем самым границы произведения. Выстроив их в один ряд, можно наметить сюжетный план текста.

Предисловие – текст пояснительного или критического характера, расположенный перед основным текстом произведения, сообщающий о характере, жанре и цели написанного и объясняющий критерии выбора материала. Это вступительное слово автора, которое предпослано всему произведению или какой-либо его части [36; с. 120]. Объем предисловия не имеет строгих ограничений и варьируется от одной до нескольких страниц печатного текста. Предисловие, как правило, поясняет художественный замысел автора, повествует о событиях, предвещающих основное действие и не обязательно содержательно связано с последующим текстом. Отличительными его чертами являются предвосхищающее основной текст положение, постоянное непосредственное обращение к адресату (предполагаемому читателю), объективно-субъективный способ изложения информации.

За предисловием закреплена определенная позиция: оно расположено перед основным текстом произведения. Оно обладает относительной автосемантией и одновременно является частью целого. Вне произведения, отдельно от него предисловие существовать не может [14; с. 61].

Предисловия бывают двух видов: они могут принадлежать как автору произведения, так и издателю книги. Авторские предисловия Ж. Жанетт называет автографичными, а издательские – аллографичными [45; с. 117]. Авторское предисловие функционирует сразу в двух областях: в области слова художественного и слова авторского (или, в терминологии М. М. Бахтина, «патетического») [35; с. 219].

В предисловии реализуется важнейшая для создателя текста задача: организовать специальные условия, благодаря которым текст будет прочитан и понят в соответствии с авторским замыслом. Автору важно

донести до читателя, как нужно читать книгу и, самое главное, пробудить интерес к ее прочтению. Он сознательно прибегает к конкретной адресации, используя, при этом, коммуникативную роль активного участника ситуации. Следовательно, в предисловии, как и в любом другом предтекстовом элементе, устанавливаются диалогические отношения автора с читателем и формируются читательские ожидания. Здесь читателю предоставляется возможность познакомиться с авторской манерой письма, с целью написания произведения и критериями выбора материала [24; с. 138] Ж. Деррида пишет: с одной стороны, оно «представляет читателю текст, который является как бы результатом прошлого, чего-то свершившегося... Но, с другой стороны, писатель представляет данный текст как явление, относящееся к будущему, то, что еще предстоит прочесть его читателю» [11; с. 186].

Таким образом, предисловие комментирует текст, проясняет его для читателя и подготавливает его к дальнейшему знакомству с произведением.

Послесловие – паратекстовая составляющая, представляющая собой последнее слово автора, печатающееся после основного текста произведения на отдельной, специально предназначенной для него странице. Послесловие – это микротекст, где делаются выводы, а читателю дается информация к размышлению. Послесловие нельзя отождествлять с эпилогом – кратким повествованием о дальнейших судьбах героев, о том, что произошло с ними некоторое время спустя. Обычно послесловие не связано с сюжетом и, как правило, используется для внехудожественных целей: объяснения этических или эстетических писательских взглядов, спора с критикой (послесловие к «Крейцеровой сонате» Л. Н. Толстого).

Комментарии (примечания, пояснения, замечания) – это дополнения, пояснения к тексту основному, которые помогают читателю понять его. Комментарий образуют послетекстовые примечания – «графически отделенные от основного текста произведения пояснения, необходимые для лучшего его понимания» [36; с. 121].

Комментарий может выступать как толкование всего произведения или какой-либо его части с той или иной стороны (бытовой, исторической, комментариий и др.). Он занимает промежуточное положение между паратекстом и метатекстом, его нередко называют «текстом второго порядка». Примечание же – это всегда небольшая (краткая) справка к определенным словам. В драматическом произведении примечания имеют свою специфику: это не только авторские комментарии, но и особые режиссерские указания, замечания для господ актеров («Ревизор» Н. В. Гоголя). Следовательно, примечания – это полифункциональные единицы, которые дополняют, поясняют основной текст произведения.

За примечаниями не закреплено строгое местоположение в структуре текста. Они могут располагаться внутри текста, под ним (внизу страницы), а также в конце книги (после основного текста). Ю. Я. Герчук отмечает, что способ расположения авторского комментария всегда является значимым для целостного восприятия произведения [15; с. 122]. Читатель сам выбирает наиболее приемлемый для него способ чтения: или параллельное чтение основного текста и примечаний к нему, или чтение текста с последующим обращением (не обращением) к примечаниям. Однако чаще чтение комментария происходит параллельно с чтением текста.

Дата и место написания – паратекстовые составляющие, которые относятся к произведению как к целому. Пометы о месте написания / издания произведения зачастую заключают в себе дополнительные смыслы, важные для понимания текста. Например, первые два издания «Петербургских зим» Г. Иванова вышли в Париже и Нью-Йорке. Пометы об издании в этих культовых эмигрантских городах создавали драматическое напряжение во взаимодействии с названием, содержащим другой культовый топоним – «Петербург».

Дата произведения может соотносить текст с той или иной эпохой, свидетельствовать о важных событиях, произошедших в данное время, выражать авторские интенции и т.д. Так, дата 1989, стоящая под

стихотворением И. Бродского «Fin de siècle» переадресовывает понятие «конец века», традиционно соотносимое с рубежей XIX–XX вв., вновь наступающей порубежной эпохе XX–XXI вв.

Полиграфическое оформление книги также является паратекстом, оказывающим существенное влияние на читательское восприятие. Оно включает в себя иллюстрации, графические элементы оформления, выечку, тиснение, шрифт, разрядку, различные выделения, цвет обложки и пр., которые способны участвовать в формировании смыслов произведения.

1.3 Своеобразие паратекстовых элементов в драматическом произведении

Помимо общих паратекстовых единиц (заглавия, эпиграфов и пр.) драматическому произведению присущи свои специфические составляющие, которые не встречаются в лирических и прозаических текстах (например, ремарки, список действующих лиц, деление на части: действия, акты, сцены, картины и т.д.), примечания автора, которые не только комментируют, поясняют текст, но и являются режиссерскими указаниями. Следовательно, паратекст драматического произведения представляет собой более разветвленную структуру, по сравнению с паратекстом эпического или лирического произведения, что обусловлено отсутствием повествователя в пьесе. Однако «голос автора» в драме слышится в паратекстовом окружении. В работах исследователей встречаются разные термины, указывающие на присутствие автора, – «образ автора», «авторская интенция», «авторское начало», «авторские смыслы», «авторское сознание», «авторская речь», «авторская воля» и др. [46], «образ ремарочного субъекта», «драматургическая авторская речь персонажно-оформительного плана» [17]. В драматургическом паратексте чувствуется присутствие автора, отражена его оценка происходящих событий, то есть обнаруживается диалогическая природа драматического произведения, его

обращенность к читателю, адресату. Таким образом, драматургический текст представляет собой сложный, многослойный и многоуровневый феномен в отличие от эпического текста, так как в эпосе голос автора проявляется в процессе непосредственного прямого обращения к читателю, либо «подключается» к голосу главного героя, рассказчика или наблюдателя. Паратекст драматического произведения образует семантическое ядро, зачастую именно в нем формируются базовые установки восприятия, так как драма, в отличие от эпоса и лирики, имеет дело с речью самих персонажей, а автор заявляет о себе в паратексте (в заглавии, ремарках, списке действующих лиц, номинации персонажей перед репликой, в рубрикационном членении и т.д.). Для обозначения драматургического паратекста в отечественном литературоведении существует целый ряд понятий: дидаскалии, сценические указания, рамочный текст, субъектная сфера в драматургии, формы авторского присутствия. Однако все эти понятия не способны в полной мере заменить термин «паратекст». Сценические указания как наименование текста, сопровождающего реплики персонажей, являются скорее формальной стороной паратекста. Данный термин не может приравниваться к паратексту, так как это обозначение узкоспециально и включает в себя далеко не все компоненты паратекста. Только ремарки и список действующих лиц можно назвать сценическими указаниями. Такое наименование паратекста было актуально на рубеже XIX–XX вв. с возникновением режиссерского театра, тогда оно бытовало в мемуарах, переписке, литературных произведениях и разговорной речи. Термин «дидаскалии» – наиболее древний. Он употреблялся со времен античности. Это послужило причиной его выхода из современного словоупотребления, приобретения архаического оттенка значения. Толкование термина практически не входит в словари русского языка на протяжении последнего столетия. В широком смысле термин понимается как указание, наставление. Соотношение термина с ремарками и сценическими указаниями не

удовлетворяет требованиям полноты и системности представлений о паратекстуальной организации драматургического текста. Что касается рамки произведения, то в целом ее можно понимать как границу художественного пространства, отделяющую текст от нетекста [39; с. 255].

Анализу рамочного текста в пьесах главных драматургов второй половины XIX века – А.Н. Островского и А.П. Чехова – посвящено исследование Ю.В. Кабыкиной. В нем вместо понятия «паратекст» используется термин «рамочный текст», однако оговорено, что концепт паратекста относится к западному литературоведению и включает «более широкую группу явлений, чем рамка текста» [27; с. 9]. В данном случае, как представляется, происходит смешение разных значений термина «паратекст». Справедливо замечает один из исследователей паратекста С.О. Носов: «Недифференцированное включение в состав паратекста всех без исключения затекстовых элементов произведения, а также факт существования, помимо данного термина-понятия, иных терминологически-понятийных конструкций, относящихся к сфере затекстовых элементов драматургии, привели к терминологической разноголосице» [46; с. 8]. В широком смысле паратекст может включать в себя обширный круг внетекстовых объектов. Однако в узком смысле, наиболее подходящим для исследования драматургии, автор термина Ж. Женетт трактовал паратекст как «ориентированный внутрь основного текста» [22; с. 306] и здесь ограничивал его состав посвящением, заглавием, вступлением, названием глав. Следовательно, понятия рамки и паратекста, который включает все тот же ограниченный круг элементов текста, оказываются соотносимыми применительно к драматургии. Терминологическая предпочтительность понятия «паратекст» заключается в том, что оно не сосредоточено на отграниченности, а наоборот, подчеркивает однородность и взаимодействие внетекстовых элементов с текстом драмы. Отметим, что использование термина «паратекст» вместо других, соотносимых с ним понятий, означает не только описание

формальной структуры произведения путем деления его на текст реплик и затекстовые элементы, но и их соотношение, а также цель их взаимодействия – воздействие на реципиента (читателя, зрителя, слушателя). Кроме того, паратекст драматургического произведения является одним из ведущих средств конструирования пространства и его интерпретации в драме. С.О. Носов пишет: «Паратекст не может быть отнесен к техническим, факультативным элементам текста; он прямо и непосредственно участвует в формировании семантики драматического произведения, вступая с его прочими уровнями в системные отношения, изучение которых позволило бы пролить свет на все механизмы формирования художественного мира драмы» [46; с. 3].

Патрис Пави в статье о паратексте в «Словаре театра» отмечает принципиальное визуальное отличие текста, окружающего реплики диалогов драмы: паратекст напечатан иными шрифтами, разрядкой, регистром. Внешние особенности паратекста находят отражение в его внутренней структуре. По своим главным функциональным характеристикам он отличается от собственно текста произведения. Паратекст драматургического произведения не предназначен для «озвучивания» в театральных постановках. Однако паратекстовые элементы – это своеобразное руководство и надзор по отношению к основному тексту [61; с. 373]. Режиссерский театр возник довольно поздно, а до его появления актеры сами выстраивали игру, следуя указаниям драматурга. Паратекстовые составляющие являлись служебными элементами организации сценического действия. Е.В. Титова пишет, что «такие функции у паратекста отчасти сохранились и до сих пор, например, в понимании приверженцев «верной тексту» постановки – режиссеров и зрителей, поддерживающих концепцию максимально адекватной тексту перекодировки драмы в другие виды искусства», но в то же время «этой же точке зрения противостоит современный взгляд на спектакль как на единичную интерпретацию текста драмы, способную реализовать лишь

часть содержащихся в тексте смыслов» [67; с.32]. Смысл паратекстовых единиц усложняется в таком понимании, он не всегда является прямым словом, требующим обязательной реализации. Элементы паратекста в креативистской парадигме художественности [70; с. 92–104] зачастую становятся интерпретационными, то есть предоставляют постановщику простор для фантазии. Их функция – не назвать предмет или действие, а создать образ, варианты воплощения которого могут быть разнообразными.

Применительно к драматургии креативистской парадигмы художественности исследователи отмечают некое перераспределение в системе «текст–паратекст» и передвижение паратекста к смысловому ядру драмы: «Ремарка не выполняет своей прямой функции, то есть не организует сцену, соединяя воедино слово, жест, паузу, сценографию. Ремарка не исполняет своего “драматического” долга потому, что сыграть написанное невозможно, как невозможно сыграть реализованную метафору. <...> То, что было откровенной пародией на традиционный театр, вскоре оформилось в новую эстетическую систему» [26; с.12]. Опережая возможность совершенной свободы паратекста, приверженцы наиболее традиционного взгляда, последователи Ж. Женетта, заключают: «Паратекст, разумеется, может обладать самостоятельной эстетической и идеологической ценностью, щегольством и парадоксальностью, но он всегда подчинен “своему” тексту, и эта функциональность определяет, в конечном итоге, его суть» [21; с. 189]. То есть, паратекст как самоценная эстетическая система или как служебный элемент с возможностью надления его некой эстетической ценностью – это две крайние точки зрения. Однако необходимо помнить, что именно паратекст в драме помогает воссоздать в сознании читателя художественный мир произведения, позволяет выбрать направление в интерпретации текста, понять авторскую точку зрения, концепцию произведения в целом.

Отметим некоторые особенности паратекста драматического произведения. Выделяют две его разновидности: внешний и внутренний. К

внешнему паратексту драмы относят такие компоненты, при помощи которых предваряется или завершается основной текст произведения (название, эпиграф, список действующих лиц т.д.). К внутреннему паратексту пьесы относят сценические ремарки, обозначения действующих лиц перед произносимой репликой, явления, акты и сцены.

Ж. Женетт разделяет исходное понятие паратекста на две составляющие – перитекст и эпитекст (подробнее гл.1, параграф 1.1.). В исследовании поэтики паратекста драматургии перитекстом будет считаться тот самый паратекст в узком смысле, то есть то, что находится в ближайшем окружении реплик персонажей от имени автора и названия до места и даты написания произведения. Предисловие и послесловие также относятся к перитексту. Эпитекст – это дальнейшее окружение основного текста драмы (афиша, воспоминания автора и его современников по поводу произведения, режиссерские постановки и пр.).

Паратекст драматического произведения уникален. Он включает в себя элементы, характерные для эпоса, лирики (заглавие, эпиграф, посвящение и т.д.), а также специфические единицы, характерные только для паратекста драмы – список действующих лиц, ремарки, режиссерские указания, имя (прозвище, обозначение) героя перед произносимой репликой. Специфические элементы паратекста так же, как и основные, не произносятся на сцене, однако входят в литературный текст, помогая читателю понять концепцию автора. Рассмотрим подробнее некоторые из них.

Список действующих лиц – структурная составляющая паратекста, предшествующая основному тексту драматического произведения. Список действующих лиц предварительно знакомит читателя с персонажами пьесы и обычно строится по принципу социальной или семейной иерархии. В нем часто встречается указание на профессию, род занятий («Чайка» А. П. Чехова: Ирина Николаевна Аркадина – актриса, Борис Алексеевич Тригорин – беллетрист, Евгений Сергеевич врач и др.), возраст, степень

родства («Вишневый сад» А. П. Чехова: Аня – ее дочь, 17 лет). Антропонимы могут указывать на доминирующую черту характера («Горе от ума» А. С. Грибоедова – Молчалин, Скалозуб, Репетилов – говорящие фамилии), порождать ряд ассоциаций или указывать на происхождение героев (Ермолай Алексеевич Лопахин и Семен Пантелеевич Епиходов – крестьянское происхождение). Уже в здесь может намечаться конфликт произведения и, в связи с этим, образуются группировки персонажей. Например, в пьесе «Не в свои сани не садись» А. Н. Островского в лице Вихорева показана опасность разрыва с исконной традицией, которую воплощают такие герои, как Русаков и Бородкин. Намечаются два полюса: с одной стороны – почва, коренной жизненный уклад, традиция, а с другой – вихрь, оторванность от корней.

Таким образом, в списке действующих лиц важными являются номинации героев, данные им характеристики и порядок их расположения.

Рассмотрим такие специфические компоненты паратекста драматического произведения, как ремарки.

Ремарки (от франц. *remarque* – отметка, примечание) – «лаконичные авторские высказывания, характеризующее обстановку сценического действия, движения, жесты, мимику и отдельные реплики персонажей» [38; с. 85], то есть это своеобразный авторский комментарий происходящих на сцене событий. Ремарки содержат «краткую характеристику обстановки действия, внешности, манеры произношения, особенности поведения персонажей» [66; с.592]. Первоначально ремарки были предназначены лишь для постановщика пьесы и актеров, но в XIX-XX вв. стали полноценной частью художественного текста [27; с. 12]. Ремарки конструируют основные смыслы драматического произведения, с их помощью в полной мере раскрывается характер персонажа. Они могут указывать на место и время действия (Д. И. Фонвизин «Недоросль»: Действие в деревне Простаковых), на участников событий (А. Н. Островский «Гроза»: явление третья, Кулигин, Борис, Кудряш и Шапкин), выступать средством передачи

голоса автора (Н. В. Гоголь «Ревизор»: Городничий (в сторону)), воссоздавать внешний облик персонажей (А. П. Чехов «Три сестры»: Наталья Ивановна входит; она в розовом платье, с зеленым поясом), фиксировать состояние духовного, нравственного выбора героя (А.Н. Островский «Гроза»: Катерина (держит ключ в руках)), выполнять символическую функцию и определять эмоциональный контекст, передавая настроение. Развернутая ремарка в пьесе А. П. Чехова «Вишневый сад» «Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву» [76] создает ритм – чередование тишины не только заявленной в паратексте, но и включающей в себя паузы, молчание героев о главном, и звука, бесполезных разговоров, болтовни. Кроме того, ремарки нередко заключают в себе многозначное сюжетообразующее молчание (Н. В. Гоголь «Ревизор» («немая сцена», усиливающая состояние ужаса, фиксирующая аффективное состояние персонажей) и А. С. Пушкин «Борис Годунов» («народ в ужасе молчит», «народ безмолвствует» – ремарки, приобретающие глобальное значение). Используя разные способы передачи паузы в ремарках, драматург подчеркивает сюжетную значимость этого молчания. Кроме того, ремарки раскрывают внутреннее состояние действующих лиц, нередко являются средством выражения психологизма, переживаний персонажей, их эмоционального, психологического состояния (драмы А. П. Чехова, А. Н. Островского, М. Ю. Лермонтова и др.). Внутренние переживания героев могут быть выражены как вербально (при помощи слов, наименования эмоций, состояний), так и невербально (при помощи какого-либо действия, жеста, мимики, интонации героя). Также ремарки могут указывать на костюм героя, манеры поведения, особенности речи, вводить словесные декорации, авторские мизансцены, давать характеристику обстановке действия и т.д.

В литературоведении известны различные классификации ремарок. Рассмотрим некоторые из них. Ю. В. Кабыкина выделяет следующие типы ремарок: словесные декорации, авторская мизансцена, обозначение вещей, ремарки, вводящие детали костюма, портрета и, самая большая группа, ремарки, которые указывают на невербальные формы поведения (мимика, жесты и т.д.), отчетливо вырисовывающие образ каждого персонажа [27; с.13].

Согласно классификации М.С. Чаковской [74; с. 14–17] и В.И. Комаровой [31; с. 9–11] ремарки можно подразделить на следующие группы: сценические (указания актерам, комментарий сценического действия), декорационные (указания по оформлению сцены, изображают характеры действующих лиц, воссоздают обстановку, костюмов героев), паралингвистические (отображают жесты и мимику персонажей). Исследователь Т. Г. Иванова подразделяет ремарки на *интроспективные* (передают эмоциональное состояние персонажа в момент произнесения реплики, отношение персонажа к собеседнику или предмету разговора (сердито, в сторону, возмущенно, нежно, совершенно хладнокровно, горячо), *просодические* (ремарки, в которых представлены указания драматурга относительно характера речевого поведения персонажа (быстро, медленно, громко), *кинестические* (драматург описывает жесты, мимику персонажа, позу героя, важные движения в момент произнесения реплики (топнув ногой, пожимая плечами) [25; с. 45–46]. С. Д. Балухатый отмечает, что авторские ремарки (обстановочные, мизансценные, жестовые, мимические) представляют собой особую повествовательную часть, выпадающую из речевой пьесной ткани, они есть «след сценической обработки, сценического оформления драматургом своей пьесы» [4; с. 2]. Следовательно, ремарка – особый паратекст, который обладает смысловой и структурной завершенностью, передает авторское отношение к происходящему, формирует у читателя ценностное восприятие произведения.

Мы рассмотрели особенности паратекста классического драматургического произведения, приводя примеры из литературы XVIII – XIX вв. В XX в. паратекст драматического произведения, как и сама драма, претерпевает существенные изменения, которые касаются и ремарок. Наблюдается разрушение жанровых канонов не только драматургического текста, но и паратекста. Игра становится сознательным авторским приемом построения драмы. Игровые трансформации паратекста наиболее показательны представлены в драматургии Н. Коляды («Полонез Огинского»), Е. Исаевой («Про мою маму и про меня»), Ю. Клавдиева («Пойдем, нас ждет машина», «Собиратель пуль»), В. Дурненкова («Три действия по четырем картинам») и др. Во многих современных пьесах ремарки перестают восприниматься как сугубо технические замечания, адресованные актерам и режиссеру, и играют особую смыслообразующую и сюжетообразующую роль, формируют самостоятельные смыслы, имеют глубокое семантическое наполнение, философское звучание, раскрывают авторские чувства. К примеру, развернутая вводная ремарка в пьесе О. Богаева «Страшный суп. Продолжение преследует в двух актах» (редакция 2012 года) передает эмоциональное состояние драматурга, его мысли, авторскую философскую концепцию восприятия апокалипсиса как заикленности времени: «...нет смерти, нет судьбы, нет ничего, кроме рокового анекдота о том, как: человек мечтал о нескончаемой тарелке супа, и вот, она перед ним. Он ест, ест, ест, а суп никак не кончается» [7]. Таким образом, уже в начальной ремарке формируется подтекст пьесы: автор ориентируется на чуткого читателя, способного понять его замысел.

Нередко ремарки в произведениях «новой драмы» переходят в прозаический текст («Красивая жизнь» В. Пьецуха, «День русского едока» В. Сорокина, «Дорога вниз без остановок» О. Богаева). А. В. Екабсонс в статье «К вопросу о трансформации родовых признаков современной драматургии» пишет, что «ремарки определяют основной принцип построения драмы, выделяют сквозные оппозиции текста и его ключевые

символы, соотносят образы разных персонажей, сближая их или противопоставляя, развивают мотивы пьесы, наконец, выражают значимые для ее интерпретации оценочные смыслы» [19; с. 39]. Например, у Н. Коляды пьеса, благодаря особому рода ремаркам (кинематографическим), «приобретает черты киносценария и перестает быть скованной единым пространством, в котором совершается действие, поскольку для кино не существует проблемы единства места, для него существенна только проблема единства ракурса и света» [20; с. 72]. Драматург использует различные киноприемы: «дальний, крупный, общий и детальный планы; проход камеры (тревелинг), монтаж и стоп-кадр. Наличие столь большого числа приемов, заимствованных из кинематографа, говорит о том, что произведения Николая Коляды обладают выраженными чертами кинодраматургии» [20; с. 74] (Н.Коляда «Манекен»: «[Варя] быстро спускается вниз по лестнице, останавливается у дверей своей квартиры на втором этаже, находит ключ, открывает двери, входит в комнату, кричит оттуда <...> ходит за занавесками, гремит, стучит чем-то» [30].

Подводя итоги, скажем, что такие паратекстовые составляющие, как ремарки, являются важной, неотъемлемой частью любого драматического текста, так как непосредственно участвуют в формировании смысла произведения, задают пространственно-временные координаты, а также отражают авторскую позицию. Отметим, что авторские ремарки существенно изменялись в ходе развития драмы. Наблюдается динамика содержательных, структурных, функционально-семантических характеристик авторских ремарок; развитие в ремарках «новой драмы» дополнительных категорий, таких как оценочность, эмотивность. Следовательно, важно не просто видеть ремарки в тексте драмы, но и фиксировать в сознании их особенности, делать выводы о содержательности этих составляющих, то есть рассматривать текст не изолированно, а в связи с его паратекстовым окружением.

Выводы по первой главе:

1) паратекстовые составляющие художественного текста – это важнейшие смыслообразующие и структурообразующие единицы, которые полностью не принадлежат основному тексту и не являются его частью, однако образуют с ним единое целое и оказывают влияние на читательское восприятие;

2) паратекст драмы представляет собой более развернутую структуру, по сравнению с паратекстом эпического и лирического произведения, образует семантическое ядро, зачастую именно в нем формируются базовые установки восприятия, так как драма имеет дело с речью самих персонажей, а автор заявляет о себе в паратексте;

3) паратекст драматургического произведения означает не только описание формальной структуры произведения путем деления его на текст реплик и затекстовые элементы, но и их соотношение, а также цель их взаимодействия – воздействие на реципиента;

4) целостный анализ драматического произведения предполагает рассмотрение основного текста не изолированно, а в связи с его околотекстовым сопровождением, так как паратекст драмы имеет особое значение в интерпретации замысла автора, способствует более глубокому прочтению текста и является важным звеном при выявлении центральных смыслов и идей произведения.

ГЛАВА II. АКТУАЛИЗАЦИЯ ПАРАТЕКСТОВЫХ ЭЛЕМЕНТОВ ПРИ ИЗУЧЕНИИ ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В 10 КЛАССЕ

Паратекстовые единицы драматического произведения формируют смысловой центр драмы, являются «ключами» к анализу текста. Такие «ключи» помогают читателю понять смысл произведения, а также предостерегают его от ложного прочтения. В паратексте (в ремарках, описаниях декораций, афише, описании костюмов и т.д.) заключен авторский взгляд на происходящие события, а также отношение драматурга к героям и их поступкам. При работе с драматическим произведением важно подойти к нему как к идейно-эстетическому целому и изучать его комплексно, затронуть не только содержательную, но и формальную стороны, так как в нем отсутствует повествовательная инстанция. К читателю непосредственно апеллирует только побочный текст [8; с. 62], поэтому одним из средств выражения авторского слова является паратекст (внесубъектный способ) [6; с.18], так как основной текст представляют реплики героев. В паратексте (в ремарках, описаниях декораций, афише, описании костюмов и т.д.) заключен авторский взгляд на происходящие события, а также отношение драматурга к героям и их поступкам. Таким образом, паратекстовые составляющие являются важнейшими средствами построения художественного пространства драматического произведения и именно поэтому заслуживают пристального внимания, ведь полная интерпретация произведения невозможна без обращения к паратексту. Именно поэтому паратекст драмы заслуживает пристального внимания. Однако при изучении драматического произведения паратекстовые составляющие нередко игнорируются в школьном анализе, считаются второстепенными техническими элементами, что, свою очередь, может затруднить понимание текста или вовсе исказить его смысл. Также сложности работы с драматическим произведением во многом обусловлены

жанровой природой драмы. В предлагаемых программах по литературе и методических рекомендациях отсутствует комплексный подход к целостному филологическому анализу драматического произведения. Чтобы сформировать у учащихся опыт чтения драматических текстов, важно правильно выстроить работу с ними, познакомить школьников со структурой драмы, обратить внимание на паратекстовые составляющие, выявить их особенности, интерпретировать их, соотнести с содержанием.

При анализе драматического произведения необходимо помнить, что процесс понимания художественного опирается на герменевтику, ее логику и принципы (первое – это предпонимание и целостное видение, далее – анализ частей, на основании которого достигается более глубокое понимание, когда смысл целого опирается на смысл частей или напротив, частное осмысляется через целое, а целое – через частное). Следовательно, школьный анализ должен учитывать все текстовые составляющие, ведь каждый элемент произведения является смыслообразующим и способен в корне изменить понимание текста. Именно поэтому паратекстовые единицы в структуре драматического произведения являются особенно значимыми. Для того, чтобы паратекст в полной мере помог раскрыть смысл произведения, необходимо использовать в практике работы с ним различные приемы и формы. Внимание к паратексту можно привлечь при помощи специально разработанных заданий, которые нацелены на его осмысление и осмысление текста в целом.

Работа учащихся с паратекстом при изучении драматического произведения должна стать неотъемлемой составляющей комплексного анализа текста, так как обращение к околотекстовому окружению способствует развитию навыков вдумчивого чтения, пониманию текста, а также развитию воображения и творческих способностей школьников. Кроме того, следует зафиксировать горизонт ожиданий читателя, ассоциации школьников, вызванные паратекстом, что поможет в анализе произведения.

В данной главе мы рассмотрим уже освоенные методические приемы работы с паратекстом при изучении драмы, а также продемонстрируем разработанные нами приемы работы с некоторыми паратекстовыми составляющими драматических текстов, на материале конкретных произведений, изучаемых в 10 классе.

2.1 Методические приемы освоения паратекста при изучении драмы в школе: традиция и инновации

Специфика изучения драматического произведения в школе определяется особенностями текста драмы. Драматический текст отражает событийные ряды, поступки людей, их взаимодействия, однако подробное описание в драме отсутствует. «Голос автора» проявляется в паратексте (заглавии, ремарках, списке действующих лиц и т.д.). Основным текстом драматического произведения составляют высказывания персонажей, их реплики и монологи. Отсюда следует некоторая ограниченность художественных возможностей драмы. Писателю-драматургу доступна лишь часть предметно-изобразительных средств, которыми без ограничений пользуются авторы эпических текстов. Таким образом, к драме нужен особый подход, определенные навыки при работе с текстом и его околотекстовым окружением. Перед педагогом в школе встает непростая задача: воспитать не только читателя, но и зрителя, посредством обращения внимания учащихся и на концентрированность действия, значимость речевого высказывания персонажа и «голос автора».

Рассмотрим, какие приемы освоения паратекста драмы предлагают методисты.

Проблема чтения и изучения драмы занимала важное место в методическом наследии В. Я. Стоюнина, придерживающегося мысли о необходимости преподавания литературы с опорой на литературоведческие исследования [64; с. 387]. Основным приёмом работы на уроках литературы

В.Я. Стоюнин видел беседу. Его ученика, методиста В.П. Острогорского, драма привлекает потому, что она воспитывает благородную любовь к театру, им широко разработана система внеклассной работы над драматическим текстом, обозначено такое направление, как сопоставление русской и западной драматургии («Горе от ума» Грибоедова и «Мизантроп» Мольера).

В работе М. А. Рыбниковой, уделяющей особое внимание изучению драматических текстов, содержатся такие рекомендации: «Вы посылаете учащихся в театр смотреть «Ревизора» – сперва посмотрите постановку сами и укажите детям, на что следует обратить внимание: декорации, костюмы, грим, мимика, жесты, мизансцены... Ещё лучше сделает тот учитель, который, ведя класс на постановку «Ревизора», предложит одной группе учащихся следить за декорациями, второй – за костюмами, третьей – за мизансценами, четвёртая будет внимательно изучать игру Хлестакова и т.д. Пьеса настолько интересна, что нечего бояться, что класс не увидит целого; целое увидит каждый, но чувство ответственности за часть этого целого чрезвычайно полезно» [60; с. 161]. М.А. Рыбникова в книге «Литературное чтение» детально рассматривает специфику использования такого вида работы на уроках литературы в среднем звене. На примере комедии Н.В. Гоголя «Ревизор» М.А. Рыбникова подробно описывает основные составляющие композиционного анализа, опираясь на основное дидактическое правило: обучение должно воздействовать на различные стороны восприятия учащихся, на все органы чувств, на разные сферы сознания. По мнению исследователя, для более глубокого и точного анализа текста драмы работе должен предшествовать просмотр спектакля в театре.

Е.А. Акулова в своей работе «Изучение драмы в школе» (1948 г.) [1] выдвинула следующие задачи исследования драмы и ее околотекстового окружения:

- 1) изучение драматического произведения должно быть проведено в историко-литературном и историко-театральном планах;

- 2) изучение драмы должно сопоставляться со спектаклем;
- 3) изучение конфликта, образа, диалога должно быть связано с жанром;
- 4) рассмотрение отдельного персонажа проводится попутно.

Возможности самостоятельной работы учеников при изучении драматического произведения осветил в своей работе Н.О. Корст, который отметил, что учащиеся «плохо, часто неправильно дополняют своим воображением текст пьесы. Они почти не используют авторских указаний, данных в форме перечня действующих лиц, ремарок, описания декораций и обстановки действия. Как правило, не обращают внимания на эпизодических и внесценических персонажей, очень неясно представляют себе внешний облик героев, их манеру говорить, двигаться, не видят мизансцен и пр.» [32; с. 97]. Н.О. Корст предложил следующие методы преподавания драмы:

- 1) первичное знакомство с текстом драмы может быть либо самостоятельным (тогда при анализе перечитываются отдельные сцены), либо на уроке прочитывается 1 действие, а остальное задаётся на дом;
- 2) выразительное чтение на уроке должно быть подготовленным, важно использовать видеозаписи, аудиозаписи;
- 3) анализ тематики, композиции драмы, конфликта проводится в основном в форме беседы;
- 4) характеристика действующих лиц представляет собой синтез материалов, которые были накоплены в процессе анализа;
- 5) обязательно изучение сценической истории пьесы;
- 6) чтение критических статей;
- 7) просмотр спектакля, рецензия на него.

Пик интереса к проблеме изучения драмы и ее околотекстового окружения приходится на 70-80-е годы XX века. Данный период ознаменован появлением целой серии статей, содержащих подробные разработки уроков по всем драматическим текстам, входящим в

обязательную государственную программу по литературе. В.Г. Маранцман и Т.В. Чирковская развивают идеи проблемного обучения, в том числе на материале уроков по драматическим текстам. Изучению театрально-творческих приёмов, используемых на уроках литературы, учёные уделяли особое внимание в работе «Проблемное изучение литературного произведения в школе». Они подробно рассмотрели роль литературно-творческих приёмов в создании проблемных ситуаций, цель которых во многом зависит от этапа изучения произведения. В.Г. Маранцман и Т.В. Чирковская полагают, что «проблемная ситуация вступительных занятий часто призвана выявить разноречивость читательских впечатлений и тем самым послужить импульсом к анализу» [77; с. 93]. В ходе анализа проблемные ситуации направлены на разрешение загадок художественного текста, обострение внимания учеников к словесной ткани произведения, психологическим мотивировкам поступков героев, идейно-эстетическому освоению композиции, историческому осмыслению материала произведения и позиции писателя. По мысли учёных, на заключительных занятиях необходим новый приём разбора, новый центр внимания, новый угол зрения на произведение. В этом случае ученики придут к новому повороту мысли, углубленному осмыслению произведения в целом.

В книге «Проблемное изучение литературного произведения в школе» В.Г. Маранцман и Т.В. Чирковская предлагают описание поэтапного изучения комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума», которое рассчитано на 7 часов. Здесь исследователи предлагают использовать следующие методические приемы: элементы мизансценирования, элементы режиссёрского комментирования, словесное рисование, выразительное чтение, приёмы реконструкции внесценических эпизодов в форме заочной экскурсии, работа со сценографическими материалами и т.д.

Основную опору при изучении произведений в школе В.Г. Маранцман видит в учёте художественных интерпретаций классики. В статье «Театр и школа» [15] В.Г. Маранцман рассматривает проблему нахождения в

драматическом произведении образов-символов, их трактовки. По мнению исследователя, образы-символы могут воплощать концепцию разбора, концентрировали толкование смысла. В. Г. Маранцман утверждает, что искусству интерпретации художественного произведения педагоги должны учиться у театра, для того чтобы в сознании учащегося после анализа оставалась не только логическая схема, но и образ произведения, объединяющий чувство и разум. Данные подходы к анализу драмы были воплощены в программе В.Г. Маранцмана.

Особое внимание уделяется диалогу разных видов искусств: литературы, живописи, музыки, архитектуры, театра, кино и т. д. Важной составляющей при изучении драматических текстов ученый считает подробное рассмотрение их творческой истории, что позволяет вовлечь учащихся в «создание» текста и максимально приблизить их к авторской позиции. Сопоставление замысла произведения и его воплощения, разных редакций текста производится там, где это необходимо для выявления мысли писателя. Включение в анализ текста разновременных художественных трактовок произведения помогает увидеть, как каждое поколение «глядится» в текст (иллюстрации, сценическая история пьесы, театр, телевидение).

В.Г. Маранцман предлагает план анализа литературного произведения, который поможет читателю-школьнику глубже понять смысл текста и оживит субъективную сторону его восприятия.

Одними из важных пунктов являются следующие:

- 1) знакомство учащихся с бытованием произведения в других видах искусства – изобразительного, музыкального, кинематографического, театрального;
- 2) учащимся должны предлагаться задания, вопросы, темы для творческих работ, активизирующие воображение, эмоции, мышление, направленные на повышение уровня литературного развития школьника.

В.А. Борисова обогащает преподавание драмы новыми формами и приёмами работы; была предпринята попытка создать единую систему классной и внеурочной работы по изучению драматургии. Опыт изучения театрально-творческих приёмов работы с текстом драмы и ее околотекстовым окружением мы можем также найти в методических советах к учебнику-практикуму «Литература. Русская классика 9 класс» под ред. Г. И. Беленького [7].

Елена Яшина в книге «50 игровых сюжетов» [80] предлагает нестандартный для школьников подход к анализу драматического произведения. По её мнению, изучение драматургии уже предполагает своеобразную игру в театр. Подобные уроки она предлагает организовать по типу «застольных репетиций». Такая форма урока будет продуктивной при изучении драматических произведений, так как предполагает возможность высказать своё мнение, собственное понимание готовящимися к очередной премьере. Автор книги подробно описывает структуру уроков по типу «застольных репетиций». Первая – предполагает собой обсуждение идеи пьесы. Вторая «застольная репетиция» посвящена трактовке персонажей. На этом уроке учащиеся выдвигают свои версии видения ролей. Так происходит своеобразная «проба актёров». На следующем занятии происходит обсуждение вопросов, которые непосредственно относятся к режиссуре: расположение мизансцен, оформление спектакля, звуковой и музыкальный ряд будущего спектакля и т.д.

Основные методические положения, выдвинутые в работах методистов XX века:

- 1) работа над драматическим текстом требует развитого воссоздающего и творческого воображения, что предполагает использование целого спектра «театральных» приёмов;
- 2) необходима тщательная работа над речью персонажа;
- 3) возрастает роль самостоятельной работы с текстом;

4) сопоставление пьесы и спектакля подчиняется следующему алгоритму: подготовка к посещению спектакля – просмотр – обсуждение – рецензия.

Таким образом, использованием театрально-творческих приёмов на уроках литературы занимались с середины XX века. Это свидетельствует о том, что данная методика имеет достаточно большой опыт использования в школе.

В XXI в. появляются новые приемы работы с драмой и ее паратекстовыми составляющими. Во многом это обусловлено активным включением в урок информационных технологий. Информационно-коммуникационным технологиям при изучении драматических произведений посвящен труд по методике изучения литературы в школе Ээльмаа Ю.В. и Федорова С.В [79]. Исследователи акцентируют внимание на необходимости обращения в ходе урока к паратекстовым составляющим драмы, а именно названию, афише, ремаркам; приводят новые формы работы с ними (реконструкция афиши, обращение к сети Интернет и др.), что позволяет выявить наиболее значимые проявления авторской позиции.

Отметим, что методические поиски в приемах и формах преподавания драматического произведения продолжают, так как методическая база работы с паратекстовыми составляющими разработана не достаточно полно и зачастую работа с паратекстом на уроках литературы в школе носит поверхностный характер или вовсе не проводится, несмотря на то, что драматический текст требует от читателя пристального внимания не только к основному тексту репликам персонажей, но и к паратексту, в котором слышится голос автора.

Ниже приведем примеры работы с паратекстовыми составляющими драматических произведений, изучаемых в 10 классе.

2.2 Обращение к паратексту при изучении пьес А.Н. Островского («Гроза», «Бесприданница»)

1. Расшифровать заглавие текста / проанализировать текст, опираясь на его заголовок

Расшифровка заглавия может производиться в письменной или устной форме как до чтения текста, так и после знакомства с ним.

Приведем пример работы с названием произведения А.Н. Островского «Гроза» после чтения текста.

Учитель: Ребята, мы с вами познакомились с драмой А.Н. Островского «Гроза». Как вы думаете, почему произведение имеет именно такое название?

Ученики: Гроза становится фоном, на котором разворачивается финальная сцена пьесы. Гроза пугает всех страхом возмездия за грехи. Кроме того, гроза – символический образ, ведь грозовой разряд вызывает и столкновение двух миров. Метафора грозы подразумевает ее очистительную силу.

2. Составление ассоциативного круга (работа с названием произведения)

В центре доски напишем заглавие произведения «Гроза» А. Н. Островского, от которого в разные стороны отходят стрелки. Дети называют свои ассоциации к данному слову: гром, молния, обновление, тучи, угроза, страх т.д. Учитель фиксирует их на доске. После прочтения произведения необходимо спросить ребят, оправдались ли их ожидания? Какие из названных слов соответствуют авторскому замыслу? Почему драматург именно так назвал свое произведение?

После комплексного анализа учитель снова обращает учеников к заглавию, спрашивает ребят, оправдались ли их ожидания, отражают ли данные ими в начале изучения произведения ассоциации смысл, проблемы,

заложенные в тексте, почему так происходит, каковы значение и сущность авторского заголовка.

Данная работа помогает организовать восприятие читателя-школьника, понять авторское видение происходящего.

3. «Спрогнозировать» текст по заглавию

Данный прием используем до прочтения текста. Важно не забыть сравнить первые предположения учащихся с уже прочитанным и освоенным текстом.

Учитель: Ребята, нам предстоит знакомство с пьесой А.Н. Островского «Гроза». Однако, о чем это произведение, мы еще не знаем. Посмотрите внимательно на заглавие и предположите, о чем будет говориться в данном тексте.

Ученики: (предположения)

Далее ученики читают пьесу, сравнивают свои предположения с уже прочитанным текстом, делают выводы, выходят на смысл заглавия.

4. Беседа по обложке к произведению

Данный прием использовался нами в рамках педагогической практики. При изучении пьесы «Гроза» мы обратились к обложке (у каждого ребенка – своя книга). Отметим, что большинство книг у ребят не имело иллюстраций, на обложке присутствовало лишь имя автора и название произведения. На других, чаще более современных изданиях, представлены сцены из фильма. Чаще всего на обложке изображены Катерина, стоящая на берегу обрыва (рисунок 3), гроза, также сопровождающая Катерину или как пейзаж – отдельное природное явление (рисунок 1), город Калинов (рисунок 2). Некоторые примеры обложек представлены ниже:



Рисунок 1

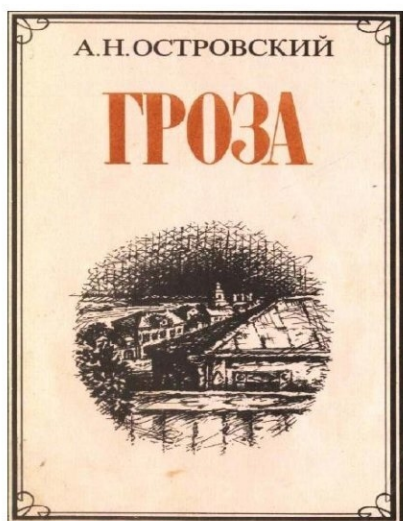


Рисунок 2



Рисунок 3

Ребятам был задан вопрос:

Учитель: Как вы думаете, с чем это может быть связано? Почему именно такое изображение запечатлено на обложке книги?

Ученики: На обложке чаще всего запечатлены важные моменты произведения или герои, на которых стоит обратить особое внимание.

1. Катерина – неоднозначный образ, на который стоит обратить особое внимание. Она «луч света в темном царстве», по мнению Н.А. Добролюбова, сильная, страстная, свободолюбивая натура, которая не желает жить по законам «темного царства» и не умеет к ним приспособливаться, или же «полоумная мечтательница» (Д.И. Писарев), чей протест – глупая бессмыслица?

2. Гроза – не только природное явление, но и образ-символ. Это протест, бунт, грядущие перемены.

3. Город Калинов – место действия, где разворачиваются события. Это купеческий город с жестокими нравами.

5. *Подборка / создание собственных обложек, виньеток, титульных листов, титульных кадров к произведению*

Ребятам предлагается продумать и создать свою виньетку, титульный лист или обложку к произведению. На обратной стороне листа ученики должны дать небольшой комментарий к своему оформлению, обосновать его.

На итоговом уроке по изучению пьес А. Н. Островского «Банкрот», «Бесприданница», «Гроза» (10 класс), детям предлагалось создать обложку к понравившемуся произведению и описать ее. Название произведения сверху не указывалось. Учащиеся самостоятельно отгадывали текст и обосновывали свое мнение.

Ниже представлены ученические работы (рисунок 4, 5, 6):



Рисунок 4 – Пьеса «Гроза»



Рисунок 5 – Пьеса «Банкрот»



Рисунок 6 – Пьеса «Бесприданница»

Комментарий ученика к одной из обложек (к «Грозе»):

На обложке я хотела изобразить свинцовые, тяжелые тучи, громовые облака, которые повисли над городом. Яркая вспышка молнии делит пространство на две половины и пронзает его от неба до земли. На левой половине – внизу – черные схематичные фигуры Кабанихи, Тихона и других жителей города. Эти «схемы» отражают характер героев: гордая осанка и руки на поясе (на боках) – Кабаниха, опущенные плечи – у Тихона. На другой половине, справа, на возвышении, на скале стоит Катерина. Ее волосы развеивает ветер руки раскинуты. Катерина с мечтой смотрит на улетающую птицу. Фигура Катерина прорисована четко. В этом ее отличие от того мира, находящегося внизу. Она противопоставлена им, выделяется среди остальных.

Гроза на обложке символизирует раскол, непроходимую пропасть между миром Кабанихи и Катерины, свинцовые тучи – символ рока, трагизма и неизбежности. Улетающая вдаль птица символизирует несбывшиеся надежды, мечты Катерины, одиночество и свободу.

б. Работа с жанровым подзаголовком

Остановимся с учащимися на подзаголовке к пьесе «Гроза».

Учитель: Если драма А.Н. Островского «Бесприданница» с авторским жанровым подзаголовком «драма в четырех действиях» не вызывает вопросов, то драма «Гроза» с подзаголовком «драма в пяти действиях» заставляет читателя задуматься. Сам автор назвал пьесу драмой, но со временем ее все чаще называли трагедией. Почему? С каким жанровым подзаголовком вы бы согласились: «драма» или «трагедия»? А может быть, социально-нравственная драма? Или вы подобрали бы свое жанровое определение? Какой подзаголовок точнее всего, на ваш взгляд, отражает характер конфликта в пьесе?

Ученики: (различные ответы)

Мнения учеников разойдутся. То есть, в классе может состояться дискуссия по данному вопросу. Главное, чтобы каждая точка зрения была обоснована.

7. Работа с теоретико-литературными понятиями

При знакомстве с драматическим произведением до его прочтения ребятам предлагается следующее задание: составить таблицу по разновидностям паратекста (таблица 1). В первом столбике указывается название паратекстовой единицы, во втором приводятся примеры из текста произведения, в третьем называется их роль в тексте. Например:

Таблица 1 – Виды паратекста в пьесе А.Н. Островского «Бесприданница»

Элемент паратекста	Примеры	Для чего использован в тексте
1. Ремарка	«Конфузюсь», «улыбаясь», «запальчиво», «холодно», «простирая руки» и др.	Передает эмоциональное состояние героя
	...	Указывает на внешний облик персонажа
2. Афиша
....

Такая работа, проведенная до знакомства с текстом, поможет вспомнить, каким образом устроено драматическое произведение, из каких компонентов оно состоит. Ребята учатся видеть элементы паратекста и отграничивать их от основного текста (реплик персонажей). Кроме того,

делается акцент на важности паратекстовых составляющих, необходимости их рассмотрения и анализа во взаимосвязи с основным текстом пьесы, то есть вырабатывается умение анализировать паратекстовые единицы в связи с основным текстом драмы. Если же работа проводится на заключительном этапе изучения произведения, то она носит закрепляющий, систематизирующий характер.

8. Работа с афишей

8.1. Воссоздание облика персонажа. Это задание на предвосхищение. Оно предлагается детям до знакомства с текстом произведения.

Учитель: Прочитайте внимательно список действующих лиц. Можете ли вы дать характеристику кому-либо из героев пьесы? Кому и какую? Обратите внимание на фамилии героев, их имена. Опишите персонажей. Что вам помогло составить свое самое первое впечатление о героях?

Далее предлагается сравнить первичное впечатление с тем, что появится после прочтения, и обосновать, почему совпало / не совпало первичное восприятие героя, заявленное в афише, с действующим персонажем.

Задание можно применить как к пьесе «Гроза», так и к «Бесприданнице» А.Н. Островского.

8.2. Оформление афиши к произведению. Иллюстрации к списку действующих лиц могут быть представлены в разной форме: рисунок на бумаге, слайд презентации с соответствующим комментарием и т.д. Также это может быть буклет или программа к спектаклю. Формы работы с иллюстрациями не ограничены. Затем проводится обсуждение / выставка работ учащихся.

Ниже приведены примеры ученических работ к пьесе А.Н. Островского «Гроза (рисунок 7, рисунок 8, рисунок 9):

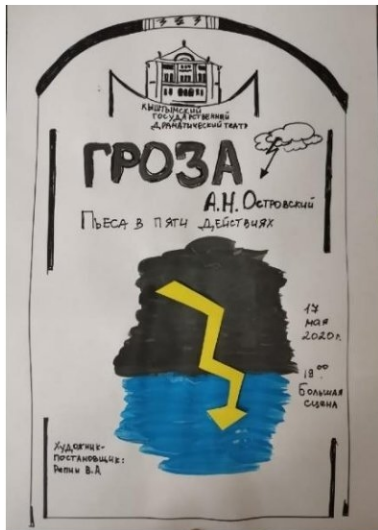


Рисунок 7

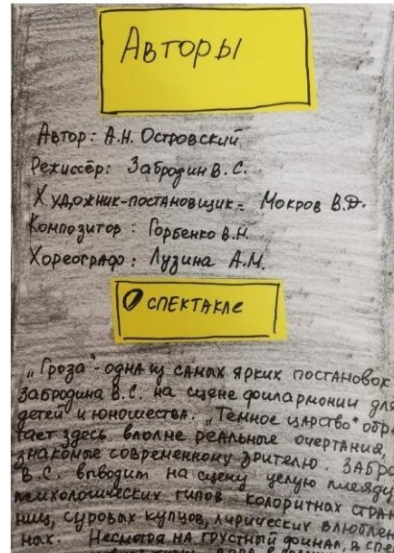


Рисунок 8

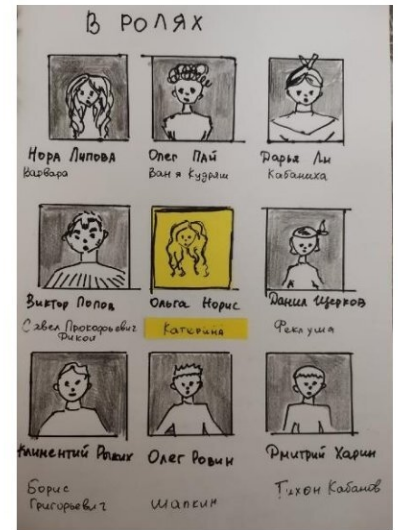


Рисунок 9

8.3. Работа с антропонимами. Обратимся к списку действующих лиц из произведения А.Н. Островского «Гроза». Предложим учащимся разделить персонажей в зависимости от их именования на несколько групп (таблица 2).

Таблица 2 – Работа с антропонимами на материале пьесы А.Н. Островского «Гроза»

№	Антропоним	Герой
1.	Фамилия, имя, отчество + прозвище (агномен)	Марфа Игнатъевна Кабанова (Кабаниха)
2.	Фамилия, имя, отчество	Савел Прокофьевич Дикой, Тихон Иваныч Кабанов,
3.	Имя, отчество	Борис Григорьевич
4.	Имя	Катерина, Варвара, Феклуша, Глаша.
5.	Имя, фамилия	Ванька Кудряш
6.	Фамилия	Шапкин, Кулигин
7.	Не имеют конкретного имени	Барыня с двумя лакеями, городские жители обоего пола.

Далее вместе с учащимися необходимо выяснить, почему антропонимы имеют разные модели создания. Рассмотрим их подробнее.

Первая группа

Марфа Игнатьевна Кабанова (Кабаниха)

Имя «Марфа» в переводе с греч. – «госпожа», «хозяйка дома». Следовательно, она держит дом полностью в своих руках. Домочадцы вынуждены ей подчиняться. Фамилия «Кабанова» и прозвище «Кабаниха» подчеркивают «звериное начало», невежество героини. Отметим, что героиня имеет особое именование исходя из занимаемого ею положения как в своей семье, так и во всем городе.

Вторая группа

Савел Прокофьевич Дикой

Фамилия «Дикой» говорит нам о том, что перед нами дикий человек, незнающий, несведущий. Имя «Савел» (в пер. с древнееврейского) имеет следующее значение – «тяжкий труд». Отчество «Прокофьевич» образовано от имени «Прокофий», что в переводе с древнегреческого означает «успех», «процветание».

Тихон Иваныч Кабанов

Имя «Тихон» происходит от имени богини удачи Тюхе (Τύχη). Ее имя переводится как «счастливый жребий», «удача». Также очевидна связь имени со словом «тихий». Фамилия «Кабанов» указывает на его связь с матерью. Однако Тихон – единственный представитель семьи Кабановых в этой группе. Именование героя имеет особую модель создания отчества – Иваныч (не Иванович). Имя «Иван» переводится как «бог милостив». В просторечном «Иваныч» кроется насмешка, ирония по отношению к герою.

Заметим, что Тихон – это герой, который находится под властью своей матери. Он не идет на открытый конфликт с ней, поэтому имеет, но не высказывает свое мнение: «Что ее слушать-то! Ей ведь что-нибудь надо ж говорить! Ну, и пушай она говорит, а ты мимо ушей пропущай». Тихон

способен переживать, сочувствовать (диалог с Кулигиным после измены Катерины).

Таким образом, не полная форма отчества, а его разговорный вариант, указывает на попытки героя отделиться от мнения матери.

Третья группа

Борис Григорьевич

Наличие отчества у этого героя сближает его с двумя группами, описанными выше. Борис – это племянник Дикого. Однако модель именования у героя состоит из двух частей. Герой не является коренным жителем города Калинова, а приезжает сюда во взрослом возрасте.

Четвертая группа

Катерина, Варвара, Феклуша, Глаша

Обратимся к толкованию данных имен. Катерина (в пер. с др.-греч.) – «непорочная», «вечно чистая», Варвара (в пер. с др.-греч.) – «иноземка», «чужестранка», Фекла – гр. «слава Божья», Глаша – гр. «воспитанность», «тонкость», «изящество».

Четвертая группа на первый взгляд объединяет в себе непохожих друг на друга героинь. Однако все перечисленные героини (кроме Глаши) разрывают замкнутый контур города Калинова. Катерина – «пришлая», невесть откуда взятая в семью девушка, Варвара, исконная Кабанова, но все же сбегает с Кудряшом, не приемля тиранические взгляды матери. Единственная, кто спорит с ней – Феклуша-странница.

Появление в этой группе Глаши объясняется ее сословной принадлежностью, которая не позволяет ей иметь ни отчества, ни фамилии.

Пятая группа

Ванька Кудряш

Ванька Кудряш имеет разговорную форму имени «Иван», что указывает на отношение к нему в городе. Однако герой при этом приобретает фамилию. Это его сближает с героями второй группы. Ванька Кудряш – конторщик Дикого, наследует его мировоззрение. «Уж это у нас

в купечестве такое заведение», говорит он в разговоре с Борисом, объясняя вспыльчивый нрав своего хозяина.

Шестая группа

В шестую группу попадают герои, имеющие только фамилии – Кулигин и Шапкин. Эти персонажи не вовлечены в основные сюжетные конфликты, которые находятся за рамками семейных сцен, но именно с их слов читатель получает восприятие ситуации и характеристики героев.

Седьмая группа

Барыня с двумя лакеями, городские жители обоего пола

Эти герои – независимые наблюдатели. Оценивают ситуацию со стороны, никак не связаны с семьей Кабановых, не находятся под ее властью.

Таким образом, анализ списка действующих лиц не менее важен, чем непосредственно работа с текстом. Он позволяет лучше раскрыть и прочувствовать характер персонажей, дает возможность посмотреть на привычный текст с иной позиции.

8.4. *«Противоположные лагеря».* Это работа со списком действующих лиц на предвосхищение. Проводится до прочтения пьесы. Детям предлагается рассмотреть список действующих лиц драмы А.Н. Островского «Гроза» и на основании того, какая характеристика дается каждому из героев, предположить, о чем может быть эта пьеса и какие конфликты в ней могут развернуться.

Учащиеся сразу же отмечают различные противоположные лагеря:

1. *Отцы – дети.* Дети выделены по принципу «у некоторых из молодых не названы фамилии, значит, они выпадают из семейной парадигмы».

2. *Образованные – дикие.*

3. *Кутцы – мещане.*

4. *Свои – чужие* (образованный Борис Григорьевич, одетый не по-русски).

Далее следуют предположения учащихся, о чем будет эта пьеса:

Возможно, пьеса расскажет о конфликте отцов и детей, старого и нового, об образованности и дикости, закостенелости, а также о том, кто здесь является своим, а кто чужим, и по какому принципу проводится такое разделение.

Р.Н.

Выдвинутые предположения необходимо зафиксировать, затем сравнить с прочитанным. Важно ответить на вопрос: совпали ли наши ожидания? Если совпали, то в чем? Если не совпали, то почему.

8.5. Сопоставление паратекста с текстом произведения

Такая работа позволит провести комплексный анализ облика персонажа, поможет понять его жизненную позицию и выявить ориентиры героя. Кроме того, обращаясь не только к тексту произведения, но и к паратексту, учащиеся выходят на авторскую позицию. Рассмотрим данный прием на примере драмы А.Н. Островского «Бесприданница». После прочтения текста предложим учащимся создать таблицу (таблица 3):

Таблица 3 – Анализ фамилий героев пьесы А.Н. Островского «Бесприданница»

Фамилия героя	Анализ фамилии	Цитата
Кнуров	Фамилия «Кнуров» образована от диалектного слова «кнур», которое имеет значение «боров», «хряк», «самец».	Кнуров Мокий Парменыч: <i>«Я бы ни на одну минуту не задумался предложить вам руку, но я женат»</i> [48].
Огудалова	Фамилия «Огудалова» происходит от диалектного «огудать» – «обмануть, обольстить, одурачить», а слова «огуда», «огудала» имеют значение «нечестный человек, обманщик».	Огудалова Харита Игнатьевна: <i>«И притворяйся, и лги! Счастье не пойдет за тобой, если сама от него бегаешь!»</i> [48]

Продолжение таблицы 3

Паратов	Фамилия «Паратов» образована от «паратый» (в диалектах «поратый»), что на языке охотников означает бойкого, сильного и быстрого в беге зверя.	Сергей Сергеевич Паратов: « <i>Что такое «жаль», этого я не знаю</i> » [48].
Вожеватов	В основе фамилии Вожеватов лежит прилагательное «влжеватый», то есть тот, кто умеет водиться с людьми, обходительный, вежливый, приветливый, занимательный собеседник. Также фамилия связана с важавать – провожать на ходу, либо таща за собою силою, понуждая или помогая.	Василий Данилыч Вожеватов: « <i>Я ведь насильно не навязываю. Что ж мне о ее нравственности заботиться; я ей не опекун</i> » [48].
Карандышев	Фамилия Карандышев пришла из тюркского языка, где кара – черный, даш –камень, шифер. Карандышем называли малорослого человека, коротышку, связывая это с одним из значений нем. Stift – карандаш, карапуз.	Карандышев Юлий Капитоныч: « <i>Но знайте, что и самого кроткого человека можно довести до бешенства</i> » [48].

Такая работа позволит более полно проанализировать характер того или иного персонажа, а также обратит читателя к «голосу» автора, который проявляет себя в паратексте.

9. *Составление режиссерского комментария* (интерпретация произведения от имени воображаемого режиссера)

Такой прием тесно связан с устным словесным рисованием. Он позволит учащимся преодолеть творческую пассивность и прийти к собственной художественной интерпретации драматического произведения. Прием можно использовать на всех этапах анализа текста, но режиссерское комментирование драматических сцен наиболее эффективно на заключительном этапе работы с пьесой, когда выявлена ее идейная

основа, конфликт, рассмотрены образы героев, определены основные сюжетные линии. Целью такого приема на уроке становится попытка найти ключ к пониманию как отдельно взятой драматической сцены, так и произведения в целом; представить свое театральное видение пьесы. Составляя комментарий, важно не упустить и авторские замечания.

Учащимся мы предложили создать режиссерский комментарий к явлениям 5, 6, 7 пятого действия «Грозы», столь важных для понимания психологической мотивировки поступка Катерины.

Пример режиссерского комментария (к 7 явлению пятого действия):

Явление седьмое

Те же и Кулигин

Ночь. Темнота. Издалека слышен заунывный пугающий крик какой-то птицы. Яркое светит луна. Вода спокойна. На водной глади – светло-желтая лунная дорожка, уводящая вдаль. Яркий луч лунного света освещает только тело Катерины в центре сцены. Стоящих вокруг совсем не видно. Их покрывает тьма (Кабаниху, Тихона, жителей города Калинов). Кабанова стоит поодаль, рядом с ней Тихон, народ собрался на другом краю сцены.

Кулигин (*Кабанихе, резко, не боясь её гнева*). Вот вам ваша Катерина. Делайте с ней что хотите! Тело её здесь, возьмите его; а душа теперь не ваша: она теперь перед судьей, который милосерднее вас! (*Кладет на землю и убегает.*)

Крик птицы резко останавливается. Продолжительная пауза.

Кабанов (*после длительной паузы, опомнившись, бросается к Катерине, иступленно кричит*). Катя! Катя!

Кабанова (*грозно Тихону*). Полно! Об ней и плакать-то грех!

Кабанов (*полушёпотом, смотрит на Катерину*). Маменька, вы ее погубили! вы, вы, вы...

Кабанова (*гневно, но не кричит*). Что ты? Аль себя не помнишь! Забыл, с кем говоришь!

Кабанов (*во весь голос, громко, поворачиваясь к матери*). Вы ее погубили! Вы! Вы!

Кабанова (*сквозь зубы, зло Тихону*). Ну, я с тобой дома поговорю. (*Низко кланяется народу, не сводя глаз с толпы, совершенно спокойным голосом*). Спасибо вам, люди добрые, за вашу услугу!

Все кланяются. Кабанова готова уходить со сцены, поворачивается спиной к происходящему.

Кабанов (*в глубоком потрясении, отчаянно смотрит на Катерину*) Хорошо тебе, Катя! А я-то зачем остался жить на свете да мучиться! (*смотрит на луну, тихо плачет от бессилья*). Луна заходит за облако.

Сцена (весь город Калинов) медленно погружается в темноту. Занавес.

Режиссерский комментарий на уроке литературы формирует творчески-активную читательскую культуру и совершенствует навыки анализа и интерпретации драмы. Использование данного приема на этапе закрепления изученного материала способствует закреплению материала, позволяет добиться более глубокого проникновения в текст и понимания его замысла через собственные художественные впечатления, решения, открытия.

10. Приобщение учащихся к культурному опыту

Учащимся важно сообщить, что ремарки могут отсылать нас к другим текстам, выводить читателя на интересные сравнения и наталкивать на соответствующие выводы. При изучении пьесы «Гроза» обратимся к ремаркам, которые характеризуют Катерину (смотрим по тексту всей пьесы, выписываем их):

Катерина: «потупившись», «Катерина потупила глаза в землю», «закрыв лицо рукою», «плачет», «падает на колени», «задумчиво», «Катерина тихо сходит по тропинке, покрытая большим белым платком,

потупив глаза в землю. *Молчание*», «рыдает», «подходит к стене и опускается на колени, потом быстро вскакивает», «Подходит к берегу и громко во весь голос», «плачет», «задумывается», «Подходит к берегу. Громко» и др.

Как видим, многие ремарки указывают на святость героини и отсылают нас к сказанию о праведном Кирилле Вельском, который на иконах изображался в виде юноши в белой одежде, стоявшего на берегу реки Ваги (рисунок 10, рисунок 11).



Рисунок 10 – Праведный Кирилл
Вельский (икона)



Рисунок 11 – Катерина.
С.В. Герасимов

Легенда гласит, что однажды боярин разгневался на Кирилла, да так сильно, что хотел его убить. Некуда было скрыться слуге от гнева господина. И тогда *нашел он спасение* (как и Катерина): бросился в реку Вагу. А вода вокруг него вдруг сама расступилась во все стороны на три сажени. Тогда боярин, раскаявшись в своем поступке, стал вымаливать прощения у своего тиуна. Простил его Кирилл, но сам пал ниц и утонул. Боярин, горько раскаиваясь в том, что без вины погубил верного слугу, приказал найти его тело, и похоронил его с честью при храме.

Далее вместе с детьми мы выходим уже на анализ основного текста (важно обратиться к действию пятому, явлению четвертому).

Таким образом, ремарки помогают наполнить прочтение новыми смыслами, выйти на другие тексты, позволяют под другим углом посмотреть на героиню.

2.3 Роль паратекстовых элементов при изучении пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад»

1. Работа с названием произведения (схема, инфографика)

Такую работу проводим после чтения текста, когда произведение уже проанализировано. В центре тетради (ватмана, листа А4) запишем название пьесы, а затем все смыслы, на которые удалось выйти в ходе уроков. Такое задание поможет расшифровать название пьесы, покажет его глубину.

Кроме того, такое задание можно представить в виде инфографики – современном графическом способе передачи информации. Таким образом, сложная информация легко воспринимается, а само задание отвечает современным реалиям, доступно для школьников (рисунок 12).

Ниже приведен пример ученической работы:

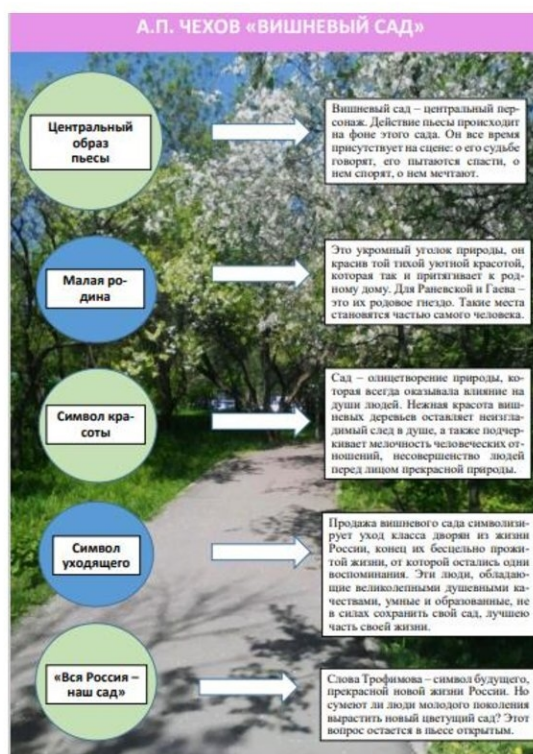


Рисунок 12 – Инфографика к пьесе «Вишневый сад»

2. Работа с черновиками писателя

Вместе с учащимися обратимся к первоначальному названию пьесы и выясним, почему название несколько изменилось.

Учитель: Ребята, А.П. Чехов сначала назвал пьесу «Вишневый сад» (с ударением на первый слог). Как вы думаете, почему автор изменил название на «Вишнёвый сад»? Так ли это важно?

Ученики: Важно. В первоначальный вариант более конкретный. Здесь исчезает образность, поэтичность, а также теряется значение символа, которое приобретает второе название.

3. Обращение к жанровому подзаголовку

Как мы знаем, свою пьесу А.П. Чехов назвал комедией, а также настаивал на том, чтобы К.С. Станиславский ставил ее не как драму, а как комедию. Сам К.С. Станиславский писал о пьесе «Вишневый сад», что А.П. Чехов был искренне убежден, что это была веселая комедия, почти водевиль.

Учащимся задаем следующий вопрос: как вы считаете, почему А.П. Чехов определил свое произведение как комедию? Какой жанровый подзаголовок выбрали бы вы? Почему?

Ученики: С автором трудно не согласиться. Мы отнесем пьесу к жанру лирической комедии, так как смешное здесь переплетается с грустным, комическое граничит с трагическим, как и в реальной жизни. В пьесе много слез, но Чехов говорил, что это несерьезные слезы, над которыми скорее можно посмеяться.

4. «Замечания для господ актеров» и рекомендации режиссеру-постановщику.

А.П. Чехов опасался того, что пьеса «Вишневый сад» может прозвучать в исполнении актеров печально, что не будет соответствовать авторскому замыслу, поэтому писатель в своих письмах отразил многочисленные рекомендации как для актеров, так и для режиссера.

В соответствии с этим учащимся предлагается заполнить таблицу, то есть сформулировать и записать «Замечания для господ актеров» и дать рекомендации режиссеру-постановщику. Такую работу лучше проводить, используя анимированную презентацию или интерактивную доску. Ученики заполняют только второй столбец, третий остается пустым (таблица 4). Только после того, как ребята заполнят таблицу, сравниваем рекомендации, данные учащимися, с рекомендациями автора.

Таблица 4 – Рекомендации режиссеру-постановщику к пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад»

Герои пьесы «Вишневый сад»	Манера поведения, жесты, мимика, детали одежды, портретные описания	
	Рекомендации учеников	Рекомендации автора
Раневская		
Лопухин		
Трофимов		
Варя		
Шарлотта и др.		

Данная работа поможет учащимся углубиться в понимание образа отдельного персонажа, а также поспособствует более точному, пристальному анализу текста.

5. Соотнесение наиболее значимых ремарок с героем произведения

При анализе комедии А.П. Чехова «Вишневый сад» возникает необходимость обращаться к ремаркам, так как в произведении они играют важную смыслообразующую роль. Готовим для ребят карточки.

Необходимо соотнести персонажа и ремарку, относящуюся к нему, а также дать литературоведческий анализ.

Первая группа карточек(герои): Епиходов, Раневская, Лопахин, Гаев (и др.)

Вторая группа карточек (ремарки): 1. Натыкается на стул, который падает; 2. Радостно, сквозь слезы; 3. Иронически; 4. Кладет в рот леденец и др.

Выполняя это задание, учащиеся увидят, как ремарки конструируют основные смыслы драматического произведения, раскрывают внутреннее состояние действующих лиц и, следовательно, являются средством создания психологизма, то есть передают переживания персонажей, их эмоциональное, психологическое состояние.

б. Работа с декорациями

О.А. Зайцева в статье «Технологии интерпретации драматического произведения на уроках литературы» [23; с. 124] предлагает организовать работу с декорациями. Здесь важно побудить старшеклассников визуально представить обстановку театрального действия. Исследователь рассматривает данный прием применительно к пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад».

Сначала необходимо внимательно прочитать развернутые ремарки, описывающие декорации. Далее познакомить учащихся с декорациями, которые были созданы художниками Ю. Пименовым и В. Левенталем, а также декорациями к 1 действию (постановка Дж. Стрелера, 1974). Важно сравнить их и ответить на вопросы:

1. На чем делает акцент каждый из художников? Почему?
2. Как и почему, на ваш взгляд, меняются декорации от 1 к 4 акту?
3. Все ли вам нравится? Какие изменения вы бы внесли, если бы вам представилась возможность создать декорации к произведению?

Данное задание является творческим и позволяет учащимся погрузиться в действие, представить окружающую обстановку, активизирует творческое мышление.

7. Работа с членением текста

Недавно белорусское издательство Maxim Chrenkov опубликовало комедию Н.В. Гоголя «Ревизор», представив ее в виде чата. Книга отличается своеобразным использованием паратекста: списка действующих лиц (рисунок 13), ремарок, широких полей, наименованием героев, произносящих реплики (герои, как в чате – нет имени, только фото) – рисунок 14 и др.

Действующие лица



Рисунок 13

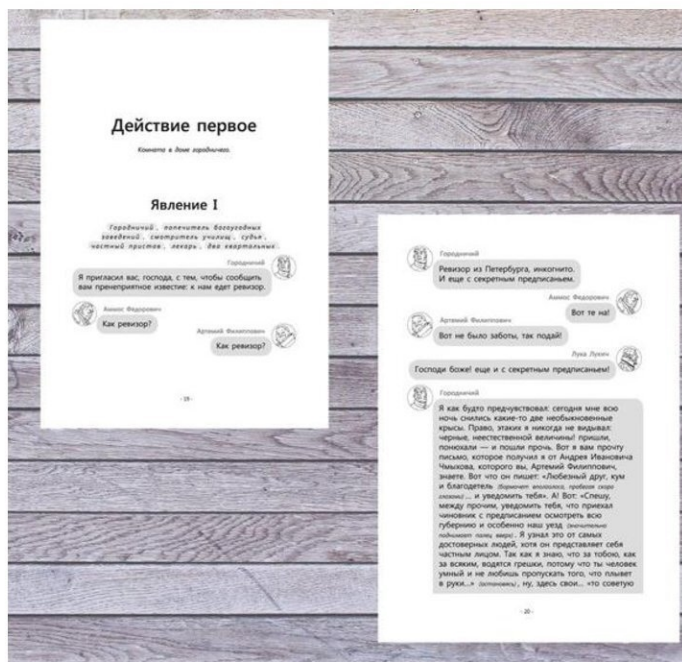


Рисунок 14

Сейчас издательство работает над продолжением серии: в планах опубликовать «Бесприданницу», «Грозу», «Недоросля», «Короля Лира», «Ромео и Джульетту». В списке не значится (может быть, пока) пьеса А.П. Чехова «Вишневый сад», которая заслуживает не меньшего внимания и, кроме того, входит в школьную программу. Следовательно, попробуем сделать это самостоятельно. Предложим учащимся такое задание:

необходимо написать одно действие «Вишневого сада», представив его в виде чата, перенесенного на бумагу. Список действующих лиц также необходимо обыграть в соответствии с заданной задачей. При создании списка действующих лиц необходимо опираться на характеристики, заданные в афише, а также на характеристики героев, данные в тексте. Мы провели такой эксперимент в 10 классе. Учащимся задание понравилось, так как оно близко к их жизни, привычному общению в социальных сетях. Для учителя и учеников такая верстка позволяет делать в книге много пометок, превращая ее в рабочее пособие и конспект. Кроме того, такое оформление книги помогает восприятию текста людям с дислексией. Некоторые страницы книги (список действующих лиц (рисунок 15), диалоги героев, ремарки (рисунок 16), разработанные учениками, представлены ниже:

Действующие лица



*Раневская
Любовь Андреевна,
помещица*



*Аня,
ее дочь, 17 лет*



*Варя,
ее приемная дочь, 24 года*



*Гаев
Леонид Андреевич,
брат Раневской*



*Лопахин
Ермолай Алексеевич,
купец*



*Трофимов
Петр Сергеевич,
студент*

Рисунок 15

Действие первое

Комната, которая до сих пор называется детской. Одна из дверей ведет в комнату Ани. Рассвет, скоро взойдет солнце. Уже май, цветут вишневые деревья, но в саду холодно, утренник. Окна в комнате закрыты.

Входят Дуняша со свечой и Лопахин с книгой в руке.



Рисунок 16

8. Урок одной ремарки

Если позволяет время, можно посвятить целый урок на изучение вступительной ремарки к пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад». Все детали ремарки необходимо вынести на доску (ученики фиксируют в тетради). Вместе с учениками мы переносимся в гостиную (детскую). Стоя в ней, мы видим одну из дверей, которая ведет в комнату Ани (значит, дверей больше, чем одна). Закрытые окна, за ними чувствуется мороз (несмотря на то, что уже май), виден рассвет, стоят вишневые деревья в цвету. Если начертить комнату, появятся стены, и еще некоторые предметы в комнате (какие – нам

не известно, автор не сказал этого). Поэтому поставим знак вопроса. Входят Лопахин с книгой в руке и Дуняша со свечой – первые герои, с которыми нам предстоит познакомиться. Откуда они входят? Через какую дверь? Что находится в центре комнаты? Этого мы не знаем. Все детали ремарки вместе с детьми выносим на доску, расписываем смысловые ассоциации и, при необходимости, задаем вопросы, которые нам необходимо выяснить.

Ремарку отразим в таблице (таблица 5) (запись на доске и в тетрадях):

Таблица 5 – Работа с первой развернутой ремаркой к пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад»

Что есть в комнате, в которую мы попадаем? (Сразу зададим вопрос: почему эта комната до сих пор называется детской?)						
Окна	Стены	Центр	Справа	Слева	Двери	Кто находится в комнате
Закрыты ↓ Рассвет, май, цветущие вишни ↓ Холод, утренник	Нет описания	Нет описания	Нет описания	Нет описания	Больше, чем 1 («одна из дверей ведет в комнату Ани»)	Входят Лопахин и Дуняша ↓ В руках Лопахина – книга, Дуняши – свеча

Далее вместе с учащимися необходимо зафиксировать ассоциации:

1. Комната, «которая до сих пор называется детской» – ностальгия, воспоминания, тепло, уют, нежность, родной дом, родители.
2. Закрытые окна – тюрьма, заключение, граница, нет воздуха.
3. Рассвет – что-то новое, свет, сила.

4. Май – зелень, пробуждение, солнце, тепло, радость.
5. Цветущие вишни – белоснежность, чистота, невеста, робость, аромат, красота, благоухание, женственность.
6. Стены – холод, граница.
7. Дверь в комнату Ани – вход, выход, замок, проход, личное замкнутое пространство, тайна.
8. Центр комнаты / справа / слева – неизвестность, неопределенность, концентрация.
9. Свеча – свет, свет во тьме жизни, поиск пути, живительная сила, мимолетность жизни, просвещение.
10. Книга – кладезь знаний, мудрость, учение, откровение, успокоение.

После этого этапа работы выходим на предположения, рассуждения учащихся 10 класса. Ниже приведены рассуждения ребят 10 класса МОУ «СОШ № 13» г. Кыштыма:

1. Комната.

Комната, в которую мы попадаем, до сих пор называется детской. До сих пор... Значит, уже давно детской не является, но, в силу привычки, зацепки за старое, проживающие здесь продолжают ее так называть. Возможно, это ностальгия по тем далеким, прекрасным временам, теплые воспоминания, которые греют душу.

Б.Н.

2. Окна.

Мы выяснили, что окна закрыты. Значит, это некая граница между домом и тем, что происходит за его пределами, за окнами, на улице. Через эту границу мы видим рассвет (что-то новое, рассвет – символ просвещения и надежды). За окнами май (последний месяц весны, когда все цветет и радуется глаз). Также мы видим цветущие вишневые деревья (символ счастливой семьи). Однако все это находится за границей, за закрытым окном. Кроме того, за окном утренняя прохлада. Интересно, что

именно холод царит в прекрасном вишневом саду, ведь холод обычно связывают с зимой. Холод противопоставлен теплу, цветущему саду. Холод – это заключительный этап жизни человека, символизирует безнадежность, потерю, немоощь, неизбежность смерти. И все это как-то связано с прекрасным вишневым садом, светом...

Б.Н.

3. Наполнение комнаты.

Мы не знаем, что расположено в центре, справа, слева, сзади... Это связано с некой неопределенностью.

В.И.

4. Свеча и книга.

Названы первые герои и у них в руках следующие предметы – свеча и книга. Свеча в руках Дуняши явно зажжена, ведь она заходит в комнату, думая, что там темно и хочет осветить ее. У Лопахина в руках книга. Возможно, этот человек достаточно умен и образован. Книга – это, как и свеча, тоже свет, свет знаний. Дуняша входит в комнату со свечой, чтобы стало светлее, Лопахин с книгой в руке – тоже вносит свет в эту комнату».

Таким образом, поработав с одной вступительной ремаркой, мы вышли на сложные смыслы произведения. Актеры не появились, а смыслы, еще до прочтения, возникли. Это, безусловно, облегчит анализ и позволит «войти» в произведение.

9. Создание афиши к пьесе «Вишневый сад»

Такую работу мы предлагали проделать с пьесами А.Н. Островского. Десятиклассникам также можно предложить создать афишу к произведению А.П. Чехова «Вишневый сад».

Ниже приведены примеры ученических работ (рисунок 17, рисунок 18):

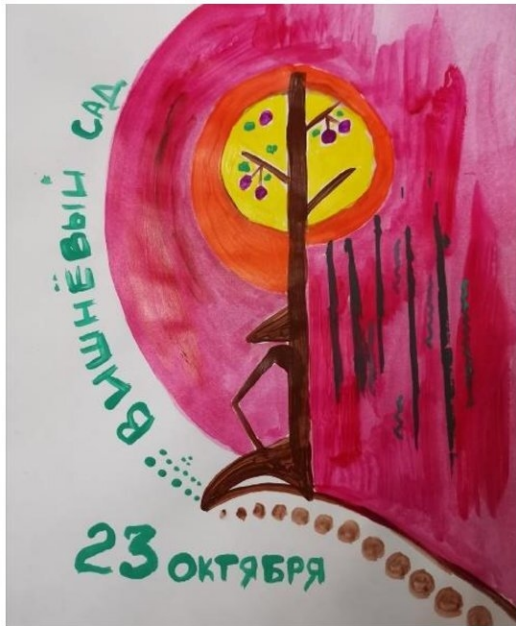


Рисунок 17 – Афиша к пьесе
«Вишневый сад»



Рисунок 18 – Афиша к пьесе
«Вишневый сад»

10. Обращение к музыкальности пьесы

Такая работа предполагает работу с ремарками. Посвятим этому отдельный урок. О музыкальности пьесы «Вишневый сад» свое время сказал известный режиссер Всеволод Мейерхольд. В письме к А.П. Чехову 8 мая 1904 года он заключил: «Ваша пьеса абстрактна, как симфония Чайковского. И режиссер должен уловить ее слухом прежде всего...» [76]. Эти слова станут эпиграфом к уроку (выносим на доску). Важно отметить, что позже многие отвергли такой взгляд на пьесу. Учащиеся вместе с учителем в ходе урока должны выяснить, прав ли был Мейерхольд в том, что сравнил пьесу с симфонией? Представим школьникам возможность услышать, почувствовать звуки, музыку в этом произведении. Сначала необходимо дать учащимся такое задание: выписать из ремарок произведения все то, что связано со звуками, музыкой. Необходимо указать лицо или предмет, который этот звук издает (таблицы 6–9) Задание разделим на группы (4 группы – 4 действия, у каждой группы одно действие). Затем объединим усилия и посмотрим на то, что получилось.

Таблица 6 – Музыкальная составляющая пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» (действие первое)

№	Звук/мелодия	Лицо/предмет, который его издает
1	Скрип сапог	Епиходов
2	Падает букет	Епиходов
3	Падает стул	Епиходов
4	Подъезжающий экипаж	–
5	Шум в комнатах в связи с приездом гостей	–
6	Плач	Раневская
7	Смех	Дуняша
8	Мычание	Лопухин
9	Вскрикивание	Дуняша
10	Уронила блюдце	Дуняша
11	Слезы	Дуняша
12	Плач	Фирс
13	Поцелуи	Аня мать
14	Поцелуи	Гаев сестру и племянницу
15	Смех , слезы	Раневская
16	Целует	Раневская шкаф
17	Звон шкафа	Варя
18	Рвет телеграмму	Раневская
19	Смех сквозь слезы	Гаев

Продолжение таблицы 6

20	Смех	Все
21	Поцелуи	Лопухин с приехавшими
22	Храп	Пищик
23	Смех	Пищик
24	Смех	Раневская
25	Смех	Раневская
26	Поцелуй руки	Трофимов
27	Плач	Раневская
28	Плач	Варя
29	Плач	Раневская
31	Плач	Варя
32	Поцелуй, плач	Гаев Аню
33	Поцелуй, плач	Гаев Варю
34	Звук свирели	Пастух

Таблица 7 – Музыкальная составляющая пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» (действие второе)

№	Звук/мелодия	Лицо/предмет, который его издает
1	Звуки гитары и пение песни: «Что мне до ного света, что мне друзья и враги...»	Епиходов
2	Зевает	Яша

Продолжение таблицы 7

3	Зеваает	Яша
4	кашель	Дуняша
5	Зеваает	Гаев
6	Рассыпались	Золотые монеты
7	Смех	Яша
8	Слезы	Раневская
9	Рвет телеграмму	Раневская
10	Далеко музыка	Еврейский оркестр
11	Пение <i>«И за деньги русака немцы офранцузят»</i>	Лопахин
12	Смех	Лопахин
13	Смех	Фирс
14	Смех	Лопахин
15	Смех	Все
16	Игра на гитаре	Епиходов
17	Звук, похожий на лопнувшую струну	—
18	Смех	Прохожий
19	сквозь слезы	Варя
20	Звук песни	Епиходов

Таблица 8 – Музыкальная составляющая пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» (действие третье)

№	Звук/мелодия	Лицо/предмет, который его издает
1	Звук еврейского оркестра	—
2	Плачет и танцует	Варя
3	Храп	Пищик
4	Напевает	Раневская
5	Целует Трофимова и плачет	Раневская
6	Падает телеграмма	У Раневской
7	Смех	Раневская
8	Смех звук падающего человека	Трофимов
9	смех	Аня
10	Звуки вальса	—
11	Зевает	Яша
12	Смеется	Яша
13	Поет «Поймешь ли ты души моей волнение»	Яша
14	Крики «Браво!»	Яша
15	Зевает	Яша
16	Вздыхает	Епиходов
17	Вздыхает	Епиходов
18	Звук падающих ключей	Варя уронила
19	смех	Лопухин

Продолжение таблицы 8

20	Хохочет	Лопехин
21	Топочет ногами	Лопехин
22	Звон ключей в руках	Лопехин
23	Звуки музыки	Оркестр
24	Плач	Раневская

Таблица 9 – Музыкальная составляющая пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» (действие четвертое)

№	Звук/мелодия	Лицо/предмет, который его издает
1	Гул людской	—
2	Смех	Яша
3	Звук топора вдалеке	—
4	Плач	Дуняша
5	Поцелуи	Раневская с Аней
6	Звук песни	Шарлота
7	Смех, шепот	За дверью
8	Рыдания	Раневская и Гаев
9	Звук ключа	—
10	Звук шагов	—
11	Вздых, бормотанье	Фирс
12	Звук лопнувшей струны	—

Продолжение таблицы 9

13	Тишина	—
14	Звук топора	—

Когда работа проделана, предложим детям произвести анализ выписанных звуковых ремарок по каждому действию.

Вопросы к первому действию:

1. Почему в самом начале пьесы так много звуков, которые вызваны падением чего-либо? Чего больше в авторских ремарках 1 действия? Радости или горя, звуков смеха или слез? На основании чего вы сделали такой вывод?

2. Как звуки, данные в ремарках, помогают читателю понять отношение героев друг к другу?

3. Если первое действие переложить на музыку, то какая она будет (громкая или тихая, быстрая или медленная, экспрессивная, взрывная или спокойная)? Какое настроение будет преобладать? Объясните ваш ответ.

4. С какой целью в конце первого действия А.П. Чехов в авторских ремарках указывает на звук свирели, на которой играет пастух? Какое символическое значение скрыто за этим звуком?

Вопросы ко второму действию:

1. Как вы думаете, почему в самом начале второго действия мы слышим звук гитары и пение Епиходова? Что преобладает в этом действии: смех или слезы?

2. Для чего А.П. Чехов постоянно акцентирует внимание читателя на слове «зевает», когда речь идет о Яше?

3. Чей смех выходит на первый план в этом действии? Почему?

4. Почему, по вашему мнению, действие начинается и заканчивается песней Епиходова?

Вопросы к третьему действию:

1. Как вы считаете, есть ли место плачу в этом действии? Почему?
2. Если третье действие переложить на музыку, то какое настроение будет преобладать?
3. Почему в третьем действии так же, как и в первом, много звуков падающих предметов? О чем говорит звук падающих из рук Вари ключей?
4. Почему в этом действии Яша запел?
5. Найдите противоречие в поведении героев (Варя, Раневская и др.) Чем оно вызвано?

Вопросы к четвертому действию:

1. Какой художественный прием использует Чехов А.П. в звуковом построении этого действия? (Обратите внимание на первую и последнюю ремарку в этом действии). Для чего нужен этот прием?
2. Сколько раз звук топора упоминается в четвертом действии и почему? Почему в этом действии запела Шарлотта?
3. Как вы считаете, почему в последнем действии такая палитра звуков? С чем это связано?
4. Если четвертое действие переложить на музыку, то какие звуки, какое настроение будут преобладать?

После того, как ремарки будут проанализированы, и учитель вместе с учениками выйдут на важные смыслы произведения, в конце урока необходимо вернуться к эпиграфу, который мы записали на доске и в тетрадях.

Важно выяснить, верной ли, по мнению учащихся, оказалась гипотеза, которую мы выдвинули в начале урока, согласны ли они с утверждением В. Мейерхольда о музыкальности пьесы? Почему? Что помогло сделать такие выводы?

Таким образом, мы показали, какую важную роль в драматическом произведении играет паратекст (в данном случае – ремарки), так как пьеса не дает автору возможности прямо высказать свое мнение о персонажах или

происходящих событиях. Благодаря таким специфическим для драматического произведения паратекстовым составляющим, как, например, ремарки, автор может направить читателя на верный путь в анализе произведения, а читатель – раскрыть свое мастерство в нахождении необходимых деталей для верной интерпретации текста.

Таким образом, наблюдение в ходе урока за авторскими «звуковыми» ремарками, позволяет лучше понять текст, «почувствовать» его. Перед нами ярче и образнее раскрываются характеры персонажей, мы замечаем перемены в их чувствах и настроениях, которые происходят по ходу действия пьесы «Вишневый сад».

Вместе с учащимися мы доказали, что В. Мейерхольд был прав, сравнивая пьесу с симфонией, так как услышали целую гамму звуков, которые издают персонажи пьесы.

Музыкальная составляющая очень важна, необычайно тонка, точна. Музыка позволила создать яркие и насыщенные образы персонажей пьесы. Звуковой мир дома (шум, смех, плач, пение, шепот) выстроен в логике постепенного умолкания, успокоения, затихания: от гула до шагов. Угасание звуков дома сопровождается звуками, маркирующими смерть сада, неразрывно с ним связанного. Параллельно с ними в последний раз звучит пограничный звук лопнувшей струны, и, наконец, в самой ближайшей перспективе, вероятно, в момент опускания занавеса, на сцене устанавливается ничем больше не нарушаемая тишина вечности, в которой растворяется человеческий мир.

Точно и тонко выстроенный художественный способ построения «Вишневого сада», позволяет с помощью звуковых ремарок раскрыть характер героев, а также придает произведению необычность, делает его своеобразным, музыкальным, и в то же время позволяет увидеть читателю весь трагикомизм происходящего.

11. Творческая мастерская (создание собственного посвящения)

Учащимся предлагается создать собственное развернутое посвящение. Данный прием включает несколько этапов. Рассмотрим его.

Этап 1. Мотивация

Учитель: Ребята, вспомните те драматические произведения, которые вы уже читали. Подумайте и скажите, были ли в вашем читательском опыте такие ситуации, когда вы открыли для себя что-то значимое, или, напротив, когда ждали от произведения многого, однако этого не произошло. Как вы считаете, почему?

Ученики: (ответы)

Учитель: Что, по вашему мнению, необходимо для того, чтобы состоялся диалог читателя со сложным по своей структуре драматическим произведением?

Ученики: Польза, понимание произведения, знакомство с личностью автора, обязательное обращение к паратексту и к затекстовым факторам. (например, выяснить, что именно побудило автора написать эту пьесу)

Этап 2. Беседа

Учитель: Хорошо. Сейчас мы это проверим. Дома вы читали пьесу А.П. Чехова «Вишневый сад». Скажите, что более всего вас впечатлило? На что обратили внимание? Какие паратекстовые составляющие здесь есть, а какие отсутствуют? Почему?

Ученики: (ответы)

Этап 3. Создание собственного текста-посвящения

Учитель: Ребята, теперь вы самостоятельно попытаетесь сформулировать советы для будущих читателей «Вишневого сада»: как нужно читать этот текст, на что обращать внимание, чтобы преодолеть сложности в восприятии, а в последующем и в их интерпретации. Адресатом вашего текста может стать ваш друг, одноклассник и т.д., а также воображаемый (абстрактный) читатель, который еще не знаком с данной пьесой и которому только предстоит ее прочитать.

Ниже приведены тексты посвящений ученических работ. Такое задание позволило учащимся глубже понять авторский замысел, развить речевые навыки, а также воплотить идею диалога текста и читателя.

Ученическая работа:

Дорогой друг! Сейчас ты держишь в руках удивительную пьесу не менее удивительного драматурга. Не обольщайся простотой сюжета, ведь здесь множество скрытых смыслов. Обращай внимание на паратекстовые составляющие: название, жанровый подзаголовок, ремарки, ведь это ключи к пониманию текста. Сам автор через паратекст пытается до тебя достучаться. Перед чтением текста обязательно выясни, в какое время написана пьеса, почему Чехов так назвал ее, почему настаивал на том, чтобы ее ставили именно как комедию (хотя при чтении тебе так может не показаться), обрати внимание на звуки, которые присутствуют в пьесе. Замечай детали, предметы, обстановку, действия героев. Ничего не упусти из виду! Желаю тебе вдумчивого сознательного чтения.

Твой друг, Максим

12. Создание собственного предисловия/ послесловия к тексту произведения

Учащимся можно предложить написать предисловие или послесловие к пьесе «Вишневый сад». Предисловие и послесловие могут быть написаны учащимся как от лица автора, так и от собственного лица.

Выводы по второй главе:

1) работа с паратекстовыми составляющими на уроках чтения и анализа драмы в 10 классе обеспечивает выработку умений целостного филологического анализа, способствует более глубокому постижению пьесы, позволяет закрепить знания теоретико-литературных понятий;

2) творческие задания с элементами паратекста способствуют формированию самостоятельной оценки прочитанного и читательскому самовыражению;

3) работа с паратекстовыми единицами драмы позволяет слышать «голос» автора, правильно интерпретировать текст, лучше понять его.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Паратекстовые составляющие драматического текста – это его важнейшие смыслообразующие и структурообразующие единицы, которые полностью не принадлежат основному тексту и не являются его частью, но образуют с ним единое целое и оказывают влияние на читательское восприятие, позволяют услышать «голос» автора. Единицы паратекста драмы тесно связаны с основным текстом произведения, взаимодействуют с ним и становятся важным звеном при выявлении центральных смыслов и идей произведения. Благодаря своей зримой вычленимости, паратекст является эффективным средством представления произведения и создает у читателя установку на его эстетическое восприятие [36; с. 108]. Он эксплицитно или имплицитно влияет на адресата, способствуя адекватному восприятию произведения.

В своей работе мы поставили следующую цель: разработать приемы работы с паратекстовыми составляющими для формирования культурного читателя в 10 классе на уроках анализа драматических произведений. В ходе нашего исследования поставленная нами цель была реализована. Мы разработали и описали различные приемы работы с элементами паратекста драматического произведения на уроках чтения и анализа литературного произведения в 10 классе. В результате проделанной нами работы мы пришли к следующим выводам:

1) ориентация на системно-деятельностный подход к анализу драматического произведения с учетом его паратекстовых составляющих позволяет глубже понять основной текст произведения, выделить его главную мысль, определить авторскую позицию;

2) паратекстовые элементы драмы реализуют рецептивную интенцию – устанавливают контакт с адресатом текста и предполагают его творческое сопереживание и оценку;

3) разработанные, описанные и апробированные нами различные типы заданий, направленные на речевую сферу, творческую деятельность, создание проблемных ситуаций, а также на теорию литературы позволяют углубить знания учащихся и активизировать их внимание и мыслительную деятельность;

4) творческие задания с элементами паратекста активизируют внимание и мыслительную деятельность школьников, способствуют формированию самостоятельной оценки прочитанного и читательскому самовыражению;

5) путь постижения концептуального смысла драматического произведения при обращении к паратексту будет короче и эффективней. Об этом свидетельствуют письменные работы учеников и творческие задания;

6) работа с паратекстовыми единицами драматического произведения на уроках литературы является особенно продуктивной, так как предоставляется возможность выйти на основные идеи текста, сформулировать его главную мысль, лучше понять авторский замысел, произвести комплексный анализ произведения, ответить на возникшие в процессе чтения вопросы.

Таким образом, паратекстовые составляющие являются важным шагом на пути к анализу драматического произведения, так как непосредственно участвуют в формировании смысла, задают пространственно-временные координаты, отражают авторскую позицию, поэтому требуют обязательного обращения к себе. Этому способствует комплексный анализ произведения – наиболее действенный метод изучения драматического произведения в школе, помогающий углубиться в содержание, освоить специфику жанра.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Акулова Е.А. Изучение драмы в школе / Е.А. Акулова. – Москва : [б. и], 1948. – 31 с.
2. Арнольд И. В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста / И. В. Арнольд // Иностранный язык в школе. – 1978. – №4. – С. 24–70.
3. Арутюнова Н. Д. Диалогическая цитация / Н. Д. Арутюнова // Вопросы языкознания. – 1986. – №1. – С. 50–64.
4. Балухатый С. Д. Вопросы поэтики / С. Д. Балухатый. – Ленинград : Изд-во ЛГУ, 1990. – 320 с. – ISBN 5-288-00185-5.
5. Баранов А. Н. Введение в прикладную лингвистику: учеб. пособие / А. Н. Баранов. – Москва : Изд-во «Эдиториал УРСС», 2001. – 360 с. – ISBN 5-8360-0196-0.
6. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – Москва : Изд-во «Искусство», 1979. – 424 с. – ISBN 978-5-458-23202-9.
7. Беленький Г.И. Литература. Русская классика 9 класс: учебник-практикум для общеобразоват. учреждений / Г.И. Беленький. – Москва : Изд-во «Мнемозина», 2000. – 396 с. – ISBN 978-0-00-901653-0.
8. Богаев О. А. Страшный суп. Продолжение преследует в двух актах / О.А. Богаев. – URL:https://bogaev.narod.ru/doc/strashniy_sup_2011.htm (дата обращения: 01.04.2020).
9. Бойко Л. Б. Особенности функционирования заглавий в текстах с различными коммуникативными заданиями: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Бойко Людмила Борисовна; науч. рук. М. Я. Блох. – Калининград, 1990. – 154 с.
10. Борев Ю. Б. Эстетика: учеб. пособие / Ю. Б. Борев. – Москва : Изд-во «Высшая школа», 2002. – 511 с. – ISBN 5-06-004105-0.

11. Викулова Л. Г. Паратекст французской литературной сказки: прагмалингвистический аспект: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.05 / Викулова Лариса Георгиевна. – Иркутск, 2001. – 363 с.
12. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – Москва : Изд-во «Педагогика», 1987. – 345 с. – ISBN 985-6388-80-5.
13. Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного / Г. Г. Гадамер. – Москва : Изд-во «Искусство», 1991. – 368 с. – ISBN 5-210-0261-X.
14. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – Москва : Изд-во «КомКнига», 2007. – 144 с. – ISBN 978-5-9710-8053-4.
15. Герчук Ю. Я. Художественная структура книги / Ю. Я. Герчук. – Москва : Изд-во «РИП-Холдинг», 2014. – 216 с. – ISBN 978-5-903190-63-8.
16. Гуковский Г. А. Изучение литературного произведения в школе (методологические очерки о методике) / Г. А. Гуковский. – Москва : Изд-во «Просвещение», 1996. – 266 с. – ISBN 5-89201-021-X.
17. Гущина Ю. А. Драматургический вид авторской речи как композиционный и структурно-семантический компонент текстологии: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Гущина Юлия Александровна; науч. рук. И.Г. Кошечая. – Москва, 2009. – 188 с.
18. Доманский Ю.В. Чеховская ремарка: некоторые наблюдения / Ю.В. Доманский. – Москва : Изд-во ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2014. – 120 с. – ISBN 978-5-901977-79-8.
19. Екабсонс А. В. К вопросу о трансформации родовых признаков современной драматургии / А. В. Екабсонс // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. – 2012. – Вып. 63. – № 5 (259). – С. 38–44.
20. Жарский Я. С. Кинематографические приемы в пьесах Н. Коляды / Я.С. Жарский // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 8 (38). – С. 72–75.

21. Женетт Ж. Посвящения / Ж. Женетт // Антропология культуры. – 2004. – №6. – С. 187–218.
22. Женетт Ж. Фигуры / Ж. Женетт. – Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 472 с. – ISBN 5-8242-0065-3.
23. Зайцева О.А. Технологии интерпретации драматического произведения на уроках литературы / О.А. Зайцева // Гуманитарные науки и образование. – 2012. – №3. – С. 122–124.
24. Ибраева А. Ф. Паратекст и интерпретация: практический анализ (на материале произведения А. Кристи «Sparkling Cyanide») / А. Ф. Ибраева // International Research Journal. – 2016. – №9. – С. 137–140.
25. Иванова Т. Г. Ремарка как средство передачи авторского замысла / Т. Г. Иванова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Серия «Общественные и гуманитарные науки». – 2007. – Т.8. – № 27. – С. 45–49.
26. Ищук-Фадеева Н.И. Ремарка как знак театральной системы: К постановке проблемы / Н.И. Ищук-Фадеева // Драма и театр. – 2001. – №11. – С. 5–16.
27. Кабыкина Ю. В. Рамочный текст в драматическом произведении: А. Н. Островский и А. П. Чехов: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Кабыкина Юлия Владимировна; науч. рук. Л.В. Чернец. – Москва, 2009. – 27 с.
28. Кожина Н. А. Заглавие художественного произведения: структура, функции, типология (на материале русской прозы XIX-XX вв.): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Кожина Наталья Александровна. – Москва, 1988. – 230 с.
29. Колотов А. А. Паратекстуальный подход в современном литературоведении (2011) / А. А. Колотов. – URL: <http://www.kolotov.com/txt/kolotov2011a> (дата обращения – январь 2018).
30. Коляда Н.В. Манекен / Н.В. Коляда. – URL: <http://kolyada.ur.ru/maneken/> (дата обращения: 22.03.2020).

31. Комарова В. И. Принципы и содержание лингвистического анализа обстановочной ремарки как компонента драматургического произведения: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Комарова Вера Ивановна, науч. рук. В.Ю. Мелиняк. – Москва, 1993. – 21 с.
32. Корст Н.А. Анализ драматического произведения / Н.А. Корст // Преподавание литературы в старших классах / ред. О.И. Царева, Н.Н. Ковалева. – Москва, 1964. – С. 97–105.
33. Кржижановский С. Д. Поэтика заглавий / С. Д. Кржижановский. – Москва : Изд-во «Никитинские субботники», 1931. – 36 с. – ISBN 5-85270-277-3.
34. Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка / Н. А. Кузьмина. – Омск : Изд-во Омск. гос. ун-та, 1999. – 267 с. – ISBN 5-7779-0150-6.
35. Лазареску О. Г. Литературное предисловие как феномен художественного текста / О. Г. Лазареску // Поэтика заглавия: сб. науч. трудов РГГУ. – 2005. – №43. – С. 217–229.
36. Ламзина А. В. Рама / А. В. Ламзина // Введение в литературоведение: учебник для студ. учреждений высш. проф. образования / под ред. Л. В. Чернец. – Москва, 2011. – С. 107–123.
37. Липская Л. И. Предваряющий дискурс: функции предисловия в современном романе / Л. И. Липская // Зарубежная литература: историко-культурные и типологические аспекты. Ч. 1 / под ред. Г.И. Данилиной. – Тюмень, 2005. – С. 96–109.
38. Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия / ред. А.П. Горкин. – Москва : Изд-во «Росмэн», 2006. – 584 с. – ISBN 978-5-353-02604-4.
39. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – Москва : Изд-во «Искусство», 1970. – 384 с. – ISBN 978-5-389-10444-0.

40. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург : Изд-во «Искусство», 2000. – 704 с. – ISBN 5-210-01488-6.
41. Лотман Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста / Ю. М. Лотман // Структура и семиотика художественного текста: труды по знаковым системам. – Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 1992: – С. 3–7.
42. Лукин В. А. Художественный текст / В. А. Лукин. – Москва : Изд-во «Ось-89», 1999. – 192 с. – ISBN 5-98534-978-1.
43. Маранцман В.Г. Литературное развитие школьников / В.Г. Маранцман // Методика преподавания литературы / ред. О.Ю.Богданова, В.Г. Маранцман. – Москва : Владос, 1994. – С. 78–79.
44. Маранцман В.Г. Содружество искусств на уроках литературы / В.Г. Маранцман // Искусство анализа художественного произведения / ред. Т. Г. Браже. – Москва : Просвещение, 1979. – С. 384–385.
45. Меламедова Е. А. Паратекстовые элементы в англоязычной научной и научно-популярной литературе: лингвопрагматический аспект: дис. ... канд. фил. наук: 10.02.04 / Меламедова Екатерина Андреевна; науч. рук. М.А. Кулинич. – Самара, 2009. – 181 с.
46. Носов С.О. Паратекст как средство конструирования художественного пространства в драме: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Носов Степан Олегович; науч. рук. В.А. Миловидов. – Тверь, 2010. – 18 с.
47. Олизько Н. С. Семиотико-синергетическая интерпретация особенностей реализации категории интертекстуальности и интердискурсивности в постмодернистском художественном дискурсе: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19 / Олизько Наталья Сергеевна. – Челябинск, 2009. – 343 с.
48. Основина Г. А. О взаимодействии заглавия и текста (на материале рассказа А.П. Чехова «Устрицы») / Г. А. Основина // РЯШ. – 2000. – №4. – С. 62–66.

49. Островский А.Н. Бесприданница / А.Н. Островский. – URL: <https://ilibrary.ru/text/1202/p.1/index.html> (дата обращения: 10.07.20).
50. Островский А.Н. Гроза. – URL: <https://ilibrary.ru/text/994/index.html> (дата обращения: 6.06.20).
51. Петрова Н.Ю. Лингвокогнитивные особенности построения списка действующих лиц (на материале английской драмы) / Н. Ю. Петрова // Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование». –2009. – №4 – С. 28–36.
52. Подовинникова А.Я. Развитие воображения учащихся при изучении драматических произведений // Современные вопросы анализа литературного произведения в школе / ред. А.Я. Подовинникова. – Москва, 1986. – С. 99–107.
53. Подовинникова А.Я. Формирование умений и навыков анализа драматических произведений // Формирование умений и навыков по литературе у учащихся средней школы / ред. А.Я. Подовинникова. – Москва, 1986. – С. 104–109.
54. Потебня А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. – Москва : Изд-во «Искусство», 1976. – 302 с. – ISBN 978-5-7695-1458-6.
55. Реформатский А. А. Семиотика, лингвистика, поэтика / А. А. Реформатский. – Москва : Изд-во «Языки славянской культуры», 2004. – 766 с. – ISBN 78-5-534-06480-6.
56. Роговер Е. С. Прием мизансценирования драмы и наглядное обучение / Е. С. Роговер // Литература в средней школе / ред. Е.С. Роговер. – Ленинград, 1971. –С. 219–242.
57. Роговер Е.С. Русская и зарубежная драматургия в школьном изучении в 2 ч.: учеб. пособие. Ч. 1 / Е. С. Роговер. –Москва : Изд-во САГА, 2007. – 350 с.– ISBN 978-5-9754-0002-3.
58. Роговер Е.С. Русская и зарубежная драматургия в школьном изучении. В 2 ч.: учебное пособие. Ч. 2. / Е. С. Роговер. – Москва : Изд-во САГА, 2007. – 429 с. – ISBN 978-5-9754-0002-3.

59. Роговер Е.С. Русские драматурги XIX века: пособие для абитуриентов / Е. С. Роговер. – Санкт-Петербург : Изд-во «Образование», 1996. – 186 с. – ISBN 5-233-00270-1.
60. Рыбникова М.А. Литературное чтение / М.А. Рыбникова. – Москва : Изд-во Академии педагогических наук РСФСР, 1958. – 605 с. – ISBN 978-5-534-09207-3.
61. Словарь театра / сост. П.Пави. – Москва : Прогресс, 1991. – 504 с.: ил. – ISBN 5-01-002106-4.
62. Смирнова Н. Л. Методика изучения драматических произведений в 5–8 классах: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Смирнова Наталья Леонидовна; науч. рук. Н.Я. Лейдерман. – Екатеринбург, 2004. – 24 с.
63. Соколова Е. В. Паратекст / Е. В. Соколова // Западное литературоведение XX века. Энциклопедия / ред. Е.А. Цурганова. – Москва : Intrada, 2004. – С. 306–307.
64. Стоюнин В.Я. О преподавании русской литературы / В.Я. Стоюнин. – Санкт-Петербург : Изд-во «Типо-Литорг», 1993. – 387 с. – ISBN 978-5-905736-34-6.
65. Стрелец Л. И. Коммуникативная стратегия изучения литературного произведения в школе: монография / Л. И. Стрелец. – Челябинск : Изд-во Юж. Урал. гос. гуман. пед. ун-та, 2016. – 360 с. – ISBN 978-5-906908-12-4.
66. Театральная энциклопедия. В 6 т. Т.4. Нежин — Сярев / ред. П.А. Маркова. – Москва : Советская энциклопедия, 1965. – 1152 с. – ISBN 5-88123-007-8.
67. Титова Е.В. Драматургический паратекст. К постановке проблемы / Е.В. Титова // Вестник РГГУ. Литературоведение. Языкознание. Культурология. – 2019. – № 2. – С. 30–40.
68. Титова Е.В. Рамочная функция паратекста в драматургии И. Тургенева / Е.В. Титова // Новый филологический вестник. – 2018. – №4. – С. 48–57.

69. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика / Б.В. Томашевский. – Москва : Изд-во «Аспект пресс», 1996. – 314 с. – ISBN 5-7567-0123-0.
70. Тюпа В.И. Парадигмы художественности / В.И. Тюпа // Теория литературы: В 2 т. / ред. Н.Д. Тмарченко. – Москва, 2008. – С. 92–104.
71. Тюпа В. И. Художественный дискурс. Введение в теорию литературы / В. И. Тюпа. – Тверь: Изд-во Тверского гос. ун-та, 2002. – 80 с. – ISBN 987-5-9795-1509-0.
72. Хализев В. Е. Теория литературы: учеб. пособие / В. Е. Хализев. – Москва : Изд-во «Академия», 2009. – 432 с. – ISBN 978-5-7695-9812-8.
73. Храменков А. Г. Эпиграф как особый вид цитации / А. Г. Храменков // Взаимодействие структурного и функционально-стилистического аспектов языка / ред. А.Г. Храменков. – Минск, 1983. – С. 230–234 с.
74. Чаковская М. С. Текст как сообщение и воздействие / М.С. Чаковская. – Москва : Изд-во «Высшая школа», 1986. – 128 с. – ISBN 978-5-9765-2032-5.
75. Чернец Л. В. Адресат / Л. В. Чернец В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек и др. // Введение в литературоведение: учебник для студ. учреждений высш. проф. образования / ред. Л. В. Чернец. – Москва : Академия, 2011. – С. 530–539.
76. Чехов А.П. Вишневый сад / А.П. Чехов. – URL: <https://ilibrary.ru/text/472/p.4/index.html> (дата обращения: 04.04.2020).
77. Чирковская Т.В. Проблемное изучение литературного произведения в школе: пособие для учителей / Т.В. Чирковская, В.Г. Маранцман. – Москва : Просвещение, 1977. – 206 с. – ISBN 5-06-003357-0.
78. Шмелева Т. В. Паратекст медийного текста / Т. В. Шмелева // Структурно-семантические параметры языка и речи: сб. науч. статей / ред. О. М. Чупашева. – Мурманск, 2009. – С. 145–149.

79. Ээльмаа Ю.В. Информационные технологии на уроках литературы: пособие для учителей общеобразоват. учреждений / Ю.В. Ээльмаа, С.В. Федоров. – Москва : Изд-во «Просвещение», 2012. – 176 с. – ISBN 78-5-09-020465-1.

80. Яшина Е.А. Урок-игра. 50 игровых сюжетов в помощь учителю: метод. пособие-практикум / Е. А. Яшина. – Челябинск : Изд-во Челябинского обл. ин-т усовершенствования учителей, 1992. – 93 с. – ISBN 5-06-003357-0.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Акулова Е. А. Изучение драмы в школе / Е. А. Акулова. – Москва : [б. и], 1948. – 31 с.
2. Арнольд И. В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста / И. В. Арнольд // Иностранный язык в школе. – 1978. – №4. – С. 24–70.
3. Арутюнова Н. Д. Диалогическая цитация / Н. Д. Арутюнова // Вопросы языкознания. – 1986. – №1. – С. 50–64.
4. Балухатый С. Д. Вопросы поэтики / С. Д. Балухатый. – Ленинград : Изд-во ЛГУ, 1990. – 320 с. – ISBN 5-288-00185-5.
5. Баранов А. Н. Введение в прикладную лингвистику: учеб. пособие / А. Н. Баранов. – Москва : Изд-во «Эдиториал УРСС», 2001. – 360 с. – ISBN 5-8360-0196-0.
6. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – Москва : Изд-во «Искусство», 1979. – 424 с. – ISBN 978-5-458-23202-9.
7. Беленький Г. И. Литература. Русская классика 9 класс: учебник-практикум для общеобразоват. учреждений / Г. И. Беленький. – Москва : Изд-во «Мнемозина», 2000. – 396 с. – ISBN 978-0-00-901653-0.
8. Богаев О. А. Страшный суп. Продолжение преследует в двух актах / О.А. Богаев. – URL:https://bogaev.narod.ru/doc/strashniy_sup_2011.htm (дата обращения: 01.04.2020).
9. Бойко Л. Б. Особенности функционирования заглавий в текстах с различными коммуникативными заданиями: дис. канд. филол. наук: 10.02.04 / Бойко Людмила Борисовна; науч. рук. М. Я. Блох ; Одесский гос. ун-т им. И. И. Мечникова. – Одесса, 1990. – 154 с.
10. Борев Ю. Б. Эстетика: учеб. пособие / Ю. Б. Борев. – Москва : Изд-во «Высшая школа», 2002. – 511 с. – ISBN 5-06-004105-0.

11. Викулова Л. Г. Паратекст французской литературной сказки: прагмалингвистический аспект: дис. д-ра филол. наук: 10.02.05 / Викулова Лариса Георгиевна ; Иркутский гос. лингв. ун-т. – Иркутск, 2001. – 363 с.
12. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – Москва : Изд-во «Педагогика», 1987. – 345 с. – ISBN 985-6388-80-5.
13. Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного / Г. Г. Гадамер. – Москва : Изд-во «Искусство», 1991. – 368 с. – ISBN 5-210-0261-X.
14. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – Москва : Изд-во «КомКнига», 2007. – 144 с. – ISBN 978-5-9710-8053-4.
15. Герчук Ю. Я. Художественная структура книги / Ю. Я. Герчук. – Москва : Изд-во «РИП-Холдинг», 2014. – 216 с. – ISBN 978-5-903190-63-8.
16. Гуковский Г. А. Изучение литературного произведения в школе (методологические очерки о методике) / Г. А. Гуковский. – Москва : Изд-во «Просвещение», 1996. – 266 с. – ISBN 5-89201-021-X.
17. Гущина Ю. А. Драматургический вид авторской речи как композиционный и структурно-семантический компонент текстологии: дис. канд. филол. наук: 10.02.19 / Гущина Юлия Александровна; науч. рук. И. Г. Кошечая ; МГГУ им. М. А. Шолохова. – Москва, 2009. – 188 с.
18. Доманский Ю. В. Чеховская ремарка: некоторые наблюдения / Ю. В. Доманский. – Москва : Изд-во ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. – 120 с. – ISBN 978-5-901977-79-8.
19. Екабсонс А. В. К вопросу о трансформации родовых признаков современной драматургии / А. В. Екабсонс // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. – 2012. – Вып. 63. – № 5 (259). – С. 38–44.

20. Жарский Я. С. Кинематографические приемы в пьесах Н. Коляды / Я. С. Жарский // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 8 (38). – С. 72–75.
21. Женетт Ж. Посвящения / Ж. Женетт // Антропология культуры. – 2004. – № 6. – С. 187–218.
22. Женетт Ж. Фигуры / Ж. Женетт. – Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 472 с. – ISBN 5-8242-0065-3.
23. Зайцева О. А. Технологии интерпретации драматического произведения на уроках литературы / О. А. Зайцева // Гуманитарные науки и образование. – 2012. – № 3. – С. 122–124.
24. Ибраева А. Ф. Паратекст и интерпретация: практический анализ (на материале произведения А. Кристи «Sparkling Cyanide») / А. Ф. Ибраева // International Research Journal. – 2016. – № 9. – С. 137–140.
25. Иванова Т. Г. Ремарка как средство передачи авторского замысла / Т. Г. Иванова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Серия «Общественные и гуманитарные науки». – 2007. – Т.8. – № 27. – С. 45–49.
26. Ищук-Фадеева Н. И. Ремарка как знак театральной системы: К постановке проблемы / Н. И. Ищук-Фадеева // Драма и театр. – 2001. – № 11. – С. 5–16.
27. Кабыкина Ю. В. Рамочный текст в драматическом произведении: А. Н. Островский и А. П. Чехов: автореф. дис. канд. филол. наук: 10.01.08 / Кабыкина Юлия Владимировна; науч. рук. Л.В. Чернец ; МГУ им. Ломоносова. – Москва, 2009. – 27 с.
28. Кожина Н. А. Заглавие художественного произведения: структура, функции, типология (на материале русской прозы XIX-XX вв.): дис. канд. филол. наук: 10.02.01 / Кожина Наталья Александровна ; МГУ им. М. В. Ломоносова. – Москва, 1988. – 230 с.

29. Колотов А. А. Паратекстуальный подход в современном литературоведении / А. А. Колотов // Филология и лингвистика: современные тренды и перспективы исследования. – 2011. – № 1. – С. 37–41.
30. Коляда Н. В. Манекен / Н. В. Коляда // Русская виртуальная библиотека. – URL: <http://kolyada.ur.ru/maneken/> (дата обращения: 22.03.2020).
31. Комарова В. И. Принципы и содержание лингвистического анализа обстановочной ремарки как компонента драматургического произведения: автореф. дис. канд. филол. наук: 10.01.03 / Комарова Вера Ивановна, науч. рук. В.Ю. Мелиняк. – Москва, 1993. – 21 с.
32. Корст Н. А. Анализ драматического произведения / Н. А. Корст // Преподавание литературы в старших классах / ред. О. И. Царева, Н. Н. Ковалева. – Москва, 1964. – С. 97–105.
33. Кржижановский С. Д. Поэтика заглавий / С. Д. Кржижановский. – Москва : Изд-во «Никитинские субботники», 1931. – 36 с. – ISBN 5-85270-277-3.
34. Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка / Н. А. Кузьмина. – Омск : Изд-во Омск. гос. ун-та, 1999. – 267 с. – ISBN 5-7779-0150-6.
35. Лазареску О. Г. Литературное предисловие как феномен художественного текста / О. Г. Лазареску // Поэтика заглавия: сб. науч. трудов РГГУ. – 2005. – № 43. – С. 217–229.
36. Ламзина А. В. Рама / А. В. Ламзина // Введение в литературоведение: учебник для студ. учреждений высш. проф. образования / под ред. Л. В. Чернец. – Москва, 2011. – С. 107–123.
37. Липская Л. И. Предваряющий дискурс: функции предисловия в современном романе / Л. И. Липская // Зарубежная литература: историко-

культурные и типологические аспекты. Ч. 1 / под ред. Г.И. Данилиной. – Тюмень, 2005. – С. 96–109.

38. Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия / ред. А. П. Горкин. – Москва : Изд-во «Росмэн», 2006. – 584 с. – ISBN 978-5-353-02604-4.

39. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – Москва : Изд-во «Искусство», 1970. – 384 с. – ISBN 978-5-389-10444-0.

40. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург : Изд-во «Искусство», 2000. – 704 с. – ISBN 5-210-01488-6.

41. Лотман Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста / Ю. М. Лотман // Структура и семиотика художественного текста: труды по знаковым системам. – Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 1992: – С. 3–7.

42. Лукин В. А. Художественный текст / В. А. Лукин. – Москва : Изд-во «Ось-89», 1999. – 192 с. – ISBN 5-98534-978-1.

43. Маранцман В. Г. Литературное развитие школьников / В. Г. Маранцман // Методика преподавания литературы / ред. О. Ю. Богданова, В. Г. Маранцман. – Москва : Владос, 1994. – С. 78–79.

44. Маранцман В. Г. Содружество искусств на уроках литературы / В. Г. Маранцман // Искусство анализа художественного произведения / ред. Т. Г. Браже. – Москва : Просвещение, 1979. – С. 384–385.

45. Меламедова Е. А. Паратекстовые элементы в англоязычной научной и научно-популярной литературе: лингвопрагматический аспект: дис. канд. фил. наук: 10.02.04 / Меламедова Екатерина Андреевна; науч. рук. М.А. Кулинич; Поволжская гос. соц.-гум. акад. – Самара, 2009. – 181 с.

46. Носов С. О. Паратекст как средство конструирования художественного пространства в драме: автореф. дис. канд. филол. наук: 10.01.08 / Носов Степан Олегович; науч. рук. В. А. Миловидов; Тверской гос. ун-т. – Тверь, 2010. – 18 с.

47. Олизько Н. С. Семиотико-синергетическая интерпретация особенностей реализации категории интертекстуальности и интердискурсивности в постмодернистском художественном дискурсе: дис. д-ра филол. наук: 10.02.19 / Олизько Наталья Сергеевна; ЧелГУ. – Челябинск, 2009. – 343 с.
48. Основина Г. А. О взаимодействии заглавия и текста (на материале рассказа А.П. Чехова «Устрицы») / Г. А. Основина // РЯШ. – 2000. – № 4. – С. 62–66.
49. Островский А. Н. Бесприданница / А. Н. Островский // Интернет-библиотека А. Комарова. – 1996. – URL: <https://ilibrary.ru/text/1202/p.1/index.html> (дата обращения: 10.07.20).
50. Островский А. Н. Гроза / А. Н. Островский // Интернет-библиотека А. Комарова. – 1996. – URL: <https://ilibrary.ru/text/994/index.html> (дата обращения: 6.06.20).
51. Петрова Н. Ю. Лингвокогнитивные особенности построения списка действующих лиц (на материале английской драмы) / Н. Ю. Петрова // Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование». – 2009. – № 4 – С. 28–36.
52. Подовинникова А. Я. Развитие воображения учащихся при изучении драматических произведений // Современные вопросы анализа литературного произведения в школе / ред. А. Я. Подовинникова. – Москва, 1986. – С. 99–107.
53. Подовинникова А.Я. Формирование умений и навыков анализа драматических произведений // Формирование умений и навыков по литературе у учащихся средней школы / ред. А.Я. Подовинникова. – Москва, 1986. – С. 104–109.
54. Потебня А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. – Москва : Изд-во «Искусство», 1976. – 302 с. – ISBN 978-5-7695-1458-6.

55. Реформатский А. А. Семиотика, лингвистика, поэтика / А. А. Реформатский. – Москва : Изд-во «Языки славянской культуры», 2004. – 766 с. – ISBN 78-5-534-06480-6.
56. Роговер Е. С. Прием мизансценирования драмы и наглядное обучение / Е. С. Роговер // Литература в средней школе / ред. Е. С. Роговер. – Ленинград, 1971. – С. 219–242.
57. Роговер Е.С. Русская и зарубежная драматургия в школьном изучении в 2 ч.: учеб. пособие. Ч. 1 / Е. С. Роговер. –Москва : Изд-во САГА, 2007. – 350 с.– ISBN 978-5-9754-0002-3.
58. Роговер Е.С. Русская и зарубежная драматургия в школьном изучении в 2 ч.: учебное пособие. Ч. 2. / Е. С. Роговер. – Москва : Изд-во САГА, 2007. – 429 с. – ISBN 978-5-9754-0002-3.
59. Роговер Е. С. Русские драматурги XIX века: пособие для абитуриентов / Е. С. Роговер. – Санкт-Петербург : Изд-во «Образование», 1996. – 186 с. – ISBN 5-233-00270-1.
60. Рыбникова М. А. Литературное чтение / М. А. Рыбникова. – Москва : Изд-во Академии педагогических наук РСФСР, 1958. – 605 с.
61. Словарь театра / сост. П. Пави. – Москва : Прогресс, 1991. – 504 с.: ил. – ISBN 5-01-002106-4.
62. Смирнова Н. Л. Методика изучения драматических произведений в 5–8 классах: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Смирнова Наталья Леонидовна; науч. рук. Н. Я. Лейдерман. – Екатеринбург, 2004. – 24 с.
63. Соколова Е. В. Паратекст / Е. В. Соколова // Западное литературоведение XX века. Энциклопедия / ред. Е.А. Цурганова. – Москва : Intrada, 2004. – С. 306–307.
64. Стоюнин В. Я. О преподавании русской литературы / В. Я. Стоюнин. – Санкт-Петербург : Изд-во «Типо-Литорг», 1993. – 387 с. – ISBN 978-5-905736-34-6.

65. Стрелец Л. И. Коммуникативная стратегия изучения литературного произведения в школе: монография / Л. И. Стрелец. – Челябинск : Изд-во Юж. Урал. гос. гуман. пед. ун-та, 2016. – 360 с. – ISBN 978-5-906908-12-4.
66. Театральная энциклопедия. В 6 т. Т.4. Нежин – Сярев / ред. П. А. Маркова. – Москва : Советская энциклопедия, 1965. – 1152 с. – ISBN 5-88123-007-8.
67. Титова Е. В. Драматургический паратекст. К постановке проблемы / Е. В. Титова // Вестник РГГУ. Литературоведение. Языкознание. Культурология. – 2019. – № 2. – С. 30–40.
68. Титова Е. В. Рамочная функция паратекста в драматургии И. Тургенева / Е. В. Титова // Новый филологический вестник. – 2018. – № 4. – С. 48–57.
69. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика / Б. В. Томашевский. – Москва : Изд-во «Аспект пресс», 1996. – 314 с. – ISBN 5-7567-0123-0.
70. Тюпа В. И. Парадигмы художественности / В. И. Тюпа // Теория литературы / ред. Н. Д. Тamarченко. – Москва, 2008. – С. 92–104.
71. Тюпа В. И. Художественный дискурс. Введение в теорию литературы / В. И. Тюпа. – Тверь: Изд-во Тверского гос. ун-та, 2002. – 80 с. – ISBN 987-5-9795-1509-0.
72. Хализев В. Е. Теория литературы: учеб. пособие / В. Е. Хализев. – Москва : Изд-во «Академия», 2009. – 432 с. – ISBN 978-5-7695-9812-8.
73. Храмченков А. Г. Эпиграф как особый вид цитации / А. Г. Храмченков // Взаимодействие структурного и функционально-стилистического аспектов языка / ред. А. Г. Храмченков. – Минск, 1983. – С. 230–234 с.

74. Чаковская М. С. Текст как сообщение и воздействие / М. С. Чаковская. – Москва : Изд-во «Высшая школа», 1986. – 128 с. – ISBN 978-5-9765-2032-5.

75. Чернец Л. В. Адресат / Л. В. Чернец В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек и др. // Введение в литературоведение: учебник для студ. учреждений высш. проф. образования / ред. Л. В. Чернец. – Москва : Академия, 2011. – С. 530–539.

76. Чехов А. П. Вишневый сад / А. П. Чехов. // Интернет-библиотека А. Комарова. – 1996. – URL: <https://ilibrary.ru/text/472/p.4/index.html> (дата обращения: 04.04.2020).

77. Чирковская Т. В. Проблемное изучение литературного произведения в школе: пособие для учителей / Т. В. Чирковская, В. Г. Маранцман. – Москва : Просвещение, 1977. – 206 с. – ISBN 5-06-003357-0.

78. Шмелева Т. В. Паратекст медийного текста / Т. В. Шмелева // Структурно-семантические параметры языка и речи: сб. науч. статей / ред. О. М. Чупашева. – Мурманск, 2009. – С. 145–149.

79. Ээльмаа Ю. В. Информационные технологии на уроках литературы: пособие для учителей общеобразоват. учреждений / Ю. В. Ээльмаа, С. В. Федоров. – Москва : Изд-во «Просвещение», 2012. – 176 с. – ISBN 78-5-09-020465-1.

80. Яшина Е. А. Урок-игра. 50 игровых сюжетов в помощь учителю: метод. пособие-практикум / Е. А. Яшина. – Челябинск : Изд-во Челябинского обл. ин-т усовершенствования учителей, 1992. – 93 с. – ISBN 5-06-003357-0.