



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ 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

РАБОТА С ЭЛЕМЕНТАМИ ПАРАТЕКСТА НА УРОКАХ ЛИТЕРАТУРЫ В
9 – 11 КЛАССАХ

Выпускная квалификационная работа
по направлению 44.03.05 Педагогическое образование

Направленность программы бакалавриата
«Русский язык. Литература»

Проверка на объём заимствований:

92,08 % авторского текста

Работа рекомендована к защите
рекомендована/не рекомендована

« 8 » июня 2018 г.

зав. кафедрой литературы
и МОЛ Маркова Т.Н. Маркова Т.Н.

Выполнила:

Студентка группы ОФ-515/075-5-2
Пескова Яна Александровна

Научный руководитель:

к.п.н., доцент
Стрелец Людмила Ивановна

Челябинск
2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ПАРАТЕКСТ КАК ЛИТЕРАТУРНОЕ ПОНЯТИЕ.....	8
1.1. Паратекст и паратекстуальность.....	8
1.2. Структура паратекста.....	13
ГЛАВА 2. РЕЦЕПТИВНАЯ ФУНКЦИЯ ПАРАТЕКСТОВЫХ ЭЛЕМЕНТОВ.....	37
ГЛАВА 3. РАБОТА С ЭЛЕМЕНТАМИ ПАРАТЕКСТА ПРИ ИЗУЧЕНИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ШКОЛЕ (9–11 КЛАССЫ).....	53
3.1. Заглавие.....	54
3.2. Эпиграф.....	73
3.3. Посвящение.....	80
3.4. Предисловие и послесловие.....	85
3.5. Обложка и полиграфическое оформление.....	86
3.6. Комментарии и примечания.....	90
3.7. Работа с паратекстовыми составляющими драматического произведения.....	91
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	96
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	98

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 para- («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»* [49, с. 306], оказывающие помощь читателю. Такое понимание паратекста достаточно объемно, поэтому некоторые исследователи сужают это понятие и рассматривают паратекст как синоним рамы произведения (А. В. Ламзина и др.) [33, с. 107]. В таком случае под паратекстом понимаются только те единицы, которые непосредственно

окружают центральный текст и сопровождают его в рамках одного произведения (книги).

Появление и активное использование паратекста во многом обусловлено коммуникацией между автором и читателем, диалогической природой литературного произведения и его критическим осмыслением [39, 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 [33, 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.

Актуальность данной работы обусловлена усилением интереса к паратексту и практическим отсутствием работ, направленных на комплексное изучение паратекстуальных элементов 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.

Паратексту, паратекстовым единицам и категории паратекстуальности посвящено множество исследований. В своей работе мы опирались на теоретические труды Ж. Жанетта [21], С. Д. Кржижановского [28], Н. Д. Арутюновой [2], М. М. Бахтина [4], И. Р. Гальперина [14],

В. Е. Хализева [56], В. И. Тюпы [54], Ю. М. Лотмана [35], А. А. Реформатского [48], А. В. Ламзиной [33], И. В. Арнольд [1], Н. А. Кожинной [25] и др., а также на исследования, посвященные проблеме читательского восприятия и литературной коммуникации (Л. В. Чернец [59], А. А. Потебни [47], Л. С. Выготского [12], Ю. Б. Борева [7], П. М. Якобсона [66] и др.) Отметим, что интерес к паратексту не угас и сегодня, о чем свидетельствует написание диссертаций (И. В. Сосновская [50], Е. А. Меламедова [39], Л. Г. Викулова [11] и др.)

Однако, несмотря на многообразие работ, явление паратекста до конца не изучено. На сегодняшний день недостаточно разработана система анализа литературного 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 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 будет полезна учащимся для системного представления о текстовой действительности.

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

Цель работы: опираясь на рецептивную функцию паратекстовых составляющих литературного произведения, разработать приемы работы с ними на уроках литературы в старших классах.

Объект исследования: процесс обучения литературе в 9 – 11 классах.

Предметом исследования являются методы и приемы работы с паратекстовыми единицами на уроках литературы в старших классах.

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

- 1) выявить роль элементов паратекста в структурно-семантической организации литературного произведения;
- 2) проанализировать элементы паратекста с точки зрения их адресации и определить их коммуникативные особенности;
- 3) разработать, описать и апробировать методические приемы работы с паратекстовыми единицами в старших классах

Гипотеза исследования:

Работа с элементами паратекста на уроках литературы в старших классах будет успешна при соблюдении следующих условий:

- реализации рецептивной функции паратекстовых составляющих, их ориентации на адресата;
- использовании различных типов заданий, направленных на речевую сферу, творческую деятельность, создание проблемных ситуаций

В работе использованы **методы теоретического и практического характера**:

А) *теоретические*: анализ работ по теории литературы, 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

Б) *практические*: изучение опыта учителей, моделирование фрагментов уроков, проведение собственных занятий

Материалом нашего **исследования** послужили паратекстовые составляющие эпических, лирических (лироэпических) и драматических произведений русской классической литературы из курса школьной программы 9–11 классов.

Объем и структура работы: квалификационная работа состоит из введения, трех глав (I. Паратекст как литературное понятие, II. Рецептивная

функция паратекстовых элементов, III. Работа с элементами паратекста при изучении литературного произведения в школе (9–11 классы), заключения и библиографического списка.

ГЛАВА 1. ПАРАТЕКСТ КАК ЛИТЕРАТУРНОЕ ПОНЯТИЕ

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 (например, «Повести покойного Ивана Петровича Белкина» А. С. Пушкина). Именно поэтому рассмотрение паратекстовых составляющих в связи с основным текстом произведения заслуживает особого внимания.

1.1. Паратекст и паратекстуальность

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. По

мнению ученого, 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 и т.п., то есть *«разного рода комментирующие тексты»* [49, 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»* [26].

Таким образом, понятие паратекста не приравнивается к понятию рама произведения (по Ж. Жанетту), однако некоторые исследователи ставят паратекст и текстовую рамку в один ряд и рассматривают их как синонимы (А. В. Ламзина) [33, с. 107].

Рассмотрим подробнее понятие паратекста и его составляющих. **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, эпиграф 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, эпиграфы, 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) [44, 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, предваряя его, следуя за ним, иногда вторгаясь в его ткань»* [63, 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»* [29, 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. Г. Г. 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].

В теории литературы сложились два подхода к тексту и его паратекстовому окружению. С одной стороны, паратекст и основной текст могут рассматриваться как некое единое целое, качественно новое единство, как произведение с единой структурной, семантической организацией, а также с общей целевой установкой, которой подчиняются частные цели паратекстовых элементов. С другой стороны, паратекст и основной текст произведения – это самостоятельные, автономные тексты, находящиеся на разных ступенях в иерархии «текст – паратекст» [11, с. 145]. Е. А. Меламедова пишет, что *«паратекстовые единицы не принадлежат тексту, но дополняют его до целой книги»* [39, с. 53]. То есть элементы паратекста не являются частью текста основного, отделены от него, но в то же время структурно и по смыслу неразрывно с ним связаны. 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.

Текст художественного произведения редко представлен читателю без соупутствия 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» [21, 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» [33, 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 [34, 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. 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.

1.2. Структура паратекста

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 (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»* [28, 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»* [33, 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. Кочуров), 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»* [33, 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.

Название литературного произведения вызывает интерес у исследователей достаточно давно, начиная с первой половины XX века.

Для того, чтобы понять сущность заглавия, остановимся на наиболее значимых, на наш взгляд, его толкованиях. По словам И. Р. Гальперина, заглавие – это *«компрессированное, нераскрытое содержание текста. Его можно метафорически изобразить в виде закрученной пружины, раскрывающей свои возможности в процессе разворачивания»* [14, с. 133]. Энциклопедический справочник дает такое определение: заглавие (заголовок) – это *«целостная единица речи (текстовый знак), которая является обязательной частью текста, и имеет в нем фиксированное положение – перед и над текстом»* [23, с. 188]. О. Ю. Богданова писала: *«Заголовок – это первое слово автора в его заочной беседе с читателями. С названия начинается путь книги к уму и сердцу человеческому»* [5, с. 52].

Словарь под редакцией Н. Д. Тамарченко дает следующую трактовку термина: заглавие – *«название литературного произведения, важнейшая часть так называемого заголовочно-финального комплекса (ЗФК) текста»* [53, с. 73]. Авторы работ по издательскому делу обычно дополняют это определение указанием на авторский характер названия (на принципиальность озаглавливания текста самим автором); специалисты по поэтике на первый план ставят значимость названия для концепции произведения в целом.

Первые основательные попытки изучения названия связаны с именем С. Д. Кржижановского и его основополагающими трудами «Поэтика заглавия» (1931), «Пьеса и ее заглавие» (1939). В них предпринята одна из первых попыток структурной классификации заглавий художественного произведения (выделены заглавия в форме логического суждения, удвоенные названия, полузаглавия (беспредикатные и бессубъектные).

На сегодняшний день известны различные типологии заглавий. Это связано с разного рода параметрами: с соотношением названия с традиционно вычленяемыми компонентами текста: тематическим составом и проблематикой, сюжетом, системой персонажей, деталью, пространственно-временными рамками; характером протекания чтения; функциями заглавных слов; ролью названий в распределении информационного потока текста; различными видами синтаксических структур.

Известны классификации заглавий А. В. Ламзиной, Е. В. Джанджаковой, И. В. Арнольд, Р. А. Будагова, Т. А. Чекеневой, Л. А. Ноздриной, И. Г. Кошевой, А. А. Брудного и др. Рассмотрим подробнее некоторые из них.

А. В. Ламзина берет за основу соотношение заглавного слова с тематикой, основными проблемами, сюжетом, системой персонажей, деталью, хронотопом. Данная типология в большей мере направлена на эпические и драматические произведения, в которых прослеживается не

только внутренний (как в лирике), но и внешний мир, и опирается на художественные литературные тексты последних трех веков.

Исследователь выделяет следующие виды названий:

1. Названия, сообщающие об основной теме или проблеме произведения

Такие заглавия дают общее представление круге жизненных явлений, которые отражены в основном тексте произведения («Женитьба» Н. В. Гоголя), указывают на поднимаемые автором проблемы («Война и мир» Л. Н. Толстого).

2. Названия, задающие сюжетную перспективу произведения, которые подразделяются на:

а) отражающие весь сюжетный ряд (фабульные);

б) выделяющие главнейший с точки зрения развития действия этап (кульминационные)

Первый тип активно использовался в эпоху сюжетной повествовательной литературы, когда создатели произведений стремились соединить в названии назидательность произведения с его внешней занимательностью. Пространное название, отражавшее важнейшие перипетии сюжета, являлось в некоторой мере рекламой книги, свидетельствующей о захватывающих приключениях героев.

Сегодня название довольно редко аннотирует текст. Оно фиксирует кульминационный момент, деля текст произведения на две части – «до» и «после» названного в заглавии события («После бала» Л. Н. Толстого).

3. Персонажные заглавия, большая часть которых – антропонимы, сообщающие о национальности, родовой принадлежности и социальном статусе главного героя («Бесприданница» А. Н. Островского).

Особую группу антропонимов составляют «прозрачные» имена и «говорящие фамилии». Такие названия выражают авторскую оценку еще до знакомства читателя с текстом и формируют представление об изображаемом характере («Васса Железнова» М. Горького). Персонаж может обозначаться в заглавии не только именем собственным, но и по какому-нибудь из его

признаков: профессии («Гробовщик» А. С. Пушкина), степени родства («Капитанская дочка» А. С. Пушкина), национальности и т.д.

4. *Заглавия, обозначающие время и пространство.*

Время действия может быть обозначено названием времени суток, дней недели, месяцев, а также датой, приуроченной какому-либо историческому событию. Автор, акцентируя внимание читателя на конкретном временном промежутке, стремится передать и суть бытия, и «сгусток быта» своих персонажей, подчеркивает типичность описываемых им событий («Утро помещика» Л. Н. Толстого, «Один день Ивана Денисовича» А. И. Солженицына).

Место в художественном мире произведения может обозначаться с разной степенью конкретности, реальным или вымышленным топонимом, или указываться в самом общем виде. Названия этого вида способны моделировать пространство художественного мира («Путешествие из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева), а также вводить основной символ произведения («Обрыв» И. А. Гончарова). Кроме того, топонимические названия используются создателями текстов в качестве скрепы, объединяющей отдельные произведения в единое целое – книгу, цикл («Миргород» Н. В. Гоголя).

Учёный-методист И. В. Сосновская выделяет следующие виды названий: *аллюзивные* («Степной король Лир» И. С. Тургенева), *заглавия-эпиграфы* («И дольше века длится день» Ч. Т. Айтматова), *символические* («Алые паруса» А. С. Грина), *иносказательные* («Карась-идеалист» М. Е. Салтыкова-Щедрина), *художественного обобщения и типизации* («Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова), *иронические, обманутого ожидания* («Бедная Лиза» М. М. Зощенко), *нулевые* («Без заглавия» А. П. Чехова), *эпатирующие, диалогические* («Живи и помни» В. Г. Распутина), *заглавия-метафоры* («Красный смех» Л. Н. Андреева), *заглавия-оксюмороны* («Барышня-крестьянка», «Горячий снег», «Живой

труп»), *парадоксальные названия* («Лошадиная фамилия» А. П. Чехова) [50, с. 246].

В. А. Кухаренко пишет о том, что название обладает *информативностью* (название отражает тему, идею и т.д.), *модальностью* (эмоциональной оценочностью), *завершенностью* (отграничивает один текст от другого), *связностью* (сквозные повторы, пронизывающие текст), а также категорией *проспекции* (соответствия читательским ожиданиям) и *концептуальности* (раскрытия читателем центральной идеи произведения) [31, с. 90 – 101]. В монографии «Интерпретация художественного текста» под редакцией А. И. Домашнева, И. П. Шишкиной, Е. А. Гончаровой название рассматривается как организующее звено произведения: *«В какой бы функции не выступал заголовок, он всегда является организующим элементом текста. Это проявляется не только в том, что, прочитав текст, читатель ретроспективно осмысливает заголовок в связи со всем текстом художественного произведения, но и в том, что заголовок в полной форме, или в модифицированной, функционирует в тексте как одно или несколько номинаций и, таким образом, заголовок участвует в семантической организации текста»* [19, с. 45]. У. Эко в «Заметках на полях к «Имени розы» писал, что *«заглавие – это уже ключ к интерпретации. Но как бы ни было выразительно само по себе заглавие, в полной мере понять его смысл, оценить, насколько оно удачно, можно лишь по прочтении произведения, соотнося его с уже усвоенным содержанием»* [65, с. 89]. Следовательно, анализ художественного произведения начинается и заканчивается заглавием, на нем постоянно сфокусировано внимание исследователя, ведь при минимальных языковых средствах название максимально информативно и эмоционально нагружено. Оно является семантическим репрезентантом текста, то есть в нем отражены стремления автора воплотить квинтэссенцию содержания основной текстовой информации и свою интенцию. Название *«конденсированно отражает содержание своего объекта, это своего рода комментированный план*

произведения» [38, с. 14–15]. Таким образом, текст несет концепт, а главная и часто единственная авторская формулировка концепта помещается в заглавие. По рассуждению Л. С. Выготского, *«в одном слове (или словосочетании) реально содержится смысловое содержание целого произведения»*. [12, с. 61].

Название придает произведению *«свойство внутренней собранности и завершенности: безымянный, не маркированный текст не может полноценно функционировать, дойти до читателя»* [33, 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 лирических текстах первая строка замещает название. Отсутствие заглавия в таких стихотворениях может быть связано с фрагментарностью, незаконченностью лирических сюжетов, что также не является произвольным, а отражает установку автора. При отсутствии названия в стихотворении значимость первой строки возрастает, так как она находится в сильной позиции (начало стихотворения + заглавие) и дважды повторяется. Первая строка в таком случае берет на себя функции заглавия, поэтому в лирическом произведении они равнозначны.

Итак, занимая пограничное положение и соприкасаясь с внешним миром, заглавие вступает во взаимодействие с рядом явлений, в результате чего наполняется новыми смыслами. Оно непосредственно обращено к произведению, которому предпослано, и одновременно контактирует с миром, расположенным за его пределами, апеллирует к другим текстам, к читателю и автору. То есть заглавие – это полисемантическая, разнонаправленная единица, которая вбирает в себя различные значения слова и объединяет их. Благодаря такой смысловой наполненности заглавия усложняется и семантическая структура самого текста, следовательно,

заглавие, *«сопргая текст с внетекстовой реальностью, делает его участником общекультурного полилога»* [10, с. 13],

В зависимости от степени спаянности с основным текстом произведения, заглавия могут быть в большей мере направленными 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»* [37, 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 разворачивания текста»* [45, с. 64].

Обратимся к функциям заглавия литературного текста. К основным функциям заглавий относятся [41, с. 86–94]:

1) *Номинативная*. Функция, присущая абсолютно всем названиям. Ее главное назначение состоит в обозначении, назывании текста, его выделении из ряда других.

2) *Информативная* (коммуникативная). Данная функция тоже является общей для всех заглавий, так как любое из них сообщает читателю некую информацию о последующем тексте.

3) *Разделительная*. Название выделяет текст из окружающего пространства. Большая роль здесь отводится графическим средствам: заглавие занимает предтекстовую позицию, выделяется графически (шрифт, курсив, разрядка и т.д.)

4) *Экспрессивно-апеллятивная*. Название может раскрывать позицию автора, настраивать читателя на дальнейшее восприятие текста. Экспрессивность выражается при помощи использования различных средств, например, графических (игра шрифтами у футуристов).

5) *Рекламная*. Заглавие должно заинтриговать читателя, привлечь его внимание к книге и обратить к ее прочтению.

Помимо общих функций каждое название может выполнять и частную *эстетическую функцию*. Среди эстетических функций выделяются: *символическая* («Мертвые души» Н. В. Гоголя), *иносказательная* («Карась-идеалист» М. Е. Салтыкова-Щедрина), *функция типизации и художественного обобщения* («Обломов», «Обыкновенная история» И. А. Гончарова), *ироническая* («Загадочная натура», «Беззащитное существо» А. П. Чехова), *афористико-резюмирующая* (название-пословицы («Свои люди – сочтемся!» А. Н. Островского), названия-вопросы), *эпатирующая* (заглавия футуристических сборников «Дохлая луна», «Засахаре кры») и др. Заглавие художественного произведения может заключать в себе и несколько эстетических функций.

Интересно разделение функций заглавия на внешние и внутренние, представленное в работе Н. А. Кожиной. К внешним исследователь относит «*репрезентативную, соединительную*» функции и функцию «*организации читательского внимания*», к внутренним – «*номинативную (назывную), изоляции и завершения, текстообразующую*» [25, с. 175].

Л. Б. Бойко говорит следующих функциях заглавия: информативно-номинативная, сигнальная, проспективная (прогностическая), текстообразующая. Важнейшими из них исследователь называет функции сообщения и воздействия [6, с. 5].

Не стоит забывать, что каждому заглавию присущ свой набор функций. Окончательный вариант названия зависит от того, какие тенденции озаглавливания определил для себя автор в качестве преобладающих.

Отметим, что в литературоведении важное место занимает проблема заголовочного комплекса, которая сводится к следующему: считать заглавием только название произведения (предпосланное тексту наименование), или расширить это понятие. Н. А. Веселова пишет: «*Заглавие – это не только имя текста, но и все то, что предшествует ему, целый заголовочный*

комплекс» [10, с. 204]. При таком широком понимании заголовочный включает в себя все затекстовые элементы: авторское имя, подзаголовок, посвящение, эпиграф, дату написания и публикации произведения, пометы о месте написания (чаще всего относится к эмигрантским произведениям), полиграфическое оформление обложки. Е. Шульц пишет, что все эти элементы *«в своем системном соотношении становятся основой смыслообразования»* [64, с. 39], поэтому могут рассматриваться как заглавие произведения. Каким бы не было понимание заглавия, так или иначе его целесообразней рассматривать в рамках финально-заголовочного комплекса, ведь художественное произведение предстаёт перед читателем как цельный единый текст, материально закреплённая последовательность знаков.

Таким образом, 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»* [28, с. 4]. В свою очередь А. В. Ламзина называет оглавление *«особым типом заглавий»*, 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.

Оглавление, как и заглавие, тесно связано с категориями проспекции и ретроспекции (см. главу II), но важно обратить внимание еще на ряд функций, присущих ему. Назовем важнейшие из них.

1. *Справочно-поисковая* (главная задача – облегчить поиск необходимой информации через выход на определенные части, главы, разделы книги)

2. *Информационно-пояснительная* (познакомить читателя (не вдаваясь в подробности) с содержанием книги в целом, с ее структурой; за короткое время реконструировать, воссоздать по содержанию уже прочитанный текст произведения)

3. *Рекламно-аттрактивная* (заинтересовать читателя, пробудить желание прочитать книгу) [39, с. 123–124]

А. В. Ламзина одной из важнейшей функцией оглавления называет структурообразующую, основная задача которой заключается в упорядочении и маркировке текстовых фрагментов [33, с. 113]. По мнению исследователя, традиционная функция оглавления как путевода по тексту ослабевает [33, с. 114]. А. В. Ламзина пишет, что, разбивая произведение на части (главы), «внутренние заглавия не изолируют их друг от друга, а, напротив, зачастую усиливают связность текста» [33, с. 113] и намечают смысловую доминанту каждой части.

Таким образом, оглавление – это внутритекстовый компонент паратекста, представляющий собой систему внутренних заглавий произведения, выполняющих ряд функций, и являющийся ориентиром для читателя.

Подзаголовок – факультативный паратекстовый элемент, который следует после заглавия, включает 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» [25, 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), давая авторскую трактовку героев и событий. В большинстве случаев подзаголовок информирует читателя о жанрово-стилевых особенностях текста («Недоросль. Комедия в 5 действиях», «Братья Карамазовы. Роман в четырех частях с эпилогом», «После бала. Рассказ»). 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 его несогласие (полемику) с общепринятым литературным канонам. Такие жанровые подзаголовки строятся на разрушении жанровых ожиданий. Внешне нейтральные, в новом контексте они неизбежно приобретают элемент оценочности («Вишневый сад. Комедия» А. П. Чехова, «Мертвые души. Поэма» Н. В. Гоголя или «Пастух и пастушка. Современная пастораль» В. П. Астафьева, в котором название и подзаголовок настроены на

идеализацию сельской жизни, однако в центре произведения оказывается не идиллия, а страшный эпизод последнего года войны). 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. Оно 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 [21, 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 (фактор формирования смысла), 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*» [3, 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. Они могут быть как

развернутые (в таком случае по своим функциям посвящения сближаются с эпиграфом), так и редуцированные, сжатые в своем объеме до двух слов.

Отметим, что посвящение соотносит текст с эпохой, в которую он был создан. Как отдельный жанр посвящения появились в эпоху античности. Затем они долгое время были «украшением» титульного листа книги. В XVII–XVIII веках семантика посвящений усложняется. Появляются посвящения, представляющие социально-эстетическое или политическое кредо автора. В XIX веке они становятся обязательным структурообразующим компонентом романтических поэм («Полтава» А. С. Пушкина). Нередко посвящения являют собой литературную преемственность (Ш. Бодлер «Цветы зла» с посвящением Т. Готье).

Эпиграф (от греч. «надпись») – факультативный паратекстовый компонент, *«интертекстуальное включение отрывка из другого произведения, который связан по смыслу с новым произведением и предшествует ему»* [39, 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.)»* [57, 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»* [36, с. 297].

Таким образом, эпиграф, образуя многочисленные ассоциативные ряды, расширяет границы текста, поле его возможных интерпретаций, подчеркивает его открытость и соотнесенность с текстами других авторов и других эпох, а также 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»* [30, с. 68].

Отметим, что эпиграф может относиться ко всему произведению, а также к определенной главе (части). В зависимости от поставленных целей автор может предпослать своему произведению простой эпиграф, множественный (цитаты из разных произведений, которые имеют что-то

общее) или непрямой, когда один автор цитируется по-другому. Источниками эпиграфов служат тексты классической и современной литературы, мемуары, письма, философские трактаты, научные труды, официальные документы, афористика, фольклорные жанры (сказки, песни, пословицы и т.д.) и др. Бывают случаи, когда авторы сами сочиняют эпиграф к произведению, при этом делая отсылку на какой-либо источник. Также эпиграфом может быть цитата из другого произведения того же автора. Но в большинстве случаев, источниками для эпиграфов служат общеизвестные тексты.

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.

Как и заглавие, эпиграф может содержать сведения о главной теме или идее произведения, сюжетных ходах, о главных героях и их характерах, сообщать о времени и месте действия («Глухая, звериная глушь...» Ф. М. Достоевского к произведению М. Горького «Городок Окуров»). Он может быть предпослан не только прозаическому произведению, но и лирическому и драматическому. В любом тексте он занимает сильную позицию, акцентирует на себе внимание читателя и требует расшифровки.

Эпиграф выполняет множество различных функций, о чем достаточно много написано в работах исследователей. Однако основная функция эпиграфа – диалогизирующая, так как он одновременно обращен к тексту произведения, автору и является ориентиром для читателя.

Необходимо помнить, что эпиграф – это «ключ» к пониманию и интерпретации текста. Он предоставляет возможность более точно истолковать образы персонажей, понять замысел писателя, определить его позицию, и, тем самым, проникнуть в самую суть написанного. По словам В. Д. Шевченко, любой компонент эпиграфа может оказать влияние на глубину интерпретации последующего за ним текста [62, с. 111]. Прибегая к эпиграфу, создатель произведения опирается на признанный авторитет с целью дополнительной аргументации при утверждении собственных идей [17, с. 212], выражает собственное мнение по отношению к текстам-предшественникам. Эпиграф может ставить под сомнение и авторскую точку зрения, так как писатель может вступать в игру с читателем или полемизировать с литературной традицией (так, например, эпиграфы к «Повестям Белкина» пародируют и разрушают старые литературные формы сентиментально-романтических стилей и обращают к реалистическому восприятию мира [33, с. 119]). Выбор того или иного эпиграфа зависит от жанра, тематики и идеи произведения, а также от повествовательной манеры автора и широты его кругозора. Следовательно, эпиграф – один из приемов выражения авторской мысли в художественном произведении.

Таким образом, эпиграф обнаруживает основную идею текста, формирует подтекстовый уровень, выражает авторский замысел и специфику его мировидения, а также вызывает ряд литературных ассоциаций, благодаря которым происходит наполнение новыми смыслами и расширение пространства произведения (книги).

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 [33, 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, предваряющих 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 (предтекстовый элемент паратекста). Оно обладает относительной автосемантией и одновременно является частью целого. Вне произведения, отдельно от него предисловие существовать не может [14, с. 61].

Предисловие может сообщать значимые факты об истории создания текста, о каких-либо реальных событиях, положенных в его основу («Медный всадник» А. С. Пушкина). Отдельную группу составляют художественные предисловия, которые имеют собственную образную систему и являются частью мира произведения. В таких предисловиях автор вступает в игру с читателем (предисловие-мистификация к «Повестям покойного Ивана Петровича Белкина», «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина). [33, с. 121]. Предисловие может выступать в роли комментария к основному тексту произведения, основная задача которого – подготовить читателя к дальнейшему, адекватному восприятию текста (например, предисловие ко второму изданию романа «Герой нашего времени» объясняет цель написания произведения и полемизирует с читающей публикой, неверно истолковавшей замысел романа и смысл его заглавия).

Предисловия бывают двух видов: они могут принадлежать как автору произведения, так и издателю книги. Авторские предисловия Ж. Жанетт называет автографичными, а издательские – аллографичными [39, с. 117]. Авторское предисловие функционирует сразу в двух областях: в области слова художественного и слова авторского (или, в терминологии М. М. Бахтина, «патетического») [32, с. 219].

Необходимо разграничивать авторское предисловие и пролог, которые различаются своим назначением. В прологе кратко излагаются события, предшествующие тем, о которых идет речь в самом произведении. А. В. Ламзина пишет, что *«выступая новатором»* в каком-либо жанре, представляя свою трактовку ставшего уже традиционным сюжета, автор ставит перед собой задачу подготовить читателя *«к смене «горизонта ожидания», к адекватному восприятию нововведения»* [33, с. 120]. Иногда предисловия становятся едва ли не более значимым, чем сами произведения: они *«могут даже перерасти рамки предваряемого ими текста»* [33, с. 120]

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 [22, 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»* [33, 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.

К комментарию пишущий / издатель обращается для того, чтобы облегчить читательское восприятие (автор предвидит те сложности, с которыми может столкнуться читатель), а также для того, чтобы читатель правильно понял и истолковал текст произведения. Комментарий может свидетельствовать о присутствии в произведении иной, отличной от рассказчика или лирического субъекта, точки зрения (несовпадение романтического повествования и жизненных реалий в примечаниях к «Бахчисарайскому фонтану» А. С. Пушкина). То есть примечания могут

разъяснять позицию автора, а могут намеренно запутывать читателя (примечания к «Повестям Белкина»).

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 произведения). 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.

С развитием литературы функции и назначения текстового комментария и примечаний менялись. Для эпохи классицизма характерны обширные комментарии, носящие поучающий характер (примечания к «Сатирам» Кантемира), в эпоху романтизма комментарий становится неотъемлемым компонентом структуры произведения, оттеняющим необычность изображаемых персонажей и фона, на котором разворачиваются события [33, с. 123]. В литературе XX века замечены случаи самодовлеющей роли комментария (например, комментарий Х. Л. Борхеса).

Дата и место написания – паратекстовые составляющие, которые относятся к произведению как к целому. Пометы о месте написания / издания произведения зачастую включают 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 проч., которые способны участвовать в формировании смыслов произведения.

Помимо общих паратекстовых единиц (заглавия, эпиграфов и проч.) драматическому произведению присущи свои специфические составляющие, которые не встречаются в лирических и прозаических текстах (например, ремарки, список действующих лиц, деление на действия, акты, сцены, картины и т.д.). Выделяют две разновидности паратекста, относящиеся 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.). К внутреннему паратексту пьесы относят сценические ремарки, обозначения действующих лиц перед произносимой репликой, явления, акты и сцены. Такая обширная и разветвленная структура паратекста компенсирует отсутствия повествователя в драме.

Остановимся на некоторых паратекстовых компонентах драматического произведения.

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 Лопухин 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.

Ремарки – это своеобразный авторский комментарий происходящих на сцене событий. Ремарки конструируют основные смыслы драматического произведения, с их помощью в полной мере раскрывается характер персонажа. Ремарки могут указывать на место и время действия, на количество участников тех или иных событий, выступать средством передачи голоса автора, воспроизводить внешний облик персонажей и т.д. Кроме того, ремарки раскрывают внутреннее состояние действующих лиц и, следовательно, нередко являются средством создания психологизма, то есть передают переживания персонажей, их эмоциональное, психологическое состояние (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, его внешний вид, манеры поведения, особенности речи, вводить словесные декорации, авторские мизансцены, давать характеристику обстановке действия и т.д.

Выводы по первой главе:

- 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.

- Паратекст состоит из *перитекста* – текстовых элементов, прилегающих к произведению, расположенных вокруг текста и внутри книги (заглавие, посвящение, эпиграф, предисловие и др.) и *эпитекста* – 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).

- 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 прочтению текста и являются важным звеном при выявлении центральных смыслов и идей произведения.

ГЛАВА 2. РЕЦЕПТИВНАЯ ФУНКЦИЯ ПАРАТЕКСТОВЫХ ЭЛЕМЕНТОВ

Рецептивная эстетика («эстетика восприятия», «воздействия») – раздел эстетики, изучающий бытование текста и его восприятие в разные периоды времени, зависимость его интерпретации от социокультурной ситуации; эстетика диалога между текстом и читателем. В теории литературы – это направление, фокусирующееся на читателе (аудитории) и его опыте чтения художественного произведения [7, с. 18]. Предметом ее изучения выступает рецепция, то есть восприятие того или иного текста произведения читателем или слушателем, которое порождает у него ряд собственных рассуждений, идей, представлений, выводов. Главная идея рецептивной эстетики заключается в том, что произведение возникает лишь при тесном контакте текста с реципиентом, поэтому текст художественного произведения рассматривается как неотъемлемый компонент письменной литературной коммуникации. Рецептивная эстетика изучает литературу в тесной связи с психологией человека, поэтому она сосредоточивает свое внимание на воспринимающем сознании читателя. Следовательно, центральной проблемой рецептивной эстетики является *«проблема бытия произведения как результата коммуникации между автором и читателем, выстраивания последним смысла произведения»* [20, с. 146].

Принципы рецептивной эстетики, ее положения и дефиниции нашли свое отражение в ряде исследовательских работ 60-х годов (работы Х. Р. Яусса, В. Изера, Х. Вайнриха, Г. Гримма и др.). Эти исследователи организовали «констанцскую школу», которая занималась вопросами рецептивной эстетики. Ее представители считали, что заложенный в тексте потенциал воздействия определяет восприятие произведения реальным читателем. Главной целью «констанцской школы» сделалось углубление и обновление анализа художественного произведения, которое было

достигнуто благодаря введению новой самостоятельной инстанции – читателя.

Важной идеей рецептивной эстетики является то, что литературный текст не равен себе, он исторически подвижен, его смысловая наполненность по-разному раскрывается в зависимости от характера диалога текста с исторически меняющимся типом читателя (то есть сам текст не меняется, однако смысл его изменчив). Смысл произведения раскрывается из взаимодействия опыта читателя (слушателя, зрителя) и автора. Автор *«сосредоточивает и запечатлевает в тексте свой жизненный опыт и бросает его навстречу жизненному опыту реципиента»* [7, с. 18]. Ю. Б. Борев пишет, что *«художественное восприятие отражает взаимоотношения произведения искусства и реципиента, которое зависит от субъективных особенностей последнего и объективных качеств художественного текста, а также от общественного мнения и языково-семиотической условности, равно исповедуемой автором и воспринимающим его творчество»* [7, с. 440]. По мнению ученого, художественное восприятие обеспечивает обратную связь, то есть организует диалог между автором и читателем. Смысл произведения рождается в акте рецепции и, следовательно, он достаточно подвижен и изменчив: обусловлен эпохой, конкретно-историческими условиями быта, а также зависит от индивидуальности реципиента и его принадлежности к определенной рецептивной группе [7, с. 276].

Стоит отметить, что рецептивному подходу свойственно стремление к постижению и осмыслению произведения через ряд его конкретных исторических, групповых и индивидуальных восприятий, а также его рассмотрение в исторической развернутости, в восприятии различными поколениями читателей в разные периоды времени [7, с. 276]. Читатель не является пассивным объектом воздействия произведения. Его роль в творческом процессе достаточно велика. Он выступает в качестве активного агента, который придает «реальное существование» тексту и «конструирует»

его смысл через собственную интерпретацию. Литература здесь рассматривается как исполнительское искусство, в котором каждый читатель создает собственный текст в своём опыте прочтения. Так в процессе погружения в текст произведения читатель создает в своем воображении новую, не знакомую ему ситуацию, моделирует пространство и время, и, тем самым, приобретает бесценный опыт. Каждый читатель по-своему прочитывает произведение и интерпретирует его. *«Содержание произведения искусства развивается уже не в художнике, а в понимающих; читатель может лучше самого поэта постичь идею его произведения»* [46, с. 28].

Восприятие художественного произведения подразумевает наличие установки. Ю. Б. Борев пишет: *«Важный психологический фактор восприятия искусства – рецепционная установка, опирающаяся на предшествующую систему культуры, исторически закреплённая в нашем сознании предыдущим опытом, предварительная настроенность на восприятие, действующая на протяжении всего процесса художественного переживания»* [7, с. 255], является важным психологическим фактором восприятия литературного текста. Она порождает рецепционное ожидание, которое совмещает в себе стилистическое настраивание и жанровое ориентирование восприятия. Перед тем, как начать читать то или иное произведение, мы понимаем, стихи это или проза, а благодаря наличию жанрового подзаголовка и некоторых других признаков узнаем, *«ожидает нас поэма или роман, трагедия или комедия. Эта предваряющая информация обуславливает уровень ожидания и определяет некоторые стороны рецепционной установки»* [7, с. 30–31]. О многообразии читательских установок писал В. Е. Хализев. Главной установкой исследователь считает *«приобщение к духовному миру автора»* [56, с. 355], то есть желание и готовность читателя понять автора, вступить с ним в диалог.

Художественное восприятие многолико и включает в себе эмоциональное переживание, осмысление авторской точки зрения, ряд литературных ассоциаций, которые втягивают все поле культуры в акт

рецепции. Моментом художественного восприятия принято считать «перенесение» читателем образов, ситуаций из литературного произведения на собственные жизненные обстоятельства, отождествление героя со своим «я». Понять текст (по Гадамеру) – означает «применить», «приложить» его к современной для интерпретатора (реципиента) ситуации. [7, с. 254].

Отметим, что любое художественное произведение ориентировано на восприятие, которое в известной мере ассоциативно. Возникающие в сознании читателя ассоциативные ряды достаточно разнообразны и обширны (анalogии с общеизвестными фактами художественной культуры, параллели с жизненными переживаниями читателя и т.д.). Рецептивная эстетика исследует не только исторические (диахронные), но и современные (синхронные) типы восприятия и прочтения различных произведений искусства.

Художественному восприятию присущи три временных пласта: рецепция настоящего (непринужденное, сиюминутное восприятие читаемого в данный момент художественного текста), рецепция прошлого (непрерывное сопоставление с уже прослушанным, увиденным, прочитанным), рецепция будущего (предвидение событий и представление о развитии логики сюжета в последующих главах, частях и т.д. за счет постижения художественной мысли автора [7, с. 258].

Рецептивная эстетика восприняла идею о творческой роли личности в познании мира, поставив в центр своего исследования проблему бытования произведения как результата коммуникации между автором и читателем, как конструирование смысла произведения читателем. В конечном итоге формируется понимающий читатель. Именно поэтому процесс изучения литературного произведения требует пристального внимания к читательской рецепции.

Предварительная фаза восприятия особо важна для понимающего читателя, так как она связана со становлением художественно-психологической установки [51, с. 20]. На этапе первичного восприятия

начинается процесс первоначального осмысления художественной информации. Понимающий читатель не только видит текстовые ориентиры, но и способен их интерпретировать. На этапе непосредственного восприятия задействованы воображение, интуиция, память, рефлексия, жизненный опыт. На этом этапе мы наблюдаем догадки и предположения читателя. Уже на этапе рецепционного предварения запускается механизм поиска смыслов. Заключительные этапы анализа характеризуются единством анализа и синтеза [52, с. 181]. *«Для обозначения участия читателя в процессе творчества и восприятия используют различные термины: в первом случае – адресат (воображаемый, имплицитный, потенциальный, внутренний читатель)»,* который учитывается самим автором, фигурирует в его сознании в процессе работы над произведением и побуждает его отбирать речевые и языковые средства для составления сообщения с учетом возраста, пола, социального положения, ролевой функции собеседника); *во втором – реальный читатель (публика, реципиент, то есть читатель, воспринимающий произведение, участвующий в творческом процессе).* Кроме того, *«выделяют образ читателя в произведении»,* а также *«факультативного»* читателя [59, с. 530].

Итак, коммуникативно-прагматическое намерение отправителя информации рассчитано на определенного адресата. Проблема адресата и адресации активно исследовалась учеными последней трети XX века и не утратила своей актуальности сегодня. К ней обращались такие исследователи, как М. М. Бахтин, Х. Г. Гадамер, Б. О. Корман, Ю. М. Лотман, К. В. Чистова, Н. Д. Арутюнова, М. Б. Храпченко, Г. В. Степанов, О. П. Воробьева, Л. В. Чернец, Г. Я. Согланик и другие. Под адресованностью понимается ориентация на определённого получателя информации (читателя-адресата), который при помощи обратной связи (ответной реакции на полученную информацию) влияет на произведение, определяя тем самым характер его восприятия и бытования [20, с. 144]. Понятие «адресата» отражает сознательную направленность текста конкретному, воображаемому

лицу или группе лиц. Наличие адресата, на которого ориентируется автор, свидетельствует о диалогической природе художественного текста, а сама адресация подразумевает активное читательское участие в процессе его восприятия. Понимание текста (по Гадамеру) – это *«реконструктивный процесс проникновения в духовный мир автора и повторение акта творчества: автор строит высказывание, координирует смысл, реципиент его реконструирует и расшифровывает»* [13, с. 454]. Восприятие произведения требует от читателя больших усилий. Пытаясь понять текст, читатель в акте восприятия вступает в особую художественную реальность, приходит к сопереживанию и сотворчеству с создателем произведения. Процесс интерпретации текста (по Гадамеру) – это слияние авторского и читательского горизонтов на основе их приобщения к общему смыслу. Признать верным и единственным какое-либо толкование – значит, остановить движение смысла. Следовательно, диалогичность – *«единственная форма бытия текста, важнейший механизм его понимания, выделения его сущности, потенциалов и смыслов»* [52, с. 106]. Диалогическое общение может быть непосредственным (двусторонним) или опосредованным текстом (односторонним). Опосредованное диалогическое общение характерно для создателя произведения и его адресата. Такие отношения свидетельствуют о возникновении новых смыслов, которые будут вечно изменяться и обновляться [56, с. 17]. В диалоге с писателем читатель преодолевает «чуждость чужого» и пытается «добраться, углубиться до творческого ядра личности» автора, при этом духовно обогащаясь [56, с. 18].

Итак, художественный текст всеми уровнями своей коммуникативной структуры сориентирован на читателя, так как необходимо установить контакт между автором и воспринимающим субъектом [51, с. 10]. Установить такой контакт помогают паратекстовые составляющие, которые обнаруживают авторское присутствие и его ориентацию на определенного адресата. То есть, паратекстовые единицы ориентированы на обслуживание художественной коммуникации. Ж. Жанетт пишет, что, благодаря своей

зримой вычленимости, паратекст является эффективным средством представления произведения и создает у читателя установку на эстетическое восприятие текста. Само появление и активное использование паратекста во многом обусловлено коммуникацией между автором и читателем, диалогической природой литературного произведения и его критическим осмыслением [39, с. 7]. Паратекст в явной (эксплицитно) или скрытой (имплицитно) форме влияет на адресата, 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]. Е. А. Меламедова пишет, что *«паратекстовые элементы лежат на границе с текстом и контролируют и направляют восприятие текста читателем»* [39, 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»* [29, 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. Помимо функций, общих для всех паратекстовых элементов, каждая его единица имеет и специфические, присущие только ей функции (см. главу 1). Оглавление (деление на части, внутренние заглавия произведения) выполняет структурообразующую функцию, название призвано сформировать у читателя *«горизонт ожидания»*, предисловие выполняет функцию ограничения «читательского произвола» интерпретаций и т.д.

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 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» [52, 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 [33, с. 110] и формирует «горизонт ожиданий», который может отвечать или не отвечать эстетическим нормам, привычным ассоциациям, жизненному опыту читателя.

Отметим, что с понятием паратекста связано понятие сильных позиций текста. В современной лингвистике под сильными позициями подразумевается *«специфическая организация текста, обеспечивающая выдвигание на первый план важнейших смыслов текста... установление иерархии смыслов, фокусирование читательского внимания на самом главном...»* [1, с. 62]. То есть к сильным позициям относятся те части литературного произведения, которые при чтении обращают на себя максимум внимания, «психологически особенно заметны». И. В. Арнольд пишет о том, что сильные позиции имеют свой набор функций [1, с. 24].

К ним относятся:

1. *формирование иерархии смыслов*
2. *акцентирование внимания на самом важном*

3. усиление эмоциональности и эстетического эффекта
4. установление связей между текстовыми элементами
5. обеспечение связности текста и его запоминаемости

Из паратекстовых составляющих – это, прежде всего, элементы заголовочного комплекса (имя автора, заглавие, подзаголовок, посвящение, эпиграф), которые формируют «горизонт ожидания» читателя.

Имя автора (псевдоним) – значимый компонент в структуре литературного произведения, формирующий предпонимание текста. Так, по выражению Н. Г. Мельникова, имя известного автора на формально-содержательном уровне может стать первичным сигналом о принадлежности той или иной книги к определенному литературному направлению, жанрово-тематическому канону [40, с. 189]. Здесь можно говорить о «жанровом ожидании» [40, с. 189], то есть ожидании читателя по отношению к дальнейшему разворачиванию текста. Исходя из читательского опыта, читатель ожидает, что за именем автора последует произведение, принадлежащее тому или иному жанру (А. А. Фет – стихотворения).

По мнению А. В. Ламзиной, имя автора и *«связанный с ним в сознании читателя комплекс литературных и культурно-исторических ассоциаций»* дополняют заглавие произведения, делают его в художественном и эстетическом отношении более значимым.

Заглавие – *«привилегированная и вынесенная вовне часть художественного целого»* [1, с. 60], первый знак произведения, который занимает абсолютно сильную позицию в нем [33, с. 112]. Это ориентир для читателя, а также «поле» его возможных интерпретаций. Заглавие по праву считается одним из самых сильных сигналов адресованности текста. Оно во многом доминантно и является своеобразным зеркалом произведения. Именно заглавие остается в памяти читателей как его заместитель. В названии, а также в сопровождающих его определениях и пояснениях, содержится рецепционное предварение. Заглавие обладает прогнозирующей

функцией, то есть участвует в формировании читательских представлений о произведении, которое предстоит прочитать.

И. В. Сосновская пишет о том, что, в процессе чтения и осмысления художественного произведения, *«читатель вносит в текст свою личность, свою культурную память, коды и ассоциации, которые не идентичны авторским»* [16, с. 239]. Между текстом и читателем возникают прямо противоположные типы отношений: ситуация понимания и непонимания. *«Непонимание, так же, как и понимание, является необходимым и полезным условием коммуникации. Понимание не осуществится до конца, если мы не окажемся введенными в непонимание»* [50, с. 239].

Важность и значимость названия определяется его способностью раскрыть общий содержательный план произведения и шире – литературного дискурса. Заглавие, по словам Н. А. Веселовой, является связующим звеном между текстом и внеположенной ему действительностью (занимает пограничное положение, располагается между ними); между текстом произведения и читателем [10, с. 12], а также между читателем и внетекстовой действительностью. Того же мнения придерживается Н. А. Николина, которая пишет, что название литературного произведения реализует различные интенции: соотносит текст произведения с его художественным миром, выражает авторскую точку зрения и организует диалог с читателем [42, с. 170].

Диалог между писателем и читателем осуществляется следующим образом: автор произведения как бы сворачивает весь смысл и все содержание текста в одно единство – заглавие, а читатель же, наоборот, должен развернуть все то, что стоит за заглавием. То есть *«заглавие лежит на пересечении авторского замысла и читательских проекций, мироощущения и определенной системы знаний»* [50, с. 251].

Нередко заглавие оказывается ключевым в структуре текста. Оно обладает предельной насыщенностью и информативностью, следовательно, играет важную роль при первичном знакомстве с произведением, а также

помогает лучше понять смысл текста после прочтения. Главнейшие текстовые лейтмотивы всегда так или иначе обращены к названию, способствуя обогащению его семантики.

Об участии названия в образовании доминантных смыслов текста пишет Р. Якобсон. Он говорит о необходимости учитывать расстановку акцентов в тексте в соответствии с заголовком. Критикуя одного из литературоведов, определившего главным действующим лицом поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник» Евгения, Р. Якобсон отмечает, что заглавие поэмы выделяет как главное действующее лицо «памятник Петру Первому работы Фальконе». *«Славный царь Дадон хотя и появляется в начальных стихах сказки вовсе не центральный персонаж, носителем действия сказки является золотая птица»* [66, с. 148]. Поэтому, название здесь – это наиболее яркое выражение авторской воли в расстановке акцентов в произведении.

Заглавие соотносит текст с его художественным миром (реализует референтную интенцию), а также с творческой волей создателя произведения как организатора коммуникативного события, передает авторское видение изображаемых ситуаций, воплощает его замысел как целостность (реализует креативную интенцию) (например, название «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова, «Хамелеон» А. П. Чехова, «Обыкновенная история» И. А. Гончарова). В данном случае название есть не что иное, как первая интерпретация текста, предлагаемая самим автором [42, с. 169–170].

Таким образом, заглавие эксплицитно или имплицитно отражает *«основной замысел, идею, концепт создателя текста»* [33, с. 112].

При работе с заглавием важен читательский опыт, общие фоновые знания читателя и писателя. Автор берет эти знания за основу, и, при помощи заголовка, воздействует на читателя. Будучи предтекстовой единицей паратекста, заглавие направляет читательское понимание, прогнозирует следующий за ним текст и в большей мере, чем другие паратекстовые единицы, формирует предпонимание следующего за ним произведения. При прогнозировании текста читатель опирается на уже имеющиеся у него

фоновые знания. Заголовок выполняет прогнозирующую функцию, создает установку на восприятие произведения, тем самым устанавливает контакт с читателем. Организуя читательское восприятие, заглавие создает «эффект ожидания», формирует предпонимание текста и становится первым шагом к его интерпретации. Предпонимание (термин Г. Г. Гадамера) следующего за заглавием текста складывается из сопоставления информации, которая содержится в его названии, и информации, которая входит в личный опыт реципиента. «Горизонт ожиданий» может быть как истинным, подтверждающимся в ходе чтения произведения, так и ложным, не совпадающим с первоначальным представлением о тексте. В последнем случае заглавие создает эффект обманутого ожидания («Красный смех» Л. Н. Андреева, «Куст сирени» А. И. Куприна и др). Таким образом, смысловое наполнение и восприятие заглавия в мыслях у читателя перед прочтением текста произведения не всегда совпадает с данным названием после прочтения. Такое несоответствие возможно в результате авторской провокации или в ходе неверных рефлексивных «шагов».

Полное осознание смысла, заложенного в названии, к читателю приходит ретроспективно, то есть возможно лишь после окончательного прочтения текста (например, повесть Н. В. Гоголя «Шинель»), так как понимание заглавия на начальном этапе восприятия может не соответствовать содержанию произведения (эффект обманутого ожидания).

Итак, заглавие семантизируется минимум два раза: при первоначальном знакомстве с произведением (до его прочтения) и после знакомства с ним. Следовательно, название и текст находятся в особых отношениях: начиная произведение, заглавие требует обязательного возвращения к себе после полного прочтения текста, так как важнейшие его смыслы открываются при сопоставлении с уже прочитанным произведением [42, с. 170].

Таким образом, заглавие тесно связано с категориями проспекции (связь с читательскими ожиданиями) и ретроспекции (возвращение к заглавию после прочтения текста и его переосмысление).

Итак, заглавию принадлежит центральное место при первичном восприятии художественного произведения, определении первичных ориентиров прочтения. Оно помогает активизировать восприятие читателя и направлять его внимание на основные идеи произведения. Это же место принадлежит ему после прочтения произведения. *«С заглавия начинается процесс читательского восприятия. Оно как бы завершает отчуждение сочинения от создателя, начиная... его путь к публике»* [33, с. 109]. Нередко в заглавии соседствуют несколько смыслов, раскрытие которых обусловлено личным опытом читателя, широтой его интересов или, как пишет Н. А. Веселова, широтой «тезауруса» [10, с. 14]. Предпонимание непрочитанного текста зависит не только от жизненного опыта читателя, но и от культурного опыта, предполагающего навыки работы с текстом, а также от опыта специального: тех гуманитарных знаний, которыми владеет реципиент [10, с. 14–15].

Заметим, что не только заглавие, но и другие паратекстовые элементы (эпиграф, подзаголовок, список действующих лиц и т.д.) создают установку на восприятие последующего текста, распространяют смысл, заложенный в нем на все произведение. Они так же, как и заглавие, ориентированы на получателя информации. Писатель, апеллируя к читателю посредством **предисловия**, использует коммуникативные приемы для осуществления поставленной цели. Здесь коммуникативная стратегия автора состоит в создании определенной установки для адекватной интерпретации последующего текста. В предисловии автор прямо обращается к читателю (часто как к другу, близкому человеку), намеревается вступить с ним в диалог. Читатель также фигурирует в тексте предисловия, на что указывают, в первую очередь, обращения к нему, следовательно, в предисловии происходит диалогическое взаимодействие читателя с автором, осознание автором *«структурной роли читателя в процессе текстопорождения»* [60, с. 16]. То есть *«предисловие рассматривается как адресованное дискурсивное образование, произведенное автором/издателем как*

отправителем сообщения и предназначенное читателю как получателю данного сообщения» [60, с. 15].

Оглавление/содержание так же, как и другие паратекстовые составляющие, влияет на адресата. Несмотря на то, что вопрос о взаимосвязи текста произведения и оглавления находится на ранней стадии разработки, доказано, что оглавление играет смыслообразующую роль и способно влиять на читательское восприятие, так как это целостное законченное образование, связанное с основным текстом произведения и соотносимое с ним. Оно в сжатой форме способно передать основное содержание произведения. Если содержание предшествует тексту, то оно выполняет проспективную функцию, которая, по мнению И. Р. Гальперина, используется *«для предуведомления адресата о том, какая информация и в какой последовательности ожидает его в процессе чтения произведения»* [14, с. 120]. Если же оглавление располагается в конце книги (закрывает текст), то оно выполняет функцию ретроспекции, благодаря которой читатель может восстановить в памяти основную информацию отдельных частей (глав) произведения, а также содержание прочитанного текста в целом. Важно сказать, что оглавление, несмотря на тесную связь с произведением, к которому оно относится, одновременно выступает как *«относительно самостоятельное образно-смысловое единство»* [33, с. 115].

Подзаголовок формирует читательские ожидания, то есть создает предпонимание текста: настраивает на восприятие произведения, дает установку на жанр, тип повествователя и т.д.

Важную роль в их восприятии паратекстовых элементов играют **параграфические средства оформления**. Например, издателями активно используются графическая сегментация заглавия, различные шрифты, разрядка, красочный набор, учитывается местоположение заглавия, эпиграфа, посвящения и проч. на обложке, титульном листе (то есть в пространстве книги). Графическое выделение элементов паратекста подготавливает, по словам А. А. Реформатского, к усвоению текста, помогает нейтрализовать

усталость при его восприятии [48, с. 159–161]. Кроме того, графические средства выполняют акцентирующую функцию, которая неразрывно связана с проявлением авторского я при подаче текста [60, с. 160].

Все это дополнительные средства передачи семантических и экспрессивных оттенков, которые помогают создать оптимальные условия для восприятия произведения в целом.

Если говорить о паратексте драматического произведения, то стоит отметить, что он адресован не только читателю и оказывает влияние не только на него, но и на режиссера-постановщика, оформителей сцены, актеров, так как представляет собой особые авторские указания по исполнению пьесы, предписывающие играть так, а не иначе («Замечания для господ актеров» в комедии Н. В. Гоголя «Ревизор»).

Выводы по второй главе:

- Элементы паратекста реализуют рецептивную интенцию – устанавливают контакт с читателем, вступают с ним в диалог, предполагают его творческое сопереживание и оценку.
 - Занимая особое положение, паратекстовые элементы контролируют, направляют читательское восприятие.
 - Паратекстовые единицы являются маркерами адресации. Они формируют читательские ожидания.
 - Компоненты паратекста входят в состав сильных позиций текста и в этом смысле обладают особой интерпретационной значимостью.

ГЛАВА 3. РАБОТА С ЭЛЕМЕНТАМИ ПАРАТЕКСТА ПРИ ИЗУЧЕНИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ШКОЛЕ (9–11 КЛАССЫ)

Паратекстовые единицы художественного произведения являются «ключами» к анализу текста. Такие «ключи» помогают читателю понять смысл произведения, а также предостерегают его от ложного прочтения. Однако паратекстовые составляющие нередко игнорируются в школьном анализе, считаются второстепенными техническими элементами произведения, что, свою очередь, может затруднить понимание текста или вовсе исказить его смысл. При анализе 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, анализ художественного произведения должен учитывать все текстовые составляющие, ведь каждый элемент произведения является смыслообразующим и способен в корне изменить понимание текста. Именно поэтому паратекстовые единицы в структуре художественного 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.

В данной главе мы приведем примеры работы с некоторыми паратекстовыми составляющими художественного текста (эпического, лирического, драматического), которые можно использовать на уроках литературы в старших классах.

3.1. Заглавие

1. Озаглавить текст после прочтения (заглавие должно соответствовать содержанию прочитанного). Предложенный учителем текст может иметь заголовок, а может быть не озаглавленным автором. В первом случае необходимо сравнить представленные учениками варианты с исходным авторским заглавием. Такая работа подходит для текстов небольшого объема, которые могут быть прочитаны на уроке.

Например, на уроке детям предлагается произведение А. П. Чехова «Тоска». Текст дается без заголовка и читается на уроке сначала детьми про себя, затем вслух вместе с учителем. Перед тем, как дети самостоятельно познакомятся с текстом произведения, учитель дает им задание:

Учитель: Ребята, сегодня мы с вами познакомимся с произведением А. П. Чехова. Прочитайте текст про себя и подумайте, как его можно озаглавить.

Ученики читают текст, затем предлагают свои варианты заглавий. Учитель внимательно слушает, фиксирует на доске некоторые из них. После анализа текста (в конце урока) учитель возвращает учеников к заглавию.

Учитель: Ребята, вспомните, как вы озаглавили текст после первого прочтения. Изменили ли бы вы сейчас название текста или оставили прежним?

Ученики: (отвечают)

Учитель: Текст А. П. Чехова называется «Тоска». Вспомните все то, что мы с вами говорили, и ответьте на вопрос: как вы думаете, почему автор выбрал именно такое заглавие?

Ученики: (выдвигают и обосновывают свои предположения)

Учитель: Автор данного текста акцентирует внимание читателя на важных проблемах. Мы видим одиночество героя в этом бездушном городе, где он не находит понимания. Ионе не с кем поделиться своими переживаниями. Его попутчиков не интересует трагедия, произошедшая с

ним. *Находясь среди людей, Иона одинок. Он не находит должного сочувствия и сострадания, отсюда и проистекает «тоска громадная, не знающая границ».*

Таким образом, в данном заглавии (в свернутой форме) сосредоточены основное содержание, основные проблемы текста. Оно в полной мере определяет доминантные смыслы произведения, помогает понять текст, сформулировать его главную мысль.

Также учащимся можно предложить **озаглавить части** художественного произведения. В таком случае необходимо разбить сплошной текст на отдельные части и озаглавить каждую из них. Если произведение уже поделено на главы, которые не имеют заглавий (например, «Обломов» И. А. Гончарова, «Белая гвардия» М. А. Булгакова и др.), то необходимо прочитать и озаглавить каждую главу или выборочные главы (части).

2. Расшифровать заглавие текста / проанализировать текст, опираясь на его заголовок. Данный прием можно использовать при работе практически со всеми текстами, имеющими заголовок («Очарованный странник» Н. С. Лескова, «Горе от ума» А. С. Грибоедова, «Война и мир» Л. Н. Толстого, «Отцы и дети» И. С. Тургенева, «Шинель» Н. В. Гоголя и т.д.). Расшифровка заглавия литературного произведения может производиться в письменной или устной форме как до чтения текста, так и после знакомства с ним. Все зависит от выбранного текста и тех целей, которые ставит перед собой учитель.

Рассмотрим данный прием на примере текстов, обязательных для изучения в старших классах: «Матренин двор» А. И. Солженицына и «Темные аллеи» И. А. Бунина.

Обратимся к произведению *А. И. Солженицына «Матренин двор»* (9 класс, программа В. Я. Коровиной). После комплексного анализа текста, завершая разговор о произведении, обратимся к его заглавию. В названии автор выдвигает на первый план пространственно-временные характеристики

создаваемой им художественной реальности (двор), а также акцентирует значимость главной героини рассказа Матрены. Судьбы дома и человека показаны как единое целое и находятся в центре изображения. Вынесенное в название имя «Матрена», нередко используемое в русской классической литературе (например, Матрена Тимофеевна в поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»), получает дополнительные оценки. Эстетическая значимость вынесенного в название простонародного имени заключается также в указании на неповторимость, личностное начало героини, что становится особенно очевидным при сопоставлении с «безличными» наименованиями лиц: кадры, инспектора, председатель. Особенно значимым в заглавии является и значение притяжательного прилагательного «*Матренин*» – с указанием на единичного владельца, ведь противопоставление на базе «личное» и «общественное» («колхозное») особенно важно в этом рассказе. Его использование выступает одним из средств создания иронического подтекста: в произведении содержится конкретизация собственности героини – *«пятнадцать соток песочка»*; *«все животы ее были – одна эта грязно-белая криворогая коза»*; *«сарай, где жила коза»*. Само слово «Матренин» является важным лейтмотивом текста: *«Матренины фикусы»*, *«Матренины ходики»*, *«Матренина горница»*, *«Матренино зеркало»*, *«Матренина изба»* и др.

Слово «двор» в названии объединяет сразу три значения: *«участок земли при доме»*, *«крестьянский дом со всеми хозяйственными постройками»*, *«помещение, постройка для скота»*. Главное место в этом ряду принадлежит значению «дом», так как именно он поставлен в центр изображения, а ключевые смыслы текста связаны с образом дома, его рождением, жизнью, смертью. Большая группа слов в тексте конкретизирует понятие дома: горница, скат, русская печь и др. Помимо этого, название «Матренин двор», определяющее личное, замкнутое пространство, образует множество сопоставлений и противопоставлений с другими хронотопами произведения, главным из которых выступает железная дорога, указывающая

на разомкнутое, бесприютное, казенное, общее пространство, заключающее в себе смерть, разрушение, гибель Матрены и Матрениного двора.

Согласно заглавию, в рассказе параллельно развиваются две линии: судьба дома и судьба Матрены, судьба старой, кондовой, прежней России и судьба простой русской женщины. То есть заглавие заключает в себе предельно широкие и узкие, личностные значения, которые сопоставляются и противопоставляются уже в заглавии произведения.

Рассмотрим название произведения одного из рассказов *И. А. Бунина «Темные аллеи»* и произведем анализ текста, опираясь на его заголовок. Для того, чтобы выйти на анализ текста с точки зрения его заглавия, нужно понять, как в процессе чтения и осмысления текста проявились различные смыслы заглавия. В начале беседы можно обратить внимание учеников на то, что название рассказа И. А. Бунина «Темные аллеи» выступает как реалья, хранящаяся в памяти героев. В тексте произведения нет пространства, именуемого «темные аллеи», – это знак памяти героев, знак их красоты, любви, молодости, знак их первой встречи. Далее отметим, что семантика заглавия расширяется за счет того, что оно представляет собой часть цитаты стихотворения Н. Огарева «Обыкновенная повесть». Важным здесь является то, что цитата эта воспроизведена неточно: «*Стояла темных лип аллея*» (стихотворение Огарева) – «*Стояли темных лип аллеи*» (в рассказе); «темные аллеи» (в заглавии). Форма множественного числа указывает на извечную повторяемость, на множество подобных историй (заглавие легло в основу названия книги, в которой все рассказы объединены общей темой любви, любви непродолжительной, вспыхивающей, необыкновенной, озаряющей всю жизнь, но неизменно приводящей к разлуке). Семы, указывающие на изначальную невозможность соединения героев, на их разобщенность содержатся также в значении слова «аллея»: дорога, *обсаженная по обеим сторонам* деревьями.

По принципу антитезы (контраста) выстроены и ряды слов, указывающие на пространство героев: «*холодное ненастье*» – «*в горнице*

было тепло»; «закиданный грязью тарантас» – «чисто вымытые лавки», «покрытый чистой скатертью стол»; «залитой дождями дороге» – «было сухо»; «черные колеи» – «белела печь». Противопоставление, оттеняющее невозможность соединения персонажей, заложено в основе портретных характеристик, прямой речи героев, пронизывает весь рассказ.

Особую эстетическую нагрузку выполняет повтор в речи персонажей («Кругом шиповник алый цвет, стояли темных лип аллеи» – Николай Алексеевич, «И все мне стихи изволили читать про всякие темные аллеи» – Надежда). Он закрепляет за собой значение разъединения: с одной стороны, почти дословная поэтическая цитата с коннотацией высокого и прекрасного, с другой – сниженный, обыденный контекст (стилистически сниженный предлог «про», значения слов «непонятные», «какие-то там» (то есть «всякие»)).

Заметим, что в этом названии отразилось состояние самого И. А. Бунина: тоска, ностальгия по ушедшей России, дворянским усадьбам, с исчезающими или уже исчезнувшими липовыми аллеями, что соотносимо со временем написания книги. Таким образом, липовых аллей, неотъемлемого атрибута дворянских усадеб, нет в реальном мире, они остались лишь в воспоминании. В заглавии автор избегает конкретизирующего определения «липовые» и выводит на первый план прилагательное «темные», делая акцент на цвете. В тексте произведения наблюдается явное преобладание темного цвета как в описании интерьера, пейзажа, в портретных характеристиках героев, так и в описании пейзажа и интерьера. Эстетически значимый повтор «черные колеи» обрамляет рассказ. Слово «темные» в названии актуализирует семы «лишенный света, освещения, со слабым, скудным цветом» (так густые кроны лип не пропускают свет, создают место, где можно уединиться, укрыться влюбленным) и неразрывно связано с описанием чувств героев: из темных глубин подсознания идущее чувство, стихийное, непостижимое, колдовское, природу которого не в силах объяснить сами

герои, на периферии – связанное с трагической развязкой, со смертью (ср. целый ряд рассказов книги «Темные аллеи» заканчивается смертью героя).

Воспроизведенная героем цитата «*Кругом шиповник алый цвел, / стояли темных лип аллеи*» помещает «темные аллеи» в контекст воспоминания, давно прошедшего времени: теперь, возможно, и не стоят уже, теперь остались только в памяти как знак дорогого, прекрасного, незабвенного, вероятно, навсегда ушедшего, – указание на недолговечность заключено как в семантике словосочетания, так и в слове «*стояли*». Еще в большей мере это значение актуализирует повтор «*все проходит*», который проходит не только через рассматриваемый нами текст, но и через всю книгу: «*все проходит, но не все забывается*». То есть заглавие переживается и осмысливается еще раз: и как реальия внешнего мира, подверженная исчезновению, утрате, и как реальия, хранящаяся в памяти героев, обладающая бессмертием. Именно поэтому в конце рассказа слово «*темные*» находится рядом со словом «*алый*», утверждая тем самым неувядающую, вечную красоту и тайну любви.

Таким образом, название, предпосланное тексту, включает в себе основные смыслы и проблемы произведения, помогает лучше понять его.

3. Подобрать синонимы к заглавию. Важно увидеть и подобрать к заглавию не только общеязыковые синонимы, но и контекстуальные, что поможет лучше понять смысл заглавия и всего текста в целом.

Данный прием будет вполне уместен при работе с заглавием романа Ф. М. Достоевского «Идиот». При подборе слов необходима опора на текст произведения. Синонимы к заглавию выписываются в два столбика (отрицательное / положительное значение слова), каждое слово должно быть логически обосновано. После подбора синонимов и их анализа делаются выводы по таблице.

В беседе с учащимися важно осветить тот момент, что заглавное слово «идиот» является одним из частотных в произведении и реализует оба своих значения (1. *Человек страдающий идиотией, слабоумием.* 2. *Прост., бран.*

Дурак, тупица, болван), в результате чего дает широкую систему синонимов и получает значимые приращения смысла. Уже первая номинация, апеллирующая к названию, открывает возможность неоднозначных интерпретаций (отсюда две колонки в таблице): *«совсем ты, князь, выходишь юродивый, и таких, как ты, бог любит»* (реплика Рогожина). То есть с одной стороны, психически ненормальный, с другой – блаженный, близкий к Богу. Бытование слова «идиот» в тексте произведения обусловлено этими двумя рядами осмыслений. Почти все герои зовут князя идиотом, следовательно, образуется целый ряд контекстных синонимов, которые имеют сниженные коннотации: дурачок, дурак, сумасшедший, плут, больной, того, идиотишка и др. В зависимости от контекста на первый план выходят те или иные значения: «больной» (*«этот последний в роду князь Мышкин... не больше как жалкий идиот; этот князишка – больной идиот»*); «ведущий себя слишком просто, не как князь, простоватый» (*«князь просто дурачок и амбиции не имеет»*; *«хорош, да уж простоват слишком»*); «выступающий в роли лакея» (*«да ты сумасшедший, что ли?»*; *«Князь? Он князь? ...приняла его за лакея»*); «хитрый, себе на уме» (*«этот плут выпытывал из меня все»*; *«уж конечно этот человек себе на уме»*); «непривлекательный внешне» (*«сама же тебя “уродиком” и “идиотиком” называла»*; *«неужели ж Аглая прельстилась на такого уродика»*; *«иной раз совсем мешок»*). Большинство негативных оценок закрепляются при помощи словообразовательных средств: *«о каком-то князьке и дурачке»*; *«этот скверный князишка»*; *«этот дрянной идиотишка»*. Такая одинаковость синтаксических конструкций формирует синонимические отношения между словами «князь» и «идиот». Стоит отметить, что все контексты, где Мышкин сам себя называет идиотом, выводят на первый план значение «больной»: *«я действительно был так болен когда-то, что тогда и похож был на идиота»*; *«я прежде действительно был так нездоров, что и в самом деле был почти идиот»* и др., при этом идиотом он был в прошлом, а сейчас выздоровел. Тем самым образуется важная текстовая оппозиция: не идиот, был идиотом – временное

состояние (самовосприятие героя), идиот – постоянное состояние (восприятие его окружающими).

Позитивные оценки слова «идиот» заданы словом «ребенок», которое имеет значение «наивный, невинный, бесхитростный». Таким образом, создается противоположный синонимический ряд: идиот, ребенок, дитя, младенец (ср.: «*совершенный ребенок; и при том он почти как ребенок*»; «*этого-то младенца сгубить*»; «*мне двадцать седьмой год, а ведь я знаю, что я как ребенок*»; «*может быть и здесь меня сочтут за ребенка, – так пусть*»).

Слову «идиот» синонимично и слово «юродивый» (1. *Чудаковатый, помешанный разг. 2. У суеверных, религиозных людей: безумец, обладающий даром прорицания*, что также необходимо отметить при работе с данным словом.

В результате анализа заглавия романа мы получаем объемные синонимичные ряды, которые фиксируем в таблице:

Таблица 1

«+» коннотации	«-» коннотации
Блаженный, близкий к Богу, простой, ребенок, наивный, бесхитростный, невинный, младенец, дитя, смиренный, кроткий, обладающий даром прорицания, сострадающий	Слабоумный, дурак, болван, дурачок, тупица, плут, сумасшедший, больной, того, идиотишка, психически ненормальный, уродик, сумасшедший, хитрый, не привлекательный внешне, себе на уме, плут, помешанный, чудаковатый.

Выводы по таблице:

Итак, в слове «идиот» заключены прямо противоположные по смыслу значения. Оно расширяет свою семантику до символа: выступая резко негативной характеристикой человека или в роли ругательного слова, оно как бы отражает поверхностный, грубый, пошлый взгляд на человека. Образ «*положительно прекрасного человека*», страдающего самого («*я больной человек*») и сострадающего людям («*все больные, за всеми уход нужен*»;

«Сострадание есть главнейший и, может быть, единственный закон бытия всего человечества»), приводит к однозначной оценке его окружающими как «идиота» с акцентом негативных коннотаций данного слова. Даже такие качества, как кротость, смирение, простота, детская наивность, сострадание (отмеченные нами как положительные) восприняты героями как отрицательные, свойственные слабоумному, идиоту.

4. Составление ассоциативного круга.

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 детей, оправдались ли их ожидания? Какие из названных слов соответствуют авторскому замыслу? Почему драматург именно так назвал свое произведение?

Данный прием целесообразней использовать применительно к заглавиям, которые не являются «прозрачными» и имеют разные коннотации. Из текстов школьной программы (9–11 классы) такое задание можно использовать при работе с повестью Л. Н. Андреева «Красный смех», с поэмой С. А. Есенина «Черный человек», *Allez!* А. И. Куприна, «Очарованный странник» Н. С. Лескова и др. У учащихся данные заглавия могут вызвать самые разные ассоциации. 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.

5. «Спрогнозировать» текст по заглавию.

В данном случае интереснее работать с заглавиями-метафорами, аллюзивными заглавиями или названиями, которые не являются однозначными в своем толковании. Можно взять тексты с заглавиями, способными «обмануть» читательские ожидания («Прокуратор Иудеи»,

«Очарованный странник» и др.). Важно не забыть сравнить первые предположения учащихся с уже прочитанным и освоенным текстом.

Например, при знакомстве с рассказом И. А. Бунина «Солнечный удар» учитель дает ребятам такое задание:

Учитель: Ребята, сегодня мы с вами познакомимся с еще одним рассказом И. А. Бунина, который называется «Солнечный удар». 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 рассказ, сравнивают свои предположения с уже прочитанным текстом, делают выводы, выходят на смысл заглавия.

6. Создать свой собственный текст по заглавию. Учащимся предлагается прочитать заглавие произведения и составить по нему свой собственный текст (в устной или письменной форме). Такой прием применяется в работе с текстами небольшого объема, содержание которых первоначально неизвестно учащимся. Так, при знакомстве с рассказом И. А. Бунина «Легкое дыхание», можно предложить такое задание:

Учитель: Прочитайте заглавие. Подумайте, о чем может рассказать последующий за ним текст. Составьте свой собственный текст по данному заглавию.

По окончании работы несколько учеников по желанию читают получившийся у них текст. Учитель просит запомнить те варианты, которые получились у ребят. Далее учащиеся вместе с учителем читают рассказ, затем сравнивают свои тексты с авторским.

Учитель: Ребята, похожи ли ваши тексты на рассказ И. А. Бунина? Чем? Если нет, то как вы думаете, с чем это связано?

После анализа текста учитель выводит учеников на смысл, заложенный в заглавии.

Учитель: *Итак, ребята, как вы поняли, почему рассказ И. А. Бунина называется «Легкое дыхание»? Почему к нему не применимы такие названия, как «История Оли Мещерской», «Дневник гимназистки» и т.д.?*

Ученики: *Данные названия не способны отразить самой сути произведения, подвести к пониманию поставленных в нем проблем. Единственно возможным является только авторский вариант названия – «Легкое дыхание». Наивность, легкость, беззаботность, естественность, умение радоваться жизни характеризуют главную героиню рассказа, Олю Мещерскую. «Легкое дыхание» становится лейтмотивом, проходящим через все произведение. Именно это название отражает замысел автора, расставляет акценты, важные для осознания и верного толкования произведения.*

7. От техники медленного чтения перейти к заглавию произведения

Такой прием можно применить к произведениям, в которых слово, вынесенное в заглавие, становится ключевым в структуре текста. Рассмотрим его на примере повести Н. В. Гоголя «Шинель». На первом уроке по данной повести учащимся в ходе занятия, попутно с анализом текста и ответами на вопросы, предлагается заполнить таблицу.

Таблица 2

Зло	Добро
«Сердитый» департамент	Акакий Акакиевич «незлобивый, не делающий зла». Предельно добрый. «како» – зло; «а» – отрицание
Сослуживцы, начальники	Один молодой человек
Петербург	
«Какие-то люди с усами»	
Значительное лицо	
Шинель?	

8. Выбрать заглавие к прочитанному тексту из нескольких предложенных, предварительно обосновав свой выбор.

Такой способ работы подходит для текстов небольшого объема. Например, в 11 классе учитель предлагает ребятам прочитать стихотворение

Б. Л. Пастернака «Гамлет» (текст дается детям без заглавия), а затем дает учащимся такое задание:

Учитель: Из приведенного ряда заглавий выберите то, которое, на ваш взгляд, больше всего подходит к данному тексту. Обоснуйте свой выбор.

- *Размышления перед спектаклем*
- *Разочарование*
- *Гамлет*
- *Предопределение*
- *Фаталист*

Учащиеся читают текст, выбирают к нему одно из заглавий, представленных в списке, обосновывают свой выбор. Затем учитель называет правильный вариант (авторское название стихотворения).

Учитель: Ребята, стихотворение Б. Пастернака называется «Гамлет». Вы были правы / не правы, выбрав данное заглавие из предложенного списка. В ходе работы с текстом произведения мы с вами в этом убедимся.

Далее учитель вместе с учащимися приступают к анализу текста.

9. Сопоставить окончательное заглавие произведения с черновыми вариантами.

Обратимся к заглавию повести Н. В. Гоголя «Шинель» (также для анализа можно взять пьесу М. Горького «На дне», роман «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова, «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского и др.)

Учитель: Ребята, заглавие повести Н. В. Гоголя «Шинель» первоначально имело название «Повесть о бедном чиновнике, крадущем шинели», однако, автор изменил название на более короткое и простое «Шинель». Как вы считаете, почему?

Ученики: Первое заглавие подчеркивало активное начало, а герой, чаще всего, является здесь пассивным. Кроме того, для окружающих важен не человек, а его одежда, статус, мундир здесь заменяет личность, вещь становится главным действующим лицом.

10. Проанализировать заглавие с точки зрения фонетики, словообразования, морфологии, лексического наполнения, синтаксиса, определения ситуации речевого общения (адресата и адресанта послания, места, цели высказывания), что позволит определить смысловое поле произведения (особенно применимо к заглавиям футуристических произведений).

Например, заглавие «Мастер и Маргарита» выдвигает на первый план линию любви, утверждая нерушимое единство влюбленных уже своей *звукописью* («МАСТЕР и МАРГАРИТА»), и одновременно на периферии значения удерживает «сатанинскую» тему переключкой имени «Маргарита» из романа с именем героини из «Фауста» (значимость этого произведения для автора подчеркнута эпиграфом из Гёте), номинацией «мастер», архаичное значение которого указывает на магистра, причастного высшему знанию.

С точки зрения фонетики, синтаксиса, морфологии, ситуации речевого общения интересна работа с заглавием стихотворения **В. В. Маяковского «А вы могли бы?»** В названии стихотворения мы слышим, как *ассонанс* [ы] заглушает все возможные звуки. Напряженная артикуляция указывает на необходимость быть услышанным.

Заглавие стихотворения обнаруживает внешнюю и внутреннюю диалогичность, которая взята за основу жанровой специфики. Во-первых, название представляет собой *риторический вопрос*, который обращен к потенциальному слушателю, что подразумевает ситуацию публичного диалога. Вопрос «А вы могли бы?» является своеобразной провокацией, заставляющей публику обратить на себя внимание. Выступление лирического героя – проповедь собственной исключительности. Во-вторых, риторический вопрос начинается с противительного союза «а», что подчеркивает намеренное противопоставление героя всем остальным. В-третьих, подобный вопрос выступает в форме ответной реплики в диалоге. Это речевая выходка, при помощи которой герой стремится самоутвердиться; ее цель – установить диалог с миром людей. Если провокация оказывается единственным

средством выделить себя среди окружающих, то масштаб одиночества становится равновелик масштабу мира и определяет масштаб самой личности. Чем агрессивнее вызов, чем яростнее сопротивление, тем больше одиночество и душевная боль. В-четвертых, обращение «вы» сразу же утверждает антитезу «лирический герой – остальные (толпа)», что подчеркивает одновременно и его исключительность, неординарность, и отсутствие уважения к окружающим (в данном контексте – сомнение в возможностях толпы), и внешнее желание оскорбить, унижить. На глазах площадной публики фарс трансформируется в лирический манифест – послание, выражающее не столько протест против несовершенства окружающего мира, сколько душевную драму поэта. В-пятых, глагол в форме условного наклонения «могли бы» в сочетании с риторической интонацией и открытым противопоставлением отрицает возможности быть равновеликим лирическому герою, который сам определяет и свое место в мире, и положение других. Он выстраивает непроницаемую стену, при этом желает понимания и участия. Желание быть сопричастным превращается в бунт, жажда любить подавляется ненавистью и раздражением, стремление быть принятым и понятым оборачивается неверием и неуважением к окружающим. В качестве ключевого выбран глагол «могли бы». Его употребление раскрывает упущенные возможности толпы, ее неспособность к изменению и преобразованию действительности. Толпа в глазах лирического героя лишена творческого потенциала, не способна на решительные действия, революционное переустройство действительности (в широком смысле). Смирение окружающих, удовлетворенность, принятие серой реальности противны поэту. Только он сам способен действовать, ему подвластно пространство и время. Он бог. Такая позиция обнаруживает духовную слабость и душевный дискомфорт, что передает трагическое мироощущение, неспособность принять себя таким, каков есть. За этим стоит вечная тревога, неудовлетворенность, одиночество. Таким образом, в

послании-вызове главным действующим лицом является сам лирический герой, а главным бездействующим – окружающие, толпа, все остальные.

Также интересна работа с заглавием стихотворения В. В. Маяковского «Лиличка» (программа В. Я. Коровиной, 11 класс). В стихотворении чаще всего повторяются и приобретают особую значимость звуки «л» и комплексы звуков «ли», «лю», «ля». Отсюда апеллирующие к заглавию «любви», «любимого», «ляжет», «листья», «ли», «выстелить» и др. Высокое звучание имени Лиличка подчеркнуто и звуком «ч», использование которого создает особый орнамент стихотворения: «плачем», «иссечась», «горечь», «измучила».

11. Лексический и стилистический эксперимент.

Суть эксперимента заключается в том, чтобы выявить, как заглавие способно влиять на смыслы прочитанного текста, а также понять, почему произведение названо автором так, а не иначе. Эксперимент может проводиться по-разному. Это может быть замена одной или нескольких языковых единиц в заглавии, добавление к названию какого-либо слова, вставка пропущенного слова, перестановка слов и т.д. Перестановку можно использовать применительно к заглавиям, состоящим из двух и более знаменательных слов («Отцы и дети» И. С. Тургенева – «Дети и отцы», «Мертвые души» Н. В. Гоголя – «Души мертвые»,). От перестановки слов меняется смысл не только заглавия, но и текста, которому оно относится. Например, рассматривая в 9 классе повесть Н. М. Карамзина «Бедная Лиза», учащимся предлагается такое задание:

***Учитель:** Ребята, посмотрите на заглавие изучаемой нами повести. Что изменится, если мы поменяем местами слова, входящие в заглавие?*

***Ученики:** При перестановке слов изменится и звучание, и смысл фразы. Заглавие «Бедная Лиза» указывает не только на социальное положение девушки (бедность), но и на трагическую судьбу героини, несчастную любовь, то есть, в сжатой форме передает смысл произведения. Слово «бедная» стоит на первом месте, и, следовательно,*

акцентирует на себе внимание читателя. Оно уравнено с именем главной героини (оба слова в заглавии начинаются с прописной буквы, оба являются важными). При перестановке слов смещаются акценты. В названии «Лиза бедная» на первый план выходит бедность девушки, а второе значение размыто, неявно. Логическая связь между словами сохранена, но смысл заглавия неточен. Порядок слов из прямого переходит в обратный, следовательно, меняется и синтаксическая функция слова «бедная». Если в первом случае «бедная» обозначает признак, так как выступает в роли определения, то во втором случае – это сказуемое. Кроме того, при произношении меняется эмоциональная окраска слов, интонация, стилистика и авторская интенция. Именно поэтому первый вариант названия, избранный автором, является более точным и отражает основной замысел автора.

12. Работа с членением текста (применима к стихотворениям, названным по первой строке).

В 11 классе дети знакомятся со стихотворениями М. И. Цветаевой, одно из которых не озаглавлено автором и начинается так: «Тоска по родине! Давно / Разоблаченная морока!» В соответствии с этим учитель может предложить детям следующее задание:

Учитель: Ребята, обратите внимание, стихотворение не имеет заглавия и названо по первой строке. Как вы считаете, почему автор не счел нужным озаглавить свое стихотворение? Какое противоречие наблюдается в стихотворении на уровне синтаксического и стихового членения?

Ученики: Выступая в роли заглавия, первая строка повторяется дважды, тем самым акцентирует на себе внимание читателя. Уже в первой строке наблюдается противоречие: на уровне синтаксического членения тоска есть, на уровне стихового – тоски нет.

Учитель: Верно. Запишем это.

Таблица 3

Тоска по родине! Давно	Тоска по родине! Давно / Разоблаченная
------------------------	--

	морока!
Тоска есть	Тоски нет

Учитель: Обратите внимание на слово «давно». На какой слог падает ударение?

Ученики: На «но».

Учитель: О чем это говорит?

Ученики: Ударный слог «но» подготавливает к последующему восприятию информации, которая далее противоречит первой строке (сам союз «но» является противительным).

Учитель: Посмотрите на следующие слова: давно, все равно, одиноко, бревно, совершенно, непременно. Здесь снова повторяется «но». Как вы думаете, почему?

Ученики: Ударение в этих словах падает на слог «но», то есть противоречие сохраняется. «Но» вновь отсылает к началу произведения.

Далее проводится комплексный анализ текста.

13. Предопределить жанр и тематику произведения по его названию.

Данный прием использовался нами на одном из уроков в 10 классе по произведению И. С. Тургенева «Отцы и дети». Оттолкнувшись от заглавия, вместе с детьми мы вышли на его жанр и проблематику.

Учитель: Ребята, обратите внимание на заглавие произведения. Давайте подумаем, почему роман называется «Отцы и дети» и попробуем через анализ заглавия определить основные проблемы текста и выйти на его жанр.

Ученики: Роман так назван не случайно. Автор противопоставил в нем людей 40-х г., либеральных дворян (отцов) и шестидесятников, разночинцев-демократов (детей). Это не только конфликт мировоззрений, когда сталкиваются две культуры (аристократизм и демократизм), но и политический конфликт (два пути по отношению к реформе 1861 года: либеральные реформы и революция). Таким образом, в основе сюжета

лежит острый социальный конфликт «нового человека» Базарова с миром Кирсановых. Но роман И. С. Тургенева имеет и психологическое звучание. Автор противопоставляет два поколения отцов и детей в прямом значении. Перед нами разные поколения, тем самым затронута вечная, общечеловеческая проблема.

Учитель: *Обратите внимание, что уже в заглавии отражена жанровая специфика романа – социальный и психологический аспекты. То есть, как мы можем определить жанр этого произведения?*

Ученики: *По жанру «Отцы и дети» – это социально-психологический роман. Социальная сторона раскрывается во взаимоотношениях демократа Базарова с аристократом Кирсановым. Психологическая сторона развивается в таких категориях, как любовь, дружба, отношение человека к природе, искусству, морали.*

После того, как мы расшифровали название, ребятам легче было увидеть и понять основной конфликт произведения, разгадать замысел романа.

14. Работа с теоретико-литературными понятиями. Данный тип заданий позволяет на практике закрепить теоретический материал. Учащимся предлагаются различные типы заглавий, которые необходимо соотнести с их теоретическим наименованием. Пример такого задания представлен ниже:

Таблица 4

Заглавие	Тип
1. «Легкое дыхание»	1. Аллюзивное заглавие
2. «Грамматика любви»	2. Заглавие-метафора
3. «Карась-идеалист»	3. Символическое заглавие
4. «Леди Макбет Мценского уезда»	4. Название-оксюморон
5. «Алые паруса»	5. Эпатирующее заглавие
6. «Мертвые души»	6. Художественного обобщения и типизации
7. «Дохлая луна»	7. Парадоксальное название
8. «Герой нашего времени»	8. Ироническое название
9. «Живой труп»	9. Заглавие-эпиграф

Ответы: 1-2, 2-7, 3-10, 4-1,5-3, 6-4, 7-5, 8-6, 9-4, 10-5

15. Работа с шрифтами, разрядкой. Такое задание применимо к большинству заглавий, состоящих более, чем из одного слова.

Например, при изучении романа И. С. Тургенева «Отцы и дети» учитель спрашивает ребят:

Учитель: Внимательно посмотрите на заглавие. Какое слово бы вы выделили и написали большими буквами? Почему?

Ученики: «ОТЦЫ» / «ДЕТИ» / «И» (варианты могут быть разными). Выделенное в заглавии слово привлекает больше внимания, следовательно, становится главным не только в названии, но и в тексте произведения.

Учитель: Давайте посмотрим, допустимо ли это. У нас получилось 3 вида заглавий: «ОТЦЫ и дети», «Отцы И дети», «Отцы и ДЕТИ». В чем разница между ними? Какое заглавие, на ваш взгляд, более всего применимо к роману И. С. Тургенева?

Ученики: В первом варианте заглавия «ОТЦЫ и дети» на первый план «выходят» отцы. В данном случае подчеркивается их значимость, важность, правота суждений. Во втором варианте названия «Отцы и ДЕТИ», напротив, подчеркивается значимость детей, значимость нового поколения, а отцы остаются в стороне. Однако это произведение написано не только об отцах и не только о детях. Автору важно донести до читателя обе точки зрения на мир. Если мы выделяем союз «И», который является соединительным, то в таком случае акцент смещается на их единение и равноправие. Однако роман не об этом. Следовательно, единственно возможный вариант – это «Отцы и дети».

Таким образом, мы убедились, что смысл текста способен изменяться в зависимости от того, какое слово мы выделим и сделаем главным в названии. Дифференциация шрифтов акцентирует внимание читателя на важных моментах, помогает понять произведение.

3.2. Эпиграф

1. Найти лишний эпиграф в списке предложенных. Такое задание подходит при изучении текстов, имеющих большое количество эпиграфов («Капитанская дочка», «Евгений Онегин» и др.) Задание может звучать следующим образом: выделите лишний эпиграф в списке предложенных. Свой ответ аргументируйте.

1. *И жить торопится, и чувствовать спешит. Кн. Вяземский*

2. – *Ин изволь, и стань же в позитуру. / Посмотришь, проколю как я твою фигуру!*
Княжнин.

3. *Москва, России дочь любима / Где равную тебе сыскать? Дмитриев*

4. *La morale est dans la nature des choses (Necker) / (фр. Нравственность в природе вещей. Неккер)*

5. *О, не знай сих страшных снов / Ты, моя Светлана! Жуковский*

Лишним в данном ряду является второй эпиграф, так как он взят из произведения А. С. Пушкина «Капитанская дочка» (глава «Поединок»). Остальные эпиграфы относятся к роману «Евгений Онегин».

2. Эксперимент. Суть эксперимента заключается в следующем: важно понять, как эпиграф влияет на восприятие произведения. Предшествующий тексту эпиграф можно заменить другим или изъять из произведения, а далее посмотреть, что изменится.

Например, стихотворению А. С. Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (9 класс) предшествует эпиграф на латинском языке «Eхegi monumentum» («Я воздвиг памятник») из оды Горация «К Мельпомене».

Учитель: *Поменяется что-либо, если мы уберем эпиграф?*

Ученики: *Поменяется. Сузятся временные рамки. Стихотворение обращено в будущее (о чем свидетельствует большое количество глаголов в будущем времени), и в прошлое. Благодаря эпиграфу, стихотворение включает в себя всю культуру, начиная с античности. Таким образом,*

эпиграф к данному произведению, отсылающий к оде Горация, несомненно важен, так как именно с этой оды начинается интертекстуальная цепочка текстов произведений.

3. Лингвистический анализ. Лингвистический анализ предполагает фонетический, морфемный, лексический (подбор синонимов, антонимов, выяснение значения слова), морфологический, синтаксический разбор эпиграфа. Например, первая глава романа «Евгений Онегин» открывается эпиграфом, строки которого взяты из стихотворения П. А. Вяземского «Первый снег»: *«И жить торопится и чувствовать спешит. Кн. Вяземской»*. Детям предлагается определить, какие части речи преобладают в этом эпиграфе и предположить, почему именно этот эпиграф Пушкин определил для этой главы романа.

Ученики: В данном эпиграфе преобладают глаголы (4), которые, как известно, имеют значение процессуальности. В первой главе романа данной части речи отводится важное место, так как описывается стремительная, суетливая, бурлящая жизнь Евгения. Эпиграф отражает содержательную сторону повествования и предопределяет события, которые будут изложены далее. Торопливая жизнь Онегина порождает разочарование. Таким образом, эпиграф обращает к всеобщей проблеме отчужденности.

4. Сопоставительный анализ. Сопоставляться могут эпиграфы, относящиеся к одному тексту, а также эпиграфы из разных произведений (в том случае, если это способствует более глубокому пониманию текста). Рассмотрим этот прием на примере романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин».

Учитель: Обратимся к эпиграфам 3 главы романа «Она была девушка, она была влюблена. Мальфилатр» и эпиграфу, предпосланному 5 главе из произведения Жуковского: *«О, не знай сих страшных снов / Ты, моя Светлана!»*. Сопоставим их. Как они соотносятся между собой и кого и как характеризуют?

Ученики: *Первый эпиграф отсылает к европейской традиции. Здесь мы видим готовый романтический штамп влюбленной героини, с которым автор вступает в спор. Эта полемика прослеживается на уровне эпиграфов, так как они взаимодействуют между собой, вступают в диалогические отношения. В образе главной героини Татьяны прослеживается не только ее «европеизированность» (отсылка к эпиграфу 3 главы), но и ее «народность», русская душа (отсылка эпиграфу 5 главы). Таким образом, мы видим противоречивые эпиграфы, которые отражают сущность характера героини, в которой гармонично воплотились русское и европейское начала.*

Учитель: *Верно. Отметим, что изначально взаимодействие эпиграфов скрыто от читателя (до прочтения 5 главы). Далее из сопоставления эпиграфов складывается полноценный образ героини.*

Сопоставительный анализ можно применить и к эпиграфам на иностранном языке. Рассмотрим эпиграф, предпосланный всему роману «Евгений Онегин». Эпиграф приводится Пушкиным на французском языке, однако в книжных изданиях он дается в переводе, поэтому наблюдается множество разночтений: исполненный тщеславия – проникнутый тщеславием, «обладал сверх того еще особенной гордостью – обладал особого рода гордыней, следствие / вследствие чувства превосходства и др.

Задание может быть следующее:

Учитель: *Ребята, в чем особенность данного эпиграфа? Почему Пушкин сам не перевел эпиграф на русский язык? Меняют ли такие разночтения смысл эпиграфа и какой перевод более точен? Почему?*

Ученики: *Хотя в конце и сделана помета «Из частного письма» мы понимаем, что она фиктивная и автором эпиграфа является сам Пушкин. Эпиграф дан на французском языке, так как в то время этот язык оказывал большое влияние на культуру и был популярен в светском обществе. Различные переводы эпиграфа способны в той или иной мере изменить его смысл. Например, «обладал гордостью – обладал особенного роды гордыней». Обладал гордостью – обладал чувством собственного достоинства.*

Обладал гордыней – обладал безмерной гордостью, в высшей степени эгоизмом, высокомерием.

После прочтения романа учащимся предлагается сделать подстрочник – свой перевод, который им покажется наиболее близким к тексту произведения.

5. Работа с черновиками писателя. В данном случае необходимо сравнить итоговый эпиграф к произведению с его черновым вариантом. Например, эпиграф к «Евгению Онегину» первоначально открывался словами: «Не вполне свободный от тщеславия» (*Pas entierement exempt de vanite*). Учащимся можно задать такой вопрос: «Почему Пушкин отказался от него?» (ужесточил). Кроме того, последний вариант эпиграфа раскрывает причины поведения героя – всему виной «чувство превосходства».

6. Дискуссия. Суть данного приема: организовать дискуссию на уроке, рассмотреть проблему с разных сторон. Для этого необходимо подобрать такой эпиграф, смысл которого неоднозначен применительно к тексту данного произведения или который вызывает споры среди исследователей. Рассмотрим эпиграф к произведению «Анна Каренина» (10 класс).

Учитель: Ребята, обратите внимание на эпиграф, предпосланный произведению. Исследователи по-разному толкуют его: одни утверждают, что это мысль самого Л. Н. Толстого, другие – что это взгляд на происходящие события Алексея Каренина. На чьей стороне вы? Свой ответ обоснуйте.

7. Инсценировка эпиграфа. Данный прием особо применим к драматическим текстам, так как они, как правило, предназначены для постановки. Например, при изучении в 11 классе (программа В. Я. Коровиной) творчества Е. Шварца (пьеса «Дракон»), учащимся можно дать такое задание:

Учитель: Ребята, подумайте, как можно «сыграть эпиграф»? Зачем он нужен в пьесе?

Далее ученики (в парах) обсуждают, как можно инсценировать эпиграф, а наиболее творческие могут выступить со своей постановкой.

8. Сопоставление эпиграфа и музыкального произведения. Прием помогает понять и проанализировать произведение посредством музыки. В данном случае эпиграфы представляют собой строчку из самого музыкального произведения или отсылку к нему. Подробнее рассмотрим эпиграф к повести А. И. Куприна «Гранатовый браслет».

Учитель: Ребята, обратите внимание на эпиграф к произведению. Это первая строка из второй части сонаты Бетховена. Как вы считаете, почему именно этот эпиграф открывает текст?

Ученики: Структура произведения соотносима с построением «Аппассионаты». Для всех 13 глав романа характерно чередование ритмов, тем, темпов. Кроме того, эпиграф задает тональность повествования. Текст произведения тесно переплетается с музыкальным произведением.

9. Мини-сочинение. Учащимся предлагается написать мини-сочинение на тему «Мое понимание эпиграфа до и после чтения художественного произведения». При необходимости работу можно разделить на два этапа: сначала ребята пишут, как они понимают эпиграф на начальной стадии восприятия (до полного прочтения текста), затем, на одном из последних уроков, что изменилось в понимании эпиграфа. Обе работы сравниваются и анализируются. Такой прием применим к ко всем текстам, имеющим эпиграф.

10. Соотнесение эпиграфа и произведения, которому он предпослан. Задание может предлагаться детям как в устной, так и в письменной форме. Рассмотрим подробнее последний вариант. Учащимся предлагается таблица (см. ниже). Набор эпиграфов (первый столбец) может быть разным. Во втором столбце необходимо указать произведение, к которому относится эпиграф. Если класс слабый, названия произведений даются в готовом виде в разном порядке. В данном случае необходимо соединить эпиграф и название

текста. Если класс сильный, вторую колонку оставляем пустой (дети сами вписывают названия текстов). Далее учитель дает такое задание:

Учитель: Ребята, вам необходимо понять, каким произведениям предпосланы данные эпиграфы. После того, как вы закончите, ниже (под таблицей) вы выполняете письменное задание. Необходимо выбрать пункт, где эпиграф, на ваш взгляд, наиболее точно отражает суть произведения (главы) и объяснить это.

Таблица 5

№	Эпиграф	Какому произведению предпослан
1	Буде лучше меня найдешь, позабудешь. Если хуже меня найдешь, вспомнешь. <i>Песня народная</i>	
2	– Ин изволь, и стань же в позитуру. Посмотришь, проколю как я твою фигуру! <i>Княжнин</i>	
3	Нет, и не под чуждым небосводом, И не под защитой чуждых крыл,– Я была тогда с моим народом, Там, где мой народ, к несчастью, был. <i>1961</i>	
4	Москва, России дочь любима, Где равную тебе сыскать? <i>Дмитриев</i>	
5	Вкушая, вкусих мало меда, и се аз умираю. <i>1-я Книга Царств</i>	
6	Кому повем печаль мою?..	
7	В а н я (в кучерском армячке). Папаша! кто строил эту дорогу? П а п а ш а (в пальто на красной подкладке), Граф Петр Андреевич Клейнмихель, душенька! <i>Разговор в вагоне</i>	

8	<p>..Так кто ж ты, наконец? – Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо.</p> <p style="text-align: right;"><i>Гете. «Фауст»</i></p>	
9	<p>На зеркало неча пенять, коли рожа крива.</p> <p style="text-align: right;"><i>Народная пословица</i></p>	
10	<p>Чудище обло, озорно, огромно, стозевно и лайй.</p> <p style="text-align: right;"><i>«Тилемахида», том II, кн. XVIII, стих 514</i></p>	

Приведенный нами пример таблицы рассчитан на 11 класс. Такое задание помогает восстановить в памяти изученные произведения, повторить пройденный материал. Наполнение таблицы (выбор эпитафий и произведений) может быть разнообразным. Все зависит от целей и задач, которые ставит перед собой учитель.

3.3. Посвящение

1. **Беседа по посвящению.** Здесь важно подобрать такие вопросы к посвящению, которые помогут понять, почему автор посвятил свое произведение тому или иному лицу (группе лиц и т.д.). Такое задание можно использовать применительно ко всем текстам школьной программы, имеющим в своем составе посвящение. Рассмотрим данный прием на примере романа И. С. Тургенева «Отцы и дети» (урок проводился в рамках производственной практики).

Учитель: Обратимся к посвящению. Как видим, И. С. Тургенев посвящает его В. Г. Белинскому. Предположите, почему?

Ученики: (ответы)

Учитель: Послушаем небольшое сообщение о В. Г. Белинском, а также вспомним некоторые факты биографии самого писателя, а затем ответим на вопрос, почему роман посвящен именно В. Г. Белинскому.

Далее следует подготовленное выступление ученика.

Ученики: *Белинский оказал большое влияние на Тургенева, как вообще на молодежь 40-х гг. Тургенев называл В. Г. Белинского «отцом и командиром». Он был для него не только авторитетным критиком, но и весьма характерным представителем демократического общества 40-х г. Кроме того, Белинский был другом Тургенева. Писатель очень ценил его. Отметим, что резкие высказывания критика против «чистого искусства», против аристократизма в искусстве отразились в образе демократа Базарова.*

Учитель: *Таким образом, посвящение памяти В. Г. Белинского не случайно. Оно связано как с личными отношениями писателя и критика (И. С. Тургенев уважал В. Г. Белинского, ценил дружбу с ним), так и с основными проблемами романа (В. Г. Белинский был революционером-демократом, так же, как и Базаров) и эпохи в целом.*

2. Творческая мастерская (создание собственного посвящения к книге). Такой прием применим к текстам, не имеющим собственных посвящений (лирика А. А. Ахматовой, М. И. Цветаевой, Н. С. Гумилева, романы И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого и т.д.). Создать развернутое посвящение предлагается детям. Данный прием включает несколько этапов. Рассмотрим его на примере «Колымских рассказов» В. Т. Шаламова.

Этап 1. Мотивация

Учитель: *Ребята, вспомните те 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 с произведением?*

Ученики: Польза, понимание произведения, знакомство с личностью автора, обращение к затекстовым факторам (например, выяснить, что именно побудило автора написать этот рассказ)

Этап 2. Беседа

Учитель: Хорошо. Сейчас мы это проверим. Дома вы читали рассказы «По снегу», «Ягоды», «Сентенция», «Надгробное слово». Скажите, что более всего вас впечатлило? На что обратили внимание? Какие особенности прозы В. Т. Шаламова вы можете выделить?

Ниже представлены предполагаемые ответы учащихся (1 колонка) и комментарий учителя к ним (2 колонка – заметки В. Т. Шаламова «О прозе»).

Таблица 6

Читатель	Писатель
1. Изображение жизни заключенных на Колыме	<i>«Лагерная тема в широком ее толковании, в ее принципиальном понимании – это основной, главный вопрос наших дней. Разве уничтожение человека с помощью государства – не главный вопрос нашего времени, нашей морали, вошедшей в психологию каждой семьи?» [61]</i>
2. Отсутствие эмоций, сдержанность	<i>«Чем достигается такой результат? Прежде всего серьезностью жизненно важной темы. Такой темой может быть смерть, гибель, убийство, голгофа... Об этом должно быть рассказано ровно, без декламации» [61].</i>
3. Необычное описание героев рассказов (нет указания на возраст, подробных портретных описаний)	<i>«В «Колымских рассказах» взяты люди без биографии, без прошлого и без будущего» [61].</i>
4. Правдивость	<i>«Нужно и можно писать рассказ, который неотличим от документа» [61]. «Современный читатель спорит только с документом и убеждается только документом» [61].</i>
5. Отсутствием обвинений	<i>«...писатели новой прозы не должны ставить себя выше всех, умнее всех, претендовать на роль судьбы... Писатель должен помнить, что на свете – тысяча правд» [61].</i>

Таблица из «А каждый читатель как тайна...» [51, с. 94].

Учитель: С какими сложностями вы столкнулись при чтении?

Ученики: Много фактов и дат, мало событий, психологически сложно читать.

Учитель: Как вы считаете, как нужно читать «Колымские рассказы» В.Т. Шаламова, чтобы понять их?

Ученики: Необходимо ориентироваться в датах и событиях, к ним приуроченных, уметь читать между строк, попытаться взглянуть на мир лагеря изнутри.

Учитель: Верно. Обратите внимание: то, что в нашем мире кажется ненормальным, недопустимым, аморальным, абсолютно нормально в том мире. Это еще один способ выжить. Поэтому, для того, чтобы понять замысел автора, необходимо войти в мир лагеря, взглянуть на него изнутри.

Этап 3. Создание собственного текста-посвящения.

Учитель: Ребята, теперь вы самостоятельно попытаетесь сформулировать советы для будущих читателей «Колымский рассказов»: как нужно читать эти рассказы, 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 данными текстами и которому только предстоит их прочитать.

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

Ученическая работа №1.

Уважаемый читатель! Прежде, чем ты познакомишься с рассказами Варлама Шаламова, обратись к изучению биографии автора «Колымских рассказов». Не ищи в них индивидуальных черт героя, подробных описаний внешности, ведь все индивидуальное

стирается в условиях лагерной жизни, человек Шаламова обезличен. Помни, что проза Шаламова проста и ясна, не пытайся найти или навязать рассказу смыслы, которых не пытался донести сам автор.

С уважением, твой друг и наставник А.А.

Ученическая работа №2.

Дорогой читатель! Уж если тебе посчастливилось или тебе пришлось взять в руки томик «Колымских рассказов» В. Шаламова, то вот тебе несколько советов для того, чтобы чтение не стало для тебя обузой, не было непонятным и сложным.

Во-первых, обрати внимание на тему рассказов – лагерь. Вспомни, если ты знал, или посмотри информацию об этом сложном периоде русского народа – периоде сталинских лагерей. Познакомься с документальными фильмами, посмотри литературу по теме. Будь готов, что это чтение не будет легким.

Во-вторых, обрати внимание на биографию В. Шаламова. Он сам был в лагерях, это его личный опыт, не выдумки. Попытайся понять философию автора (ведь он отрицательно относится к лагерному опыту, считая, что человек в лагере теряет свою сущность), взгляни на лагерную жизнь изнутри, и тогда ты сможешь понять его, пережить с ним эти моменты.

В-третьих, сам автор поможет тебе. Если ты готов к чтению, автор и его рассказы будут вести тебя в темные уголки тех лет и событий, тогда произошедших. У В. Шаламова лаконичный слог, нет оценочности. Но не стоит этого бояться: все оценки и выводы за тобой, дорогой читатель. Будь готов к тому, что читать будет тяжело не только из-за того, что здесь много дат и событий, но и по другой причине. Основная тема этих рассказов – смерть, поэтому их трудно читать психологически. Но только так автор сможет донести до тебя свою правду.

И последнее: коли ты открыл и начал читать, иди до конца, не бросай. Не многие возьмут эти рассказы для чтения, а ты уже взял. Ты сам выбрал этот путь, так иди же по нему уверенно. Вперед!

Ученическая работа №3.

Дорогой читатель! Чтобы тебе легко было изучать рассказы Шаламова, я рекомендую:

– предварительно познакомиться с происхождением и идейной направленностью течения «лагерная проза»;

– познакомиться с исторической обстановкой того времени (обрати внимание на слово «ГУЛАГ», может быть, тебе уже известное);

- поближе узнать личность автора;
- при чтении желательно иметь под рукой словарь, так как многие слова тебе могут быть непонятны;
- многое в рассказах недосказано, не прописано автором, поэтому, попробуй поразмыслить и догадаться сам, что произошло;
- погрузившись в произведение, не забывать, что, несмотря на сходство с документом (что подтверждает стиль автора, манера его письма, перед тобой – художественное творение, произведение конкретного автора, а, значит, оно не лишено субъективизма, художественного вымысла.

Желаю тебе успехов! Твой наставник Л.К.

3.4. Предисловие и послесловие

1. Отталкиваясь от предисловия, сформулировать задачи автора и выводы, к каким он пришел.

Рассмотрим данный прием на примере романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». На первых уроках ребятам предлагается заполнить колонку «Задачи автора», на одном из последних – выводы, к которым автор подводит читателя.

Таблица 7

№	Задачи автора	Выводы автора
1	Понять, как общество влияет на формирование личности и судьбу человека	Развитые обществом пороки и скука толкают человека на безнравственные поступки, делают из него циника, а природные качества характера остаются невостребованными (противоречивость в характере Печорина)

2	Дать портрет молодого поколения своего времени, выявить качества их характера	Эгоизм, невозможность найти свое место в жизни, равнодушие, цинизм, разочарование
3

Таким образом, через предисловие можно выйти на важные проблемы, которые автор поднимает в своем произведении, а форма записей в таблице помогает систематизировать полученные знания.

2. Создание собственного предисловия / послесловия к тексту произведения. Такое задание наиболее применимо к текстам, трудным для понимания или текстам, имеющим неоднозначные оценки критиков и литературоведов и, следовательно, различные интерпретации (например, «Отцы и дети» И. С. Тургенева, «Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилева, «Крохотки» А. И. Солженицына, «Колымские рассказы» В. Т. Шаламова и др.) Предисловие / послесловие может быть написано учащимся как от лица автора, так и от собственного лица.

3. Комплексный анализ предисловия / послесловия. Учитель организует беседу с учащимися по предисловию. Вопросы могут быть следующими:

Какие функции выполняет предисловие / послесловие? Какова роль предисловия / послесловия по отношению к тексту? Какая важная информация, необходимая для понимания произведения, в нем заложена? Что, на ваш взгляд, побудило автора написать предисловие / послесловие к тексту?

Вопросы могут варьироваться в зависимости от выбранного для анализа текста.

3.5. Обложка и полиграфическое оформление

1. Создание собственного текста по обложке произведения

Такая работа может проводиться до и после чтения произведения. До чтения текста ведется работа на предвосхищение (далее смотрим, совпали ли

читательские ожидания с прочитанным), после чтения – создается текст по уже известной учащемуся ситуации.

2. Беседа по обложке к произведению.

Данный прием использовался нами в рамках педагогической практики. При изучении романа И. С. Тургенева «Отцы и дети» 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 1958 года или 1983. Кроме того, у детей были книги с изображением на переплете могилы Базарова и рядом стоящих его родителей, а также с изображением Базарова и Павла Петровича, Базарова за работой или Базарова и Одинцовой. Ребятам задавался 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 те герои, которые помогают во всей полноте раскрыть образ Евгения Базарова.

1. *Базаров и Одинцова* – любовь Базарова к Анне Сергеевне, при осознании которой рушатся нигилистические убеждения героя.

2. *Базаров и Павел Петрович* – герои-антиподы (а также двойники); их спор помогает понять читателю нигилистические взгляды Базарова, суть его мировоззрения.

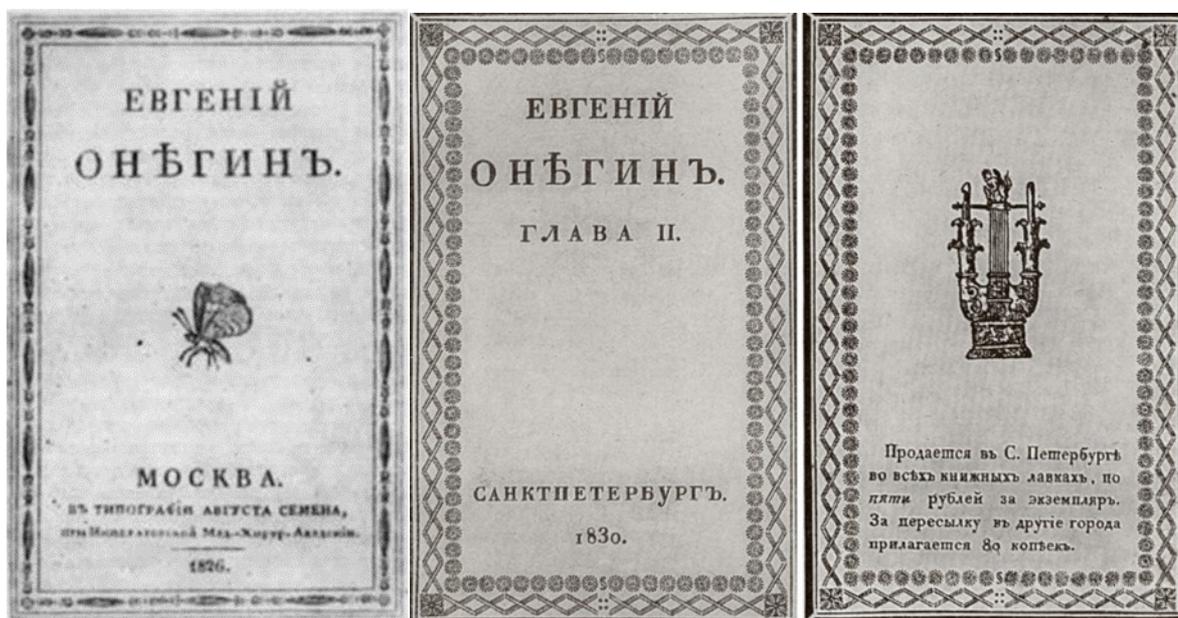
3. *Могила Базарова и его родители* – напоминает финал романа, его последние, важные для понимания всего произведения, строки (философская мысль о гармонии всего сущего, мысль о вечном примирении).

4. *Базаров за работой* – говорит о его причастности к труду, науке; занимается полезным делом; кроме того, он изображен один, без помощников, что свидетельствует о трагическом одиночестве героя, отсутствии последователей.

3. Работа с виньеткой и титульным листом книги. Особенно интересна работа с авторскими виньетками («Мертвые души» Н. В. Гоголя и др.) Рассмотрим данный прием на примере романа «Евгений Онегин».

Учитель: Ребята, при жизни А. С. Пушкина вторая глава «Евгения Онегина» вышла отдельным изданием и имела такую обложку: на одной странице обложки – бабочка, на другой – лира. Кроме того, некоторые исследователи полагают, что виньетка выбрана для книги самим А. С. Пушкиным [58, с. 15]. Как вы думаете, почему именно эти предметы изображены на обложке?

Изображение 1



Ученики: Это знаковые образы. Лира – символ поэзии. Бабочка – это не только символ души, но и символ легкомыслия, непостоянства и в то же время символ влюбленности, полета души. Отметим, что в романе встречается слово «мотылек» при описании портрета Ольги, что указывает на ее молодость, невинность. Это же слово встречается и в 4 главе. Здесь оно указывает на влюбленность Ленского, его возвышенное душевное состояние, на близость его счастья с Ольгой. С другой стороны, изображена не только бабочка, но и лира – это и аллегория души поэта, символ бессмертия его романа – «душа в заветной лире».

4. 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:

Изображение 2



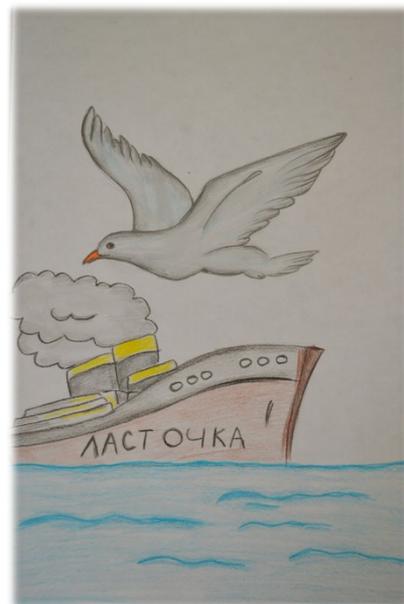
«Гроза»

Изображения 3,4



«Банкрот

«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.

Такую работу можно проводить применительно к разным текстам школьной программы. Все зависит от целей, которые ставит перед собой учитель.

3.6. Комментарии и примечания

1. Создание словаря

Учеников необходимо познакомить с уже готовыми авторскими комментариями к своим произведениям, рассказать, что такое комментарий и зачем он нужен в тексте (например, «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя, «Анчар» А. С. Пушкина и др.) Далее ребятам предлагается создать собственный комментарий-словарь к произведению, в котором встречаются слова, трудные для понимания (например, «Евгений Онегин» А. С. Пушкина, «Тихий Дон» М. А. Шолохова и др.) Форма может быть разная. Например, таблица:

Таблица 8

Слово	Значение, комментарий	Визуальный образ

2. Анализ примечаний в ходе урока

Такая работа проводилась нами в 10 классе в рамках изучения романа «Отцы и дети». Обращение к примечаниям позволило глубже понять текст и правильно его интерпретировать. В произведении нам встретились примечания разного рода: перевод с фр., лат., нем., англ. языков, расшифровка значимых событий, дат, понятий, имен и т.д.

Работа с примечаниями велась практически на каждом уроке, что также помогло лучше понять смысл произведения. Например, при анализе эпизода дуэли мы обратили внимание на то, как герои обмениваются фразами на разных языках (*Павел Петрович: «A bon entendeur, salut!» – «имеющий уши да услышит» (на французском), Базаров: «и не соединить utile dulci?» – «полезное с приятным» (на лат.)*), что подчеркивает нелепость предстоящей дуэли, иронию Базарова, а также то, что герои противопоставлены друг другу. Особенно продуктивной работа с примечаниями оказалась на уроке, посвященном спору героев (Рафаэль, художники-передвижники, материалист и др.). Без обращения к ним трудно бы понять суть разногласий Павла Петровича и Базарова.

3.7. Работа с паратекстовыми составляющими драматического произведения

В драматическом произведении повествовательная инстанция отсутствует. К читателю непосредственно апеллирует только побочный текст [52, с. 62], поэтому средством выражения авторского слова является паратекст, 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. Именно поэтому паратекст драмы заслуживает пристального внимания.

1. Работа с теоретико-литературными понятиями

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

Таблица 9

Виды паратекста в пьесе М. Горького «На дне»

Элемент паратекста	Примеры	Для чего использован в тексте
1. Ремарка	«Улыбаясь», «усмехаясь», «спокойно», «угрюмо», «удивленный» 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 текста неосновного (паратекста) и отграничить их от основного текста произведения (реплик персонажей, их монологов и диалогов). 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.

2. Работа с афишей.

2.1. Сравнение характеристик персонажей, заявленных в афише с самохарактеристикой героев. Такое сопоставление применимо ко всем драматическим текстам школьной программы. Например, изучая

произведение Д. И. Фонвизина «Недоросль», учитель может задать следующие вопросы:

Учитель: Ребята, обратите внимание на афишу. Здесь, вместе с перечислением действующих лиц, указано: Простакова, жена его (2-на Простакова). Однако в комедии персонажи характеризуют себя так: «Это я, сестрин брат», «Это я, женин муж», «А я матушкин сын». Как можно это объяснить? Как вы думаете, почему полным хозяином поместья у Фонвизина оказывается не помещик, а помещица? Связано ли это со временем, когда создана комедия «Недоросль»?

Отвечая на эти вопросы, дети подходят к главному конфликту в произведении, что поможет им далее при анализе текста.

2.2. Воссоздание облика персонажа. Это задание на предвосхищение. Оно предлагается детям до знакомства с текстом произведения. Далее предлагается сравнить первичное впечатление с уже прочитанным и обосновать, почему совпало / не совпало первичное восприятие героя, заявленное в афише с действующим персонажем. Задание может быть следующим (на примере комедии «Горе от ума»):

Учитель: Прочитайте внимательно афишу. 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?

Ученик: Репетилов – от фр. повторять (не имеет своих убеждений, лишен собственного мнения). Такая характеристика подтверждается и тем, что у героя нет ни имени, ни отчества, ни возраста. Он безымянен, это тип. Не понимает и не вникает в суть разговоров, а лишь повторяет их. Внешность, скорее всего, непримечательна. Поведение, манеры меняются в зависимости от того, с кем герой находится в данный момент.

2.3. Создание иллюстраций к афише. 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.

Выводы по третьей главе

- **Типология приемов работы с паратекстовыми составляющими:**

- **задания, имеющие творческий характер** (оформление обложки, титульного листа, подборка виньеток к произведению, работа с титульным кадром, рисунки к списку действующих лиц, комментарий к музыкальным эпиграфам, создание и осмысление графического образа названия, работа со шрифтом, составление словаря-комментария к произведению и др.);

- **речевые приемы работы** (создание читательских послесловий, предисловий, советы будущим читателям (как нужно читать произведение), создание текста по заглавию, ответ на вопрос и т.д.);

- **методы лингвистического анализа** (фонетический, морфемный, лексический (подбор синонимов, антонимов, выяснение значения слова), морфологический, синтаксический уровень);

- **стилистические эксперименты** (перестановка слов, подбор других заглавий и эпиграфов к тексту и их сопоставление с авторским вариантом);

- **приемы сопоставительного анализа** (работа с черновиками писателя, с вариантами заглавий, сравнение характеристик персонажей, заявленных в афише с самохарактеристикой героев и др.);

- **создание ассоциативного ряда к названиям произведений;**

- **работа с теоретико-литературными понятиями** (систематизация и типологизация названий, паратекстовых единиц драматического произведения и др.)

- Обращение к паратекстовым составляющим позволяет разнообразить уроки литературы, акцентировать внимание учащихся на важных для понимания текста моментах.

- Творческие задания с элементами паратекста способствуют формированию самостоятельной оценки прочитанного и читательскому самовыражению.

- Работа с паратекстовыми единицами позволяет правильно интерпретировать текст, лучше понять его.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Паратекстовые составляющие художественного 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. Единицы паратекста 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 [33, с. 108]. Он эксплицитно или имплицитно влияет на адресата, способствуя адекватному восприятию произведения.

В своей работе мы поставили следующую цель: обозначить рецептивную функцию паратекстовых единиц литературного произведения и разработать приемы работы с ними на уроках литературы в 9–11 классах. В ходе нашего исследования поставленная нами цель была реализована. Мы разработали и описали различные приемы работы с элементами паратекста на уроках литературы, а также на уроках внеклассного чтения, и создали их типологию. В результате проделанной нами работы мы пришли к следующим выводам:

- Ориентация на системный подход к анализу произведения с учетом его паратекстовых составляющих позволяет глубже понять основной текст произведения, выделить его главную мысль, определить авторскую позицию.
- Паратекстовые элементы реализуют рецептивную интенцию – устанавливают контакт с адресатом текста и предполагают его творческое сопереживание и оценку.
- Разработанные, описанные и апробированные нами различные типы заданий, направленные на речевую сферу (создание читательских

послесловий, предисловий, советы будущим читателям и др.), творческую деятельность (оформление обложки, титульного листа, подборка виньеток к произведению, работа с титульным кадром, рисунки к списку действующих лиц, инсценировка эпиграфа, создание и осмысление графического образа названия и т.д.), создание проблемных ситуаций (стилистические эксперименты, сопоставительный анализ и др.), а также на теорию литературы позволяют углубить знания учащихся и активизировать их внимание и мыслительную деятельность.

- Путь постижения концептуального смысла произведения при обращении к паратексту будет короче и эффективней. Об этом свидетельствуют письменные работы учеников и творческие задания. Если в ходе установки понимание текста фиксировалось на семантическом и подтекстовом уровне, редко на концептуальном, то на итоговом этапе более половины учащихся продемонстрировали понимание на концептуальном уровне, то есть на уровне авторского замысла.

- Работа с паратекстовыми единицами 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 текста литературного произведения, поэтому требуют обязательного обращения к себе при изучении того или иного произведения.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Арнольд, И. В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста / И. В. Арнольд // Иностранный язык в школе. – М.: Просвещение, 1978. – №4. – С. 24–70.
2. Арутюнова, Н. Д. Диалогическая цитация / Н. Д. Арутюнова // Вопр. языкознания. – 1986. – №1. – С. 50-64.
3. Баранов, А. Н. Введение в прикладную лингвистику: учеб. пособие / А. Н. Баранов. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 360 с.
4. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 421 с.
5. Богданова, О. Ю. Проблема связи заголовка с содержанием текста / О. Ю. Богданова // Ярославский педагогический Вестник. – Ярославль: ЯГПУ, 2007. – №3. – С. 52–55.
6. Бойко, Л. Б. Особенности функционирования заглавий в текстах с различными коммуникативными заданиями: дис. ... канд. филол. наук // Л. Б. Бойко. – Калининград, 1990. – 154 с.
7. Борев, Ю. Б. Эстетика: Учебник / Ю. Б. Борев. – М.: Высш. шк., 2002. – 511 с.
8. Брудный, А. А. О сознании и тексте / А. А. Брудный // Мысль и текст: Сб. науч. тр. – Фрунзе: КГУ, 1988. – С. 3–9.
9. Будагов, Р. А. Поэтика заголовков / Р. А. Будагов // Писатели о языке и язык писателей. – М.: МГУ, 1984. – С. 182–196.
10. Веселова, Н. А. Заглавие литературно-художественного текста: онтология и поэтика: дис. ... канд. филол. наук / Н. А. Веселова. – Тверь, 1998. – 172 с.
11. Викулова, Л. Г. Паратекст французской литературной сказки: прагмалингвистический аспект: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.05. – Романские языки / Л. Г. Викулова. – Иркутск, 2001. – 363 с.

12. Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – М.: Педагогика, 1987. – 345 с.
13. Гадамер, Г. Г. Актуальность прекрасного / Г. Г. Гадамер. – М.: Искусство, 1991. – 368 с.
14. Гальперин, И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – М.: КомКнига, 2007. – 144 с.
15. Герчук, Ю. Я. Художественная структура книги / Ю. Я. Герчук. – М.: РИП-Холдинг 2014. – 216 с.
16. Гуковский, Г. А. Изучение литературного произведения в школе (методологические очерки о методике) / Г. А. Гуковский. – М.: Просвещение, 1996. – 266 с.
17. Давыдова, Т. Т. Теория литературы: Учеб. пособие / Т.Т. Давыдова, В. А. Пронин. – М.: Логос, 2003. – 232 с.
18. Джанджакова, Е. В. О поэтике заглавий / Е. В. Джанджакова // Лингвистика и поэтика: Сб. статей. – М.: Наука, 1979. – С. 207 – 214.
19. Домашнев, А. И. Интерпретация художественного текста / А. И. Домашнев, И. П. Шишкина, Е. А. Гончарова. – М.: Просвещение, 1989 – С. 43–45.
20. Дранов, А. В. Рецептивная эстетика / А. В. Дранов // Терминология современного зарубежного литературоведения (страны западной Европы и США). Новая критика», структурализм, рецептивная эстетика, нарратология, деконструктивизм. – М.: ПИК ВИНТИ, 2000. – С. 144–156.
21. Женетт, Ж. Фигуры / Ж. Женетт; пер. с фр. и ред. С. Зенкина. В 2-х т. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – 472 с., Т. 2. – 472 с.
22. Ибраева, А. Ф. Паратекст и интерпретация: практический анализ (на материале произведения А. Кристи «Sparkling Cyanide») / А. Ф. Ибраева // Международный научно-исследовательский журнал International Research Journal. – Екб.: Полиграфист, 2016. – №9. – С. 137–140.

23. Иванов, Л. Ю. Культура русской речи: энциклопедический словарь-справочник / под ред. Л. Ю. Иванова, А. П. Сковородникова, Н. Е. Ширяева и др. – 3-е изд. стер. – М.: Флинта, 2011. – 840 с.

24. Иванова, Т. Г. Влияние ремарки на средства передачи авторского замысла / Т. Г. Иванова // Вестник развития науки и образования. – М.: Наука, 2007. – №1. – С. 120–123.

25. Кожина, Н. А. Заглавие художественного произведения: структура, функции, типология (на материале русской прозы XIX-XX вв.): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. – Русский язык / Н. А. Кожина. – М., 1988. – 230 с.

26. Колотов, А. А. Паратекстуальный подход в современном литературоведении (2011) [Электронный ресурс] / А. А. Колотов. – Режим доступа: <http://www.kolotov.com/txt/kolotov2011a> (дата обращения – январь 2018).

27. Кошечая, И. Г. Название как координированная идея текста / И. Г. Кошечая // Иностранные языки в школе. – М.: Просвещение, 1992. – №2. – С. 66–79.

28. Кржижановский, С. Д. Поэтика заглавий / С. Д. Кржижановский. – М.: «Никитинские субботники», 1931. – 36 с.

29. Кузьмина, Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка / Н. А. Кузьмина. – Екатеринбург; Омск, 1999. – 267 с.

30. Кульнина, Е. А. Фатическая природа эпиграфа / Е. А. Кульнина // Актуальные вопросы развития науки: Сб. науч. статей Международной науч.-практич. конфер. – Уфа: РИЦ БашГУ, 2014. – С. 67–69.

31. Кухаренко, В. А. Интерпретация текста / В. А. Кухаренко. – М.: Просвещение, 1988. – 192 с.

32. Лазареску, О. Г. Литературное предисловие как феномен художественного текста / О. Г. Лазареску // Поэтика заглавия: Сб. науч. трудов РГГУ. – М.: РГГУ, 2005. – С. 217–229.

33. Ламзина, А. В. Рама / А. В. Ламзина // Введение в литературоведение: учебник для студ. учреждений высш. проф. образования /

Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек и др.; под ред. Л. В. Чернец. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Академия, 2011. – С. 107–123.

34. Липская, Л. И. Предваряющий дискурс: функции предисловия в современном романе / Л. И. Липская // Зарубежная литература: историко-культурные и типологические аспекты. Ч. 1. – Тюмень: ТГУ, 2005. С. 96–109.

35. Лотман, Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста / Ю. М. Лотман // Структура и семиотика художественного текста: труды по знаковым системам. – М.: Гнозис, 1992. С. 3–7.

36. Лотман, Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПб, 2000. – 704 с.

37. Лукин, В. А. Художественный текст / В. А. Лукин. – М.: Ось-89, 1999. – 192 с.

38. Магазаник, Э. Б. Поэтика имен собственных в русской классической литературе: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Э. Б. Магазаник. – Самарканд, 1967. – 24 с.

39. Меламедова, Е. А. Паратекстовые элементы в англоязычной научной и научно-популярной литературе: лингвопрагматический аспект: дис. ... канд. фил. наук: 10.02.04. – Германские языки / Е. А. Меламедова. – Самара, 2009. – 181 с.

40. Мельников, Н. Г. Массовая литература / Н. Г. Мельников // Введение в литературоведение: учебник для студ. учреждений высш. проф. Образования / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек и др.; под ред. Л. В. Чернец. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: «Академия», 2011. – С. 188–207.

41. Мужев, В. С. О функциях заголовков / В. С. Мужев // Ученые записки МГПИИЯ им. М. Горького. Вып. 55. Вопросы романо-германской филологии. – М.: МГПИИЯ, 1970. – С. 86–94.

42. Николина, Н. А. Филологический анализ текста: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / Н. А. Николина. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 256 с.

43. Ноздрина, Л. А. Заглавие текста / Л. А. Ноздрина // Грамматика и смысловые категории текста: Сб. науч. трудов им. М. Тореза. – М.: МГПИИЯ, 1985. – С. 176–185.

44. Олизько, Н. С. Семиотико-синергетическая интерпретация особенностей реализации категории интертекстуальности и интердискурсивности в постмодернистском художественном дискурсе: дис. ... на соискание уч. степ. докт. фил. наук: 10.02.19. – Теория языка / Н. С. Олизько. – Челябинск, 2009. – 343 с.

45. Основина, Г. А. О взаимодействии заглавия и текста (на материале рассказа А.П. Чехова «Устрицы») / Г. А. Основина // РЯШ №4. – М.: Просвещение, 2000. – С. 62–66.

46. Потебня, А. А. Мысль и язык / А. А. Потебня. – М.: Лабиринт, 2007 – 256 с.

47. Потебня, А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. – М.: Искусство, 1976. – 302 с.

48. Реформатский, А. А. Семиотика, лингвистика, поэтика / А. А. Реформатский. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 766 с.

49. Соколова, Е. В. Паратекст / Е. В. Соколова // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – М.: Intrada, 2004. – 560 с.

50. Сосновская, И. В. «Как наше слово отзовется...»: монография / И. В. Сосновская. – Иркутск: ВСГАО, 2013. – 430 с.

51. Стрелец, Л. И. «А каждый читатель как тайна...» (коммуникативные аспекты изучения литературного произведения в школе) / Л. И. Стрелец. – Челябинск: Изд-во «Цицеро», 2014. – 143 с.

52. 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.

53. Тamarченко, Н. Д. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / под ред. Н.Д. Тamarченко. – М.: Intrada, 2008. – 358 с.

54. Тюпа, В. И. Художественный дискурс. Введение в теорию литературы / В. И. Тюпа. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – 80 с.

55. Фатеева, Н. А. Заглавие и текст в русской поэзии конца XX века: параллельная динамика / Н. А. Фатеева // Текст. Интертекст. Культура: сб. докл. междунар. науч. конференции (Москва, 4 – 7 апреля 2001 г.) – М.: Азбуковник, 2001. – С. 395–411.

56. Хализев, В. Е. Реальный читатель. Историко-функциональное изучение литературы / В. Е. Хализев // Теория литературы: учебник для студ. высш. учеб. заведений, 5-е изд., испр. и доп. – М.: Академия, 2009. – 432 с.

57. Храмченков, А. Г. Эпиграф как особый вид цитации / А. Г. Храмченков // Взаимодействие структурного и функционально-стилистического аспектов языка. – Минск: Языкознание, 1983. – 230 с.

58. Цоффка, В. В. Графический эпиграф Пушкина ко второй главе «Онегина» (Москва, 1826г.) / В. В. Цоффка // Известия академии наук. Серия литературы и языка. – М.: Наука, 2002. – №6. – С. 14–17.

59. Чернец, Л. В. Адресат / Л. В. Чернец // Введение в литературоведение: учебник для студ. учреждений высш. проф. образования / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек и др.; под ред. Л. В. Чернец. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Академия, 2011. – С. 530–539.

60. Чернигова, И. В. Коммуникативный потенциал паратекста французских художественных произведений XVI XVII веков (на материале авторских и издательских предисловий): дис. ... на соиск. уч. степ. канд. фил. наук: 10.02.05. – Романские языки /И. В. Чернигова. – Иркутск: 2006. – 363 с.

61. Шаламов, В. Т. О прозе [Электронный ресурс] / В. Т. Шаламов. – Режим доступа: <https://shalamov.ru/library/21/45.html> (дата обращения – декабрь 2017).

62. Шевченко, В. Д. Эпиграф в американской публицистике / В. Д. Шевченко // Актуальные проблемы филологии и педагогической

лингвистики: Сб. науч. трудов. Выпуск IX. – Владикавказ: СОГУ, 2007. – С. 111–115.

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

64. Шульц, Е. Заметки о заголовочном комплексе (на основе повести Александра Бестужева-Марлинского «Роман и Ольга») / Е. Шульц // Имя текста, имя в тексте: Сб., науч. трудов. – Тверь: ТГУ, 2004. – С. 39–50.

65. Эко, У. Имя розы / У. Эко; пер. с итал. Е. А. Костюкович. – М.: Изд-во «Книжная палата», 1989. – 486 с.

66. Якобсон, Р. Лингвистика и поэтика / Р. Якобсон // Структурализм: «за» и «против»: сб. ст. под ред.: Е. Я. Басина, М. Я. Полякова. – М.: Прогресс, 1975. – С. 147–199.