

Торопова Людмила Александровна

**ДРАМА МЕТЕРЛИНКА, ЭПОС ПРУСТА И ЛИРИКА ЦВЕТАЕВОЙ ОТНОСИТЕЛЬНО ПОЭТИКИ  
КЛАССИЧЕСКОГО РОМАНА ДОСТОЕВСКОГО**

Автор статьи фиксирует свои позиции по перечню и содержанию актуальных проблем понятийного аппарата филологии, связывает эти проблемы с особенностями знаковых произведений художественного мышления вербального типа XIX-XX веков, относит к такого рода произведениям драму Метерлинка, эпос Пруста, лирику Цветаевой, обосновывает их причастность к беспрецедентным в истории литературы поэтологическим изменениям, считая средоточием центростремительных и центробежных сил этих изменений классический роман Достоевского.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/1/2014/4/43.html](http://www.gramota.net/materials/1/2014/4/43.html)

**Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.**

Источник

**Альманах современной науки и образования**

Тамбов: Грамота, 2014. № 4 (83). С. 160-169. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/1.html](http://www.gramota.net/editions/1.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/1/2014/4/](http://www.gramota.net/materials/1/2014/4/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [almanac@gramota.net](mailto:almanac@gramota.net)

## FUNCTIONAL PECULIARITIES OF APPROXIMATE EVALUATION IN THE MODERN ENGLISH LANGUAGE

Syreskina Svetlana Valentinovna, Ph. D. in Pedagogy  
Romanova Svetlana Vladimirovna, Ph. D. in Pedagogy  
Boldyreva Svetlana Pavlovna  
Samara State Agricultural Academy  
SyreskinaSV@mail.ru

The article discusses the lexical means of approximate evaluation representation in the modern English language and their use in teaching professional speech communication to students. In the language there is a number of split-level means, by which the sense of "approximateness" is formed. Approximate evaluation is accompanied by the limitation of the qualitative characteristics of the evaluation object and simultaneously by the decrease of statement categoricity.

*Key words and phrases:* evaluation category; evaluative construction; approximate characteristics; approximation category; language means; modus category.

УДК 80

**Филологические науки**

*Автор статьи фиксирует свои позиции по перечню и содержанию актуальных проблем понятийного аппарата филологии, связывает эти проблемы с особенностями знаковых произведений художественного мышления вербального типа XIX-XX веков, относит к такого рода произведениям драму Метерлинка, эпос Пруста, лирику Цветаевой, обосновывает их причастность к беспрецедентным в истории литературы поэтологическим изменениям, считая средоточием центристических и центробежных сил этих изменений классический роман Достоевского.*

*Ключевые слова и фразы:* художественное мышление вербального типа; обычное вербальное мышление; классический роман Достоевского; корреляция «язык – речь – дискурс»; корреляция «сюжет – асюжетное»; корреляция «синтактика – семантика – прагматика»; казус Морриса – Степанова; драма Метерлинка; эпос Пруста; лирика Цветаевой.

**Торопова Людмила Александровна**

*l.a.toropova@mail.ru*

**ДРАМА МЕТЕРЛИНКА, ЭПОС ПРУСТА И ЛИРИКА ЦВЕТАЕВОЙ ОТНОСИТЕЛЬНО  
ПОЭТИКИ КЛАССИЧЕСКОГО РОМАНА ДОСТОЕВСКОГО<sup>©</sup>****Точка зрения**

Имея в виду общеизвестные сложности с понятийным аппаратом филологии, автор данной статьи полагает целесообразным предварительно зафиксировать содержание используемых в ней ключевых слов, выражений и определений. Ниже приводится их перечень в порядке, диктуемом исходным объектом исследования.

С него и начнем.

**Художественное мышление вербального типа** – особый род вербального мышления, в процессе и результате которого через вербальный материал, находящийся в распоряжении субъекта имярек, транслируются вовне уникальные суверенные образы антропоцентрического мира, адекватного его реальному прототипу в тех или иных измерениях или проявлениях этого прототипа.

**Художественное произведение вербального типа (произведение художественного мышления вербального типа)** – объективированный в тексте результат художественного мышления вербального типа.

**Художник** – субъект имярек художественного мышления вербального типа, являющийся, прежде всего, одним из прочих субъектов обычного вербального мышления.

**Корреляция «язык – речь – дискурс» (“language – speech – discourse” correlation)** – единственно возможный канал реализации акта вербального мышления.

**Язык (language)** – инвариантная способность к вербальному мышлению на основе того или иного варианта двойного членения<sup>1</sup>.

**Синтактика** – доминанта языка (language).

**Речь (speech)** – всякая данная манифестация указанной способности во всяком данном акте вербального мышления и при всяких данных обстоятельствах говорения – понимания.

© Торопова Л. А., 2014

<sup>1</sup> Согласно Андре Мартине, единицами первого уровня членения являются минимально значимые звуковые сегменты, возникшие на основе присущего этносу способа группировки данных опыта, а единицы второго уровня – это членораздельные звуки, каждый из которых обладает свойством различать слова [6].

**Семантика** – доминанта речи (speech).

**Дискурс (discourse)** – всякое возникающее вербальное, пара- и экстравербальное поле (по аналогии с магнитным, информационным), носителем которого является всякий говорящий – понимающий во всякий данный момент говорения – понимания.

**Прагматика** – доминанта дискурса (discourse).

**Корреляция «синтактика – семантика – прагматика»** – семиотический аналог лингвистической корреляции «язык – речь – дискурс» (“language – speech – discourse” correlation).

**Филологический статус вербального мышления** – 1) язык (language) является *условием*, речь (speech) – *формой существования*, дискурс (discourse) – *содержанием* вербального мышления; 2) смыслы и формы *рождаются* в дискурсе (discourse), в речи (speech) и языке (language) они *фиксируются и соотносятся*; 3) вербальное мышление *субъектно и потому субъективно*.

**Субъекты обычного вербального мышления** – человечество, этносы, субъекты имярек.

**Поэтика** – дискурсы (discourses) субъектов имярек художественного мышления вербального типа в их данности и взаимодействии.

**Сюжет (syuzhet)** – процесс и результат опредмечивания, объективирования, экспликации суверенного события художественного произведения вербального типа.

**Асюжетное (asyuzhet)** – неопредмечиваемая, необъективируемая, неэксплицируемая часть суверенного события художественного произведения вербального типа; некое, в силу своей неопределенности не поддающееся именованию, критически важное «то самое», на которое так или иначе указывает собой поименованное предметное «не то», принадлежащее сюжетному корреляту асюжетного в суверенном событии художественного произведения вербального типа.

**Корреляции «сюжет – асюжетное» (“syuzhet – asyuzhet” correlations)** – отношения дополнительности и процесс взаимодействия опредмеченной, объективированной, эксплицированной и, напротив, неопредмеченной, необъективированной, неэксплицированной частей суверенного события художественного произведения вербального типа.

#### **Семиотика и поэтика. Казус Морриса – Степанова**

С некоторых пор своего рода точку начала координат в проблематике наших филологических штудий раз за разом, даже вне зависимости от конкретного объекта и предмета анализа, так или иначе стали обозначать собой три романа пятикнижия Достоевского как единый и единственный в своем роде художественный феномен, что, в конце концов, понудило нас к скрупулезному, слово за словом, наблюдению за его свойствами. Наиболее общие результаты этих наблюдений компактно изложены автором данных строк в статье «Романы Достоевского “Преступление и наказание”, “Идиот”, “Братья Карамазовы”: проблемы и опыт филологического анализа» [17].

В ней, в частности, формулируется и эксплицируется то, что мы называем актуальными проблемами филологического анализа художественных произведений вербального типа. Таковые, по нашему мнению, состоят, прежде всего:

1) в неопределенности позиций лингвистики и литературоведения по вопросу о соотношении обычного вербального мышления и художественного мышления вербального типа (что самым явным образом дает о себе знать в практикуемом и вместе с тем дебатированном отождествлении художника и его личности) и, соответственно, в необходимости аргументированно определиться в позициях по этому вопросу;

2) в отсутствии общепризнанных и взаимосвязанных дефиниций для понятий «язык», «речь», «дискурс» и, соответственно, в необходимости придать достаточную определенность этим понятиям на основе референтных реалий вербального мышления.

Поэтика романов пятикнижия Достоевского вывела автора этих строк на такие, в числе указанных выше, комплексные динамические понятия как **корреляция «язык – речь – дискурс» (“language – speech – discourse” correlation)** и **корреляция «сюжет – асюжетное» (“syuzhet – asyuzhet” correlation)**. Специальной защите наиболее проблемных составляющих этих понятий была посвящена статья «Based on Dostoevsky’s Pentateuch: What Is “Syuzhet” and What Is “Discourse”?» [20]. Англоязычное название статьи и «дубликаты» на английском языке либо в английской транслитерации ключевых слов по всему тексту статьи явились, по существу своему, вынужденной и необходимой мерой защиты против не предполагавшихся и даже оспариваемых автором аналогий с широко распространившимися русскоязычными транскрипциями англоязычных понятий, которые, согласно аргументации и выводам автора, не отвечают специфике не только художественного мышления вербального типа, но и специфике обычного вербального мышления.

Причиной казуса, по нашему убеждению, было и остается подспудное изъятие лингвистикой и литературоведением из характеристик вербального мышления его субъектности и субъективности, предопределенных самой природой вербального мышления, ставших эпохальным открытием йенских романтиков и в полной мере заявивших о себе в поэтике классического романа Достоевского «Братья Карамазовы». Как это ни парадоксально, латентному изъятию субъектности и субъективности из характеристик вербального мышления послужил стремительный прогресс в области гуманитарных наук, возникших на волне глобального культурного поворота рубежа XVIII–XIX веков.

Своего рода концентрированным выражением этого парадокса оказалась современная семиотика, систематизатором которой с ее базовыми понятиями *синтактика*, *семантика* и *прагматика* считается Ч. У. Моррис.

Лингвистика и литературоведение по сей день находятся в поисках оснований, достаточных для адекватного использования инструментов семиотики при анализе объектов и предметов своего ведения, компетенции и ответственности. Конкретно и в обобщенном виде предполагаемые основания представлены в определениях семиотики, синтактики, семантики и прагматики, которые, например, зафиксированы словарными статьями таких авторитетных отечественных изданий как девятитомная «Краткая литературная энциклопедия» 1962-1972 годов издания [5], академический «Лингвистический энциклопедический словарь» 1990 года издания [14, с. 440-442] и «Словарь русского языка» (МАС) 1999 года издания [11].

Сравнение соответствующих словарных статей показывает, что, с одной стороны, «Словарь русского языка» (МАС), в отличие от «Лингвистического энциклопедического словаря» и «Краткой литературной энциклопедии», фактически не связывает понятия «синтаксис» и «семантика» с одноименными понятиями семиотики. С другой стороны, опять-таки в отличие от «Лингвистического энциклопедического словаря» и «Краткой литературной энциклопедии», «Словарь русского языка» (МАС), определяя прагматику как «раздел семиотики, изучающий свойства знаковой системы», предполагает при этом причастность к свойствам знаковой системы «отношения к ней пользующихся ею людей» [Там же], то есть наличие субъектно-объектных отношений. Из этого само по себе следует распространение влияния прагматики за пределы национального языка и даже за пределы так называемой гуманитарной семиотики на символику естественных наук (химические, математические символы) и на чисто конвенциональные знаковые системы (дорожные знаки, например), но то же самое обстоятельство исключает прагматическое измерение в такого рода знаковых системах как зоосемиотика или семиотика тех или иных природных явлений.

Иными словами, абстрагирование лингвистики и литературоведения от конкретных условий конкретного национального языка дает результаты, определенно отличающиеся от результатов, обусловленных реалиями конкретного национального языка. Это отличие состоит в необязательном отсутствии или присутствии постулата субъектно-объектных отношений в первом случае и, напротив, в обязательном наличии постулата субъектно-объектных отношений во втором случае. Кроме того, во втором случае синтаксис и семантика определяются только относительно национального языка, но безотносительно семиотики, тогда как прагматика определяется именно как раздел семиотики и именно такой раздел семиотики, где действует постулат субъектно-объектных отношений.

По мнению автора этих строк, имеющиеся противоречия снимаются, если исходить из того, что существуют два типа знаковых систем, которые принципиально отличаются друг от друга наличием либо, напротив, отсутствием в этих системах функций субъекта, то есть присущих либо, напротив, чуждых этим системам субъектно-объектных отношений, сопряженных с той или иной мерой субъективности.

На то, что наличие в знаковой системе функций субъекта является предпосылкой формирования прагматического измерения знаковой системы, почти прямо («Словарь русского языка» (МАС)) или косвенно («Лингвистический энциклопедический словарь» и «Краткая литературная энциклопедия») указывают все три словаря. Что касается, казалось бы, закономерного вопроса о том, распространяется ли влияние того же самого обстоятельства на синтактику и семантику, то не только ответа на такой вопрос, но и какого-либо намека на само существование такого вопроса нет в рассматриваемых определениях ни в одном из трех словарей.

Между тем, в 1985 году увидела свет книга, которая по-своему поставила этот вопрос во главу угла. Речь идет об известной работе Ю. С. Степанова, автора прокомментированной выше статьи из «Лингвистического энциклопедического словаря». Книга называется «В трехмерном пространстве языка».

В авторском «Предисловии» к книге, богатой историческим, теоретическим и эмпирическим анализом материала по заявленной теме, читаем следующее: «В семиотике язык описывается в трех измерениях – СЕМАНТИКИ, СИНТАКТИКИ, ПРАГМАТИКИ (выделено Ю. С. Степановым – Л. Т.) <...> В своем реальном бытии язык равномерно разворачивается в этих трех измерениях <...> Изучение языка в лингвистике, его осмысление в философии, его освоение в искусстве слова – более или менее одновременно и параллельно во всех этих областях – направляются также по трем названным осям. Но не по всем трем сразу <...> в одну эпоху развивается одно направление, в другую – другое, в третью – третье. Можно сгруппировать различные подходы к языку в зависимости от предпочитаемого в них “измерения” как подходы семантические, синтактические, прагматические (дектические)...» [12, с. 3].

Ю. С. Степанов различает три модели языка, имея в виду, что моделируется не история языка, а «последовательное возникновение определенных черт языка, сосуществующих в настоящее время» [Там же, с. 281]. Отличая модель «Язык-1 (с семантикой только)» от моделей «Язык-2 (с семантикой и синтактикой)» и «Язык-3 (с семантикой, синтактикой и прагматикой – дектикой)», ученый отличает и меру их причастности к формированию «некоторых понятий поэтики» [Там же, с. 280]. Так, по мысли автора концепции, в модели «Язык-2» (с семантикой и синтактикой), как и в модели «Язык-1» (с семантикой только), еще отсутствуют «координаты говорящего», но вместе с тем, в отличие от модели «Язык-1», модель «“Язык-2” уже моделирует некоторые черты синтактических поэтик» [Там же, с. 304]. В качестве примеров «синтактических поэтик» приводятся драма Ибсена «Пер Гюнт» и повесть Достоевского «Записки из подполья», в которых ученый усматривает псевдонимию автора в его героях «в кьеркегоровском смысле» [Там же, с. 191] этого понятия. «После Кьеркегора, Ибсена и Достоевского, – говорится здесь, – ЗАГАДОЧНЫЕ И СЛОЖНЫЕ ОТНОШЕНИЯ АВТОРА И ПЕРСОНАЖЕЙ СТАНУТ ОДНОЙ ИЗ ГЛАВНЫХ ПРОБЛЕМ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ (выделено и подчеркнуто нами – Л. Т.)» [Там же].

Прагматике языка посвящена шестая глава книги. Прагматическая составляющая и прагматическая интерпретация языка, каковую в книге представляет модель «Язык-3», по мысли ученого, радикально отличаются от семантической и синтаксической прежде всего тем, что в этом случае «весь язык соотносится с субъектом, который его использует, – с “Я”» [Там же, с. 216]. Чуть ниже в качестве «постоянного тезиса» подчеркивается, что это «движение началось от художественной литературы», что «новое искусство предшествует новой семиологии», «рождает своих семиологов» [Там же, с. 217]. «Европейская литература нового времени... и в особенности европейский роман, – сказано в развитии ‘постоянного тезиса’, – последовательно двигались к расслоению авторского “Я” на героя, на рассказчика о герое, на автора – повествователя о рассказчике и иногда еще далее» [Там же, с. 218]. Своей кульминации, полагает Ю. С. Степанов, «это движение достигло» «в знаменитом романе Пруста» [Там же], в его «эгоцентрической поэтике» [Там же, с. 271].

Именно здесь мы выходим из контекста книги Ю. С. Степанова «В трехмерном пространстве языка», с тем чтобы далее предметно, включая роман Пруста, сосредоточиться на поэтике знаковых произведений литературы, которые уже в силу своей знаковости способны наиболее непосредственным образом содействовать верификации тех или иных позиций филологических наук в плане соответствия этих позиций референтным реалиям художественного мышления вербального типа.

#### ***А. П. Чехов: «Если бы у меня был театр, то я непременно бы поставил “Les aveugles”»***

В статье «Островский, Достоевский, Чехов: об алгоритме поэтики XIX века» [16] мы обратили внимание на следующие взаимосвязанные и вытекающие одно из другого обстоятельства: 1) поэтика Достоевского оформлялась в условиях театра Островского и оказалась предвестницей театра Чехова; 2) процессы глубинных изменений в художественном мышлении вербального типа, у истоков которых стояли йенские романтики, достигли своего апогея в пятикнижии Достоевского и театре Чехова с опорой на специфику драмы в ее отличии от эпоса и лирики; 3) этот алгоритм особенно хорошо просматривается в русской литературе.

За пределами русскоязычной литературы другим свидетельством опоры глубинных изменений в художественном мышлении вербального типа на специфику драмы в ее отличии от эпоса и лирики явился франкоязычный театр бельгийца фламандского происхождения Мориса Метерлинка. В иные художественные эпохи такого рода мультинациональные обстоятельства оставались бы фактом биографии творца. Однако на этот раз в рождении феномена театра Метерлинка, каковым он оказался, не мог не поучаствовать некий эффект этномультпликатора (назовем это так), подобно тому как некий эффект русскоязычности поучаствовал в рождении феноменов театра Островского, пятикнижия Достоевского и театра Чехова.

Чехов родился в 1860, Метерлинк – в 1862 году. И хотя Чехов получил известность как драматург несколькими годами позже Метерлинка, а ушел из жизни гораздо раньше Метерлинка, именно его влияние на мировой театр оказалось и беспрецедентным, и непревзойденным. Именно чеховская драматургия стимулировала рождение режиссуры – и весь XX век пройдет под знаком нарастающего влияния режиссера. Более того, появится новый вид искусства – кинематограф – и новый тип художника – кинорежиссер. Художник этого типа будет изначально призван работать в пара- и экстравербальном материале, при значимом отсутствии слова – в том числе.

Но никто иной как Чехов в письме от 12 июля 1897 года (как раз между провалом и триумфом «Чайки») сообщал А. С. Суворину следующее: «Читаю Метерлинка. Прочел его “Les aveugles”, “L’intruse”, читаю “Aglavaine et Sélysette”. Все это странные, чудные штуки... и если бы у меня был театр, то я непременно бы поставил “Les aveugles”» [22, т. 7, с. 26]. С другой стороны, Метерлинк словно бы имел в виду театр Чехова, когда «словам, которые сопровождают и объясняют действие», он противопоставлял «те слова, которые с первого взгляда кажутся бесполезными». «Надо, – писал Метерлинк, – чтобы было еще нечто, кроме внешне необходимого диалога» [9, с. 433-434].

Они были разными, и Метерлинк мы остановили на полуслове, но, во всяком случае, у Метерлинка никогда не получалось так, как «надо». Так, как «надо», по Метерлинку, получалось у Чехова. Метерлинковские пьесы молчания и смерти (речь идет только о них), которые произвели на Чехова «впечатление громадное» [22, т. 7, с. 26], русскоязычный драматург посчитал необходимыми его театру. Почему? Надо полагать потому, что Метерлинк создал именно театр, то есть драматургию сильной пара- и экстравербальной режиссуры.

Это был театр состояний и обстоятельств. Состояния возникали из обстоятельств, как бы олицетворяясь в своего рода пантомимах персонажей. Обстоятельства скрупулезно прописывались в ремарках. Сценическое пространство и время, декорации и костюмы, цвет, звук и молчание, пластика, мимика и психофизические параметры «действующих лиц», их пребывание и перемещения во времени и пространстве сцены – все это приобрело некую превосходную степень значимости в событии данного произведения драмы и театра.

Попытки прорыва на этом направлении делались в эпоху романтизма. Но романтики по-своему «страшно ввали против условий сцены»<sup>1</sup>, существовавших чуть ли не два с половиной тысячелетия в качестве необходимого и наиболее общего обозначения места и времени трагического, комического или драматического действия. Романтический бунт против прежних условностей сцены был преисполнен новыми условностями. До «мимесиса» чеховского театра было еще очень далеко, а пока на повестке дня одно за другим оказывались глобальные открытия романтизма, проливавшие яркий свет на природу вербального мышления.

Так, в основу романтических условностей сцены легло хорошо артикулированное понимание того, что «дух человека постоянно силится освободиться от уз языка», «слова стесняют внутреннее чувство, которое

<sup>1</sup> «Страшно ввали против условий сцены» [22, т. 6, с. 85], – писал Чехов А. С. Суворину о «Чайке» осенью 1895 года.

всегда полнее их содержания, и часто угрожают подавить его особенные оттенки своей природой, которая слишком материальна по звуку и слишком абстрактно обща по значению» [4, с. 85]. В норме указанный Гумбольдтом конфликт, внутренне присущий вербальному мышлению, ведет не к утрате способности вербального мышления, а к поиску выхода из противоречия. Романтики первыми устремились на поиск выхода из тяготившего субъекта имярек тупика в глубины самого языка, в его историческое прошлое и актуальное настоящее, что стимулировало небывалый расцвет национальных языков и национальных литератур.

Расцвет национальных литератур при этом не сопровождался расцветом собственно драматургии. Предлагавшиеся в романтической драме условия сцены являлись неким условно коннотативным фоном для насыщенных экспликацией «внутреннего чувства» и «его особенных оттенков» монологов, вложенных в уста подходящих персонажей, как то имеет место, например, в драматической поэме Байрона «Манфред». Родовым признакам драмы тогда более других великих творцов эпохи романтизма соответствовал своими пьесами Фридрих Шиллер. Показательно, однако, что изначально знаменитую драму «Разбойники» будущий автор не менее знаменитых пьес «Коварство и любовь» и «Мария Стюарт» не предназначал для сцены. С другой стороны, даже если выдающийся романтический автор писал свои произведения именно для сцены, как это было с пьесами «Эрнани», «Марион Делорм» или «Король забавляется» Виктора Гюго, то и сам автор, и его зрители, и его оппоненты по литературным баталиям, и правительство воспринимали сцену как своего рода трибуну, с которой на злобу дня произносили речи подходящие для такой роли персонажи из исторического прошлого нации.

Иными словами, драма находилась в процессе сползания за пределы инсценируемости. Метерлинк остановил данный процесс по эту сторону критической черты, по эту сторону сцены и дал второе дыхание пара- и экстравербальной составляющим драмы. Чехова в театре Метерлинка просто не могла не привлечь беспрецедентная релевантность обстоятельств говорения – понимания.

Основным, в терминологии Бахтина, событием «Слепых», поразивших воображение Чехова, стало событие несказанности. Сюжетным поводом для возникновения такого рода события оказалась реальная физиологическая патология, блокирующая саму возможность полноценного восприятия именно предметно данного. Но по той же самой причине эта пьеса стала носителем сильно преобладающей, даже подавляющей, асюжетности.

Более того, выраженная асюжетность основного события не только опиралась всей своей несказанностью на вполне эксплицированный, сюжетный повод, но еще и самой своей спецификой исключала однозначность последствий данной физиологической патологии. Та же неоднозначность присутствовала в обратной связи: от основного события к сюжетному поводу. Эта связь всего лишь допускала возможность данного соматического эквивалента субъектно-объектной дезориентации, каковую реальность не отменяет также и для зрячих, и каковая в реальности не предопределена также и для слепых. Столь сложно аранжирующееся событие произведения не могло состояться, стать состоятельным вне соответствующего пара- и экстравербального обнаружения стремительно ускользающих дискурсивных полей.

Событие несказанности, переживаемое персонажами театра Метерлинка, опирается на пара- и экстравербальный опыт человека и на матрицы артикулирования этого опыта. Подробнейшее описание вводной мизансцены, несколько коротких ремарок по ходу пьесы, сами реплики персонажей, наполненные «словами, которые сопровождают и объясняют действие» – все указывает собой на обстоятельства говорения – понимания. Эта замкнутость события произведения на обстоятельствах говорения – понимания придала своего рода ирреальную модальность статусу персонажных субъектов вербального мышления, что не только не противоречило основному событию пьесы, но, напротив, отвечало его сути.

Суть основного события здесь – в сверхостром кризисе самоопределения, самоидентификации субъектов вербального мышления по отношению к «тому самому», несказанность которого в данных обстоятельствах достигает крайне опасных для статуса субъекта вербального мышления пределов неопределенности. Поэтому персонажи пьесы являются в событие произведения безымянными существами, которых возможно представить только в самом общем и, даже, в крайне общем статусе, как-то: Священник (пастырь, который умер), Первый, Второй, Третий слепорожденные, Самый старый слепой, Пятый слепой, Шестой слепой, Три слепые старухи, погруженные в молитву, Самая старая слепая, Юная слепая, Слепая помешанная [8, с. 360].

Соответственно, в финале «Слепых», который поэтологически однороден любому другому фрагменту пьесы и дает представление о поэтике метерлинковских пьес молчания и смерти, читаем следующее:

«САМАЯ СТАРАЯ СЛЕПАЯ (*выступает вперед*). Подними его (*ребенка – Л. Т.*) как можно выше, чтобы он мог видеть.

ЮНАЯ СЛЕПАЯ. Отойдите! Отойдите! (*Поднимает ребенка над группой слепых*). Шаги остановились возле нас.

САМАЯ СТАРАЯ СЛЕПАЯ. Они уже здесь! Они среди нас!

ЮНАЯ СЛЕПАЯ. Кто ты?

*Молчание.*

САМАЯ СТАРАЯ СЛЕПАЯ. О, смилуйся над нами!

*Молчание. Затем раздается отчаянный крик ребенка*» [Там же, с. 382].

В апогее театра Метерлинка – феерия «Синяя птица», где, благодаря олицетворяющей силе детских сновидений, буквально заговорили сами пара- и экстравербальные обстоятельства основного события произведения. Показательно при этом, что премьера «Синей птицы» состоялась на сцене чеховского МХТ, что

именно этому театру автор предоставил право первой постановки, что спектакль ставил К. С. Станиславский, знаковая фигура в истории мирового театра и режиссуры.

С подачи йенских романтиков своего рода камертоном поэтики XIX века стал фольклор, которому многим обязан сам Пушкин с его «доведенной до совершенства» «гармонической правильностью распределения предметов» [15, т. 18, с. 731]. Объяснить этот исторически достоверный вроде бы парадокс возможно лишь тем, что, отличив себя от всего остального мира в качестве субъекта имярек, человек не только не перестал ощущать себя частью этого мира, но, более того, вернулся в этот мир, воспринимая себя в нем и его в себе, то есть не только не порвал с антропоморфизмом, но, напротив, как никогда более приблизился к его сути.

Театр Чехова зафиксировал это положение дел благодаря беспрецедентной естественности условий в нем для самоопределения и самоидентификации субъектов имярек. Но уже в «Синей птице» Метерлинка, где в качестве сюжетного повода выступает, в отличие от пьесы «Слепые», не физиологическая патология, а естественное физиологическое состояние, основное событие произведения, тем не менее, ускользает за пределы реальной модальности, чему в этом случае благоприятствует природа сна (см. также: [17, с. 172]).

Общим в поэтике театров Чехова и Метерлинка стало сильная пара- и экстравербальная режиссура события произведения и неэкспликабельность основного события произведения. Однако же, как пара- и экстравербальная энергетика чеховского и метерлинковского театров, так и несказанность основного события в произведениях, созданных этими художниками, находятся на абсолютно разных уровнях субъектности и субъективности.

А именно.

В театре Чехова персонаж – это конкретный человек во плоти и крови, единственный и неповторимый субъект имярек реальных субъектно-объектных отношений, единственный и неповторимый субъект имярек вербального мышления. Иное дело – поэтика театра Метерлинка. Персонаж театра Метерлинка – это один из представителей рода человеческого, отличающийся от других представителей рода человеческого по некоторым общим признакам социального, полового, возрастного, интеллектуального, психологического, физиологического и языкового статусов. Отсюда – специфическая вербальность персонажных реплик, где члены корреляции «язык – речь – дискурс» находятся в состоянии стагнирующего равновесия с минимально необходимыми признаками субъективности, каковые совершенно недостаточны для суверенного вербального мышления субъекта имярек, но при этом должны удовлетворять и удовлетворяют потребностям вербального мышления человека на одном из наиболее востребованных в текущих исторических и гуманитарных обстоятельствах языков человечества.

Драматургизация художественного мышления вербального типа, в свое время разблокировавшая его потенциал с опорой на природу субъекта имярек вербального мышления, теперь сама оказалась заблокированной в части процесса самоопределения и проблем самоидентификации субъектов имярек.

#### ***О процессе самоопределения и проблемах самоидентификации франкоязычного эпического героя Пруста и русскоязычной лирической героини Цветаевой***

Если в XIX веке художественное мышление вербального типа стало выразителем всего многообразия и всей сложности субъектно-объектных отношений на всех доступных уровнях субъектности (человечество, этнос, субъект имярек, данный акт вербального мышления субъекта имярек), то в XX веке художественное мышление вербального типа сделалось выразителем всего многообразия и всей сложности процессов самоопределения и проблем самоидентификации субъекта имярек, что было обусловлено как многообразием и сложностью объектов для самоопределения и самоидентификации, так и аморфностью того, что объективно необходимо для самоопределения и самоидентификации, но что либо уже утратило объектность, либо еще не объективировалось, либо вообще не может быть объектно данным.

*«Каждый раз, – говорится в первом из семи романов цикла «В поисках утраченного времени» Марселя Пруста, – как я шел в Жуи-ле-Виконт, я хорошо видел один уголок канала, свернув в другую улицу, – другой, но уже не видел первого. Как ни старался я соединить их в своем воображении, это мне плохо удавалось. Другое дело – с колокольни Сент-Илер, откуда видна вся сеть каналов, в которой лежит поселок. Но зато оттуда уже не видишь воды, и кажется, что это не каналы, а трещины, расколовшие город на кварталы, и город похож на пирог, который уже разрезан на куски, но еще хорошо держится вместе. Чтобы хорошо видеть, надо было быть одновременно и вверху на колокольне, и внизу в городе»* [Цит. по: 13, с. 15-16].

Эта цитата, в которой, как в капле воды, отражается характер основного события цикла, будучи изъятая из его контекста, имеет видимость персонажной реплики. Однако, хотя в опусе Пруста количество персонажей исчисляется сотнями, это количественное обстоятельство не имеет ничего общего не только с полисубъектностью классического романа Достоевского или театра Чехова, но и с многонаселенными классическими романами Толстого, в которых, вопреки поэтике Аристотеля<sup>1</sup>, характеры не уступают в своей значимости действию и, более того, являются самодостаточными субъектами влияния.

Цитируемые здесь переводы фрагментов из опуса Пруста принадлежат Ю. С. Степанову и даны им в предисловии к отечественному изданию в 1982 году на французском языке второго романа цикла («Под сенью девушек в цвету»). Это предисловие написано ученым в его бытность заместителем главного редактора журнала «Известия Академии наук. Серия литературы и языка» и хотя бы поэтому не могло не отражать некое сложившееся к тому времени в филологическом сообществе представление о феномене Пруста.

<sup>1</sup> «...Не для того ведется действие, чтобы подражать характерам, а, [наоборот], характеры затрагиваются [лишь] через посредство действий...» [1, с. 652].

«В романе нет сюжета в привычном смысле слова <...> событий не происходит, персонажи не развиваются <...> но зато авторское “я” непрерывно движется, живет, развивается <...> Никто никогда не ставил эту особенность в упрек лирическому поэту. Но в прозе, особенно в романе, она казалась настолько немислимой, что вопрос о ней и не возникал. Даже у Достоевского между дневником и романом – непроходимая граница, табу», – говорится в предисловии [Там же, с. 6-7]. Но ведь и весь вопрос в том, какое отношение имеет «авторское “я”» к событию произведения художественного мышления вербального типа вообще. И коль скоро «даже у Достоевского между дневником и романом – непроходимая граница, табу», то, видимо, есть основания полагать, что «авторское “я”» остается фигурой речи, не имеющей существенного отношения к проблемам поэтики. В данном случае это подтверждается тем фактом, что именно Пруст написал «Против Сент-Бева».

У А. Д. Михайлова в конце статьи «Марсель Пруст накануне “Поисков утраченного времени”»: “Против Сент-Бева”» читаем следующее: «...В книгах Стендаля, Нервала, Бодлера мы находим совсем не то, чем была отмечена их личная, повседневная жизнь. Было ли это очевидно для Пруста? Конечно, но сила традиции была столь сильна, а биографический метод столь прост и доходчив, что ему приходилось повторять это снова и снова. Повторять другим, а может быть, и самому себе» [10].

Казалось бы, столетие спустя после глобальных открытий эпохи романтизма уже не было ничего нового в том, что человек как субъект имярек пожизненно пребывает в процессе самоопределения, пожизненно обременен проблемами самоидентификации в субъектно-объектных отношениях с объектами своего внешнего и внутреннего мира и в норме вне проблем этого пожизненного процесса человек как субъект имярек не существует. Но когда все объективные и субъективные обстоятельства в области художественного мышления вербального типа возблагоприятствовали тому, чтобы большая эпическая форма запечатлела в тексте этот самый процесс самоопределения и эти самые проблемы самоидентификации этого самого субъекта имярек, и, вопреки всяким жанровым конвенциям, художник имярек создал своего рода грандиозный «пастиш» от имени своего героя, повторилась история в ключе проблем поэтики Достоевского, когда «художественная воля писателя не достигает отчетливого теоретического осознания» [2, с. 52].

Процесс самоопределения и проблемы самоидентификации субъекта имярек наполняют все содержание «Поисков...» и в кульминациях мыслятся им в предельных категориях жизни и смерти. Герой Пруста, на заре своей жизни «жадно ожидающий того, чтобы восхититься изобретательным богатством жизни», на закате своей жизни почти невозмутимо думает о том, «что умирать – это не что-то новое, что, напротив, начиная с детства», он «уже умирал много раз», что «эти происходившие одна за другой смерти, которых так боялось» его «“я”, потому что они должны были его уничтожить, стали такими безразличными, нежестокими, когда они совершились, и когда того, кто их так боялся, уже больше нет, и он их не чувствует» [13, с. 8].

Франкоязычный художник Марсель Пруст приближался к своему сорокалетию, когда, никем особенно не замеченный ни во Франции, ни где-либо еще, он задумал и начал писать свой *magnum opus*. Там и тогда под пером Пруста эпический герой оказался то ли во власти, то ли под защитой своей собственной субъективности и, соответственно, в эпицентре поля своего собственного дискурса. Самодеятельность дискурса субъекта имярек обеспечила эпическому герою по-своему комфортный *status quo* самоопределения и самоидентичности, позволивший ему неспешно, в мельчайших подробностях запечатлеть в тексте избранные им самим события собственной жизни. Так возник уникальный эпос одной-единственной и вполне частной жизни субъекта имярек, выполненный в материале суверенного дискурса этого субъекта имярек.

Когда только начиналась неспешная история тогда еще совсем молодого эпического героя уже немолодого Пруста, в литературу ворвалась стремительная юная лирическая героиня юной Марины Цветаевой (см. также [18<sup>1</sup>]), безоглядно ответившая на вызовы времени полноценным одиночеством в целом мире. «Дикая воля» лирической героини такова: «Чтобы в мире было двое: / Я и мир!» [21, с. 47]. При всей общности базовых условий (кризис процесса самоопределения и проблемы самоидентификации субъекта имярек) и при всей разности темпераментов эпического героя Пруста и лирической героини Цветаевой здесь сразу дали знать о себе изначально присущие эпосу и лирике пределы их компетенций, скорректированные разноязычными компетенциями в той мере, в какой таковые обнаруживаются в художественном мышлении вербального типа.

«Когда я видел какой-либо внешний предмет, – говорит герой Пруста, – сознание, что я его вижу, как бы вставало между мной и им, окружало его тонкой духовной оболочкой, навсегда лишавшей меня возможности прямо прикоснуться к его материи...» [13, с. 18-19]. Минуя все возможные ссылки на любые возможные параллели с похожими суждениями за пределами собственно художественного мышления вербального типа, мы тем самым оказываемся прямо перед фактом описания эпическим героем Пруста в процитированном фрагменте характерных признаков эпоса. Еще более красноречив в указанном смысле предпосланный этому описанию вполне риторический вопрос, как-то: «А разве моя мысль не была еще одной капсулой, внутри которой я чувствовал, что я заключен, даже когда я смотрю на происходящее вовне?» [Там же, с. 18].

Между тем, русскоязычная лирическая героиня Цветаевой, в отличие от франкоязычного эпического героя Пруста, не только не испытывает комплекса капсулы, но, напротив, поглощена «происходящим вовне», как если бы оно являлось единственным доказательством существования ее «я». «Детские» книги Цветаевой «не презирают “внешнего”» – напротив, «закрепляют каждое мгновение, каждый жест, каждый вздох! Но не только жест – и форму руки, его кинувшей, не только вздох – и вырез губ, с которых он, легкий, слетел», ибо «все это будет телом... оставленной в огромном мире бедной, бедной души» [21, с. 8-9]. Отсюда

<sup>1</sup> В публикации допущена опечатка: у автора не «анаформоз», а «анаморфоз».



– динамика вербального мышления лирической героини, которое как бы воспроизводит на уровне субъекта имярек судьбы вербального мышления в истории человечества.

Лирическая героиня Марины Цветаевой периода «Верст» и цикла «Подруга» из «Юношеских стихов» все чаще и чаще как бы теряет дар речи. Ее вербальность становится похожа то ли на ворожбу, то ли на заклинания, то ли на заговор – и непохожа ни на что заведомо имперсональное, ибо субъективна в предельной степени допустимости. Дискретные выходы дискурса в речь при этом дают представление о его масштабах, хаосе и энергиях порождения.

Иногда по ходу непреходящей, изнуряющей борьбы вербальных стихий, которые подобно урагану или смерчу невесть откуда с неизбежностью являются в открытое миру поле дискурса лирической героини, чтобы затем невесть куда и с той же неизбежностью уйти, выпадают минуты странного успокоения, усталости души и обретения изумительной по чистоте и прозрачности речи, что, впрочем, вызывает у лирической героини не столько облегчение, сколько вопросы:

*Сегодня таяло, сегодня  
Я простояла у окна.  
Взгляд – отрезвленной, грудь – свободней,  
Опять умиротворена.  
Не знаю, почему. Должно быть,  
Устала попросту душа,  
И как-то не хотелось трогать  
Мятежного карандаша [Там же, с. 67].*

И вновь высокий огонь косноязычья овладевает этой «бедной, бедной душой», возжигая мятеж карандаша. Плаваются смыслы и связи. Идет расщепление ядра языка вплоть до его этнопоэтического кода:

*К озеру вышла. Крут берег.  
Сизые воды – в снег сбиты,  
На голос воют. Рвут пасти –  
Что звери.  
Кинула перстень. Бог с перстнем!  
Не по руке мне, знать, кован!  
В серебро пены кань, золото,  
Кань с песней [Там же, с. 85].*

Цена «дикой воли» и созидającego косноязычия вполне осознана лирической героиней: «*Как некий шут о злом своем уродстве, / Я повествую о своем сиротстве <...> / Одна из всех – за всех – противу всех!*» [Там же, с. 19].

Погружение в хаос необъятного, открытого миру дискурса за крупными обновлениями языка в предчувствии обретения дара речи постепенно утратит пафос мятежа. Лирическую героиню уже возможно будет заставить иногда за неким будничным плетением странно чудесных кружев из добытых артикулированных звуков и атомарных смыслов:

*Леты слепотекущий всхлип,  
Долг твой тебе отпущен: слит  
С Летою – еле-еле жив  
В лепете сребротекущих ив.  
Ивовый сребролетейский плеск  
Плачуций... В слепотекущий склеп  
Памятей – перетомилась – спрячь  
В ивовый сребролетейский плач [Там же, с. 292].*

И подобно тому, как в основу вербальности развивающегося этноса однажды ложится эпос, лирическая героиня Марины Цветаевой достигает, наконец, эпохи поэмы – «*stable, fixe*» [Там же, с. 25].

Константы, являясь верным признаком языкового и, следовательно, мировоззренческого кода, предопределяют специфику того языкового круга, о котором говорил Гумбольдт<sup>1</sup>, – только в данном случае языковой круг принадлежал не этносу, а субъекту имярек – лирической героине Цветаевой.

### **Резюмируем**

Никогда прежде не было и никогда потом не будет того, чтобы крупное эпическое произведение запечатлело в своем тексте фрагменты дискурса своего единственного персонажа, и семь фрагментов этого дискурса сделались семью романами цикла.

Никогда прежде не было и никогда потом не будет того, чтобы, по образу и подобию истории вербального мышления этносов, в текстах произведений художника имярек запечатлелись фрагменты коллизий, казусов и нестроений дискурса лирической героини, одаренной исключительным вербальным слухом.

Ни эпос, ни лирика в рассматриваемых случаях ничуть не изменили своей природе. Дискурс по определению не мог быть разрушительным для художественного мышления вербального типа. Как самый

<sup>1</sup> «...Каждый язык описывает вокруг народа, которому он принадлежит, круг, откуда человеку дано выйти лишь постольку, поскольку он тут же вступает в круг другого языка. Освоение иностранного языка можно было бы уподобить завоеванию новой позиции в прежнем видении мира...» [4, с. 80].

субъективный член корреляции «язык – речь – дискурс» в норме дискурс гарантирует не только саму жизнеспособность вербального мышления человечеству, но и неограниченный суверенитет отдельному человеку как субъекту имярек. Сказано же: «Мир умирает каждый раз / С умершим человеком» [7].

В поле дискурса нет ничего такого, что бы не принадлежало субъекту имярек. Все, что там есть (вербальное, пара- и экстравербальное), реагирует, то появляясь, то исчезая, на некие невольные или волевые внутренние запросы своего суверена. Поле дискурса, таким образом, создает оптимальные условия для самоопределения и самоидентификации субъекта имярек как такового, что однажды и единожды нашло свое художественное подтверждение в необычном эпосе Пруста и в «одержимости словом» [21, с. 730] лирической героини Цветаевой.

То, что на этот раз было недоступным драматургии, оказалось разрешимым в условиях двух других родовых форм художественного мышления вербального типа, которые в сложившихся условиях вступили в отношения, подобные отношениям дополнительности, по природе вещей экстраполируемым далеко за пределы квантовой механики<sup>1</sup>. Однако это обстоятельство свидетельствовало в то же время о глубинном кризисе полисубъектности, совсем недавно обретенной в романе Достоевского «Братья Карамазовы».

Ответом драматургии на очередной поэтологический казус стал так называемый театр абсурда. И вновь это был необычный ответ. Хотя при ближайшем рассмотрении именно такой ответ представляется вполне неизбежным. Ведь если театр Метерлинка, *magnit opus* Пруста и лирика Цветаевой оказались, с точки зрения поэтики, абсолютно «штучными» явлениями в истории художественного мышления вербального типа, то у театра абсурда уже не было имени собственного. Показательно при этом, что у персонажей самой известной и знаковой пьесы театра абсурда «В ожидании Годо», в отличие от безымянных персонажей пьесы «Слепые» театра Метерлинка, появятся условно собственные имена, а основным событием пьесы Сэмюэля Беккета станет ожидание критически востребованного субъекта имярек (см. [19]).

#### Список литературы

1. **Аристотель.** Поэтика // Аристотель. Сочинения: в 4-х т. М.: Мысль, 1983. Т. 4. С. 645-680.
2. **Бахтин М. М.** Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советская Россия, 1979. 320 с.
3. **Бор Н.** Атомная физика и человеческое познание. М.: Издательство иностранной литературы, 1961. 151 с.
4. **Гумбольдт В.** Избранные труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1984. 400 с.
5. **Иванов В. В.** Семиотика [Электронный ресурс] // Краткая литературная энциклопедия. URL: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/default.asp> (дата обращения: 14.01.2014).
6. **Мартине А.** Основы общей лингвистики // Новое в лингвистике. М.: Издательство иностранной литературы, 1963. Вып. 3. С. 366-566.
7. **Маршак С.** Лирические эпиграммы [Электронный ресурс]. URL: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/LITRA/MARSHAK.HTM#2> (дата обращения: 14.10.13).
8. **Метерлинк М.** Пьесы // Верхарн Э. Стихотворения. Зори. Метерлинк М. Пьесы. М.: Художественная литература, 1972. 608 с.
9. **Метерлинк М.** Сочинения: в 3-х т. СПб.: Издание М. В. Пирожкова, б.г. Т. 1. 487 с.
10. **Михайлов А. Д.** Марсель Пруст накануне «Поисков утраченного времени»: «Против Сент-Бева» [Электронный ресурс]. URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/prust-protiv-sent-beva/mihajlov-marsel-prust.htm> (дата обращения: 25.07.2013).
11. **Словарь русского языка** [Электронный ресурс]. URL: <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/default.asp> (дата обращения: 14.01.2014).
12. **Степанов Ю. С.** В трехмерном пространстве языка (семиотические проблемы лингвистики, философии и искусства). М.: Наука, 1985. 335 с.
13. **Степанов Ю. С.** Марсель Пруст, или Жестокий закон искусства // Пруст М. Под сенью девушек в цвету. М.: Прогресс, 1982. С. 5-29.
14. **Степанов Ю. С.** Семиотика // Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. 685 с.
15. **Толстой Л. Н.** Собрание сочинений: в 22-х т. М.: Художественная литература, 1978-1985. Т. 17-18. 911 с.
16. **Торопова Л. А.** Островский, Достоевский, Чехов: об алгоритме поэтики XIX века // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 9 (27). Ч. 2. С. 187-196.
17. **Торопова Л. А.** Романы Достоевского «Преступление и наказание», «Идиот», «Братья Карамазовы»: проблемы и опыт филологического анализа // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 8 (26). Ч. 1. С. 163-174.
18. **Торопова Л. А.** Субъект в художественном мире Ф. Достоевского и М. Цветаевой // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: межвуз. сб. науч. трудов. Иваново: ИвГУ, 1999. Вып. 4. С. 173-182.
19. **Торопова Л. А.** Язык и поэтика: от сюжетного ожидания в романе Достоевского к ожиданию Годо в пьесе Беккета // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 2 (32). Ч. 2. С. 190-197.
20. **Торопова Л. А.** Based on Dostoevsky's Pentateuch: What Is "Syuzhet" and What Is "Discourse"? // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 11 (29). Ч. 2. С. 180-187.
21. **Цветаева М.** Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, 1990. 800 с.
22. **Чехов А. П.** Полное собрание сочинений и писем: в 30-ти т. Письма: в 12-ти т. М.: Наука, 1978. Т. 6. 775 с.; М.: Наука, 1979. Т. 7. 816 с.

<sup>1</sup> «...Мы можем сказать, что разные человеческие культуры дополнительны друг к другу» [2, с. 49].

**MAETERLINCK'S DRAMA, PROUST'S EPOS AND TSVETAEVA'S LYRICS  
IN RELATION TO DOSTOYEVSKY'S CLASSIC NOVEL POETICS**

**Toropova Lyudmila Aleksandrovna**  
*l.a.toropova@mail.ru*

The author fixes her positions on the list and the content of the topical problems of philology conceptual construct, connects these problems with the peculiarities of the sign works of the artistic thinking of the verbal type of the XIX-XX centuries, refers Maeterlinck's drama, Proust's epos, Tsvetaeva's lyrics to this kind of works, substantiates their involvement in poetic changes unprecedented in the history of literature, considering Dostoevsky's classic novel as the focus of the centripetal and centrifugal forces of these changes.

*Key words and phrases:* artistic thinking of verbal type; usual verbal thinking; Dostoevsky's classic novel; "language – speech – discourse" correlation; "syuzhet – asyuzhet" correlation; "syntactics – semantics – pragmatics" correlation; Morris and Stepanov's incident; Maeterlinck's drama; Proust's epos; Tsvetaeva's lyrics.

УДК 195.9(075)

**Психологические науки**

*Статья посвящена раскрытию теоретических и прикладных аспектов девиктимизации как инновационной формы помощи студентам с ограниченными возможностями здоровья в получении высшего профессионального образования. Представлены результаты опытно-поисковой работы по психолого-педагогическому сопровождению девиктимизации студентов с ограниченными возможностями здоровья в профессионально-образовательной среде.*

*Ключевые слова и фразы:* девиктимизация; ограниченные возможности здоровья; студенты; виктимность; виктимизация.

**Фоминых Екатерина Сергеевна**

*Оренбургский государственный педагогический университет  
fominyh.yekaterina@yandex.ru*

**ИННОВАЦИОННЫЕ ФОРМЫ СОДЕЙСТВИЯ В ПОЛУЧЕНИИ ОБРАЗОВАНИЯ ЛИЦАМ С  
ОГРАНИЧЕННЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ ЗДОРОВЬЯ: ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ  
СОПРОВОЖДЕНИЕ ДЕВИКТИМИЗАЦИИ В ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЕ<sup>©</sup>**

Инновационное развитие современной системы российского образования актуализировало необходимость разработки и реализации проектов в сфере высшего профессионального образования лиц с ограниченными возможностями здоровья (ОВЗ), основанных на построении новых механизмов и моделей их успешной социализации. В качестве стратегического ориентира было выбрано обеспечение высокого качества и доступности образовательных услуг, что нашло отражение в принятии Концепции модернизации российского образования на период до 2020 года и Федеральной целевой программы развития образования на 2011-2015 годы.

Анализ психологической, социально-педагогической литературы и нормативно-правовой документации по данной проблеме позволил заключить, что исходным моментом в построении инновационных образовательных моделей и форм содействия в получении образования лицам с ОВЗ являются устранение и нейтрализация факторов и условий, способствующих виктимности и виктимизации.

*Цель* нашего исследования заключается в теоретическом обосновании, разработке и проверке в ходе опытно-поисковой работы инновационного психолого-педагогического сопровождения девиктимизации студентов с ограниченными возможностями здоровья в профессионально-образовательной среде.

*Объект исследования* – девиктимизация личности студентов с ограниченными возможностями здоровья.

*Предмет исследования* – условия девиктимизации студентов с ограниченными возможностями здоровья в профессионально-образовательной среде.

На современном этапе развития отечественная система высшего профессионального образования лиц с ограниченными возможностями здоровья представлена специальными отделениями в вузах, специализированными вузами для лиц с ОВЗ, Центрами подготовки для поступления в вуз, Центрами психолого-педагогической помощи обучающимся в вузах и др. Активно развиваются различные формы содействия лицам с ОВЗ в получении образования: структуры и мероприятия по финансовой поддержке, информационному обеспечению, социальной реабилитации. Одной из инновационных форм содействия в получении высшего профессионального образования является психолого-педагогическое сопровождение девиктимизации лиц с ОВЗ в образовательной среде.