

ЕВРАЗИЙСКИЙ СОЮЗ УЧЕНЫХ (ЕСУ)

Ежемесячный научный журнал

№ 8 (53) / 2018

7 часть

Редакционная коллегия:

д.п.н., профессор Аркулин Т.В. (Москва, РФ)

Члены редакционной коллегии:

- Артафонов Вячеслав Борисович, кандидат юридических наук, доцент кафедры экологического и природоресурсного права (Москва, РФ);
- Игнатъева Ирина Евгеньевна, кандидат экономических, преподаватель кафедры менеджмента (Москва, РФ);
- Кажемаев Александр Викторович, кандидат психологических, доцент кафедры финансового права (Саратов, РФ);
- Кортун Аркадий Владимирович, доктор педагогических, профессор кафедры теории государства и права (Нижний Новгород, РФ);
- Ровенская Елена Рафаиловна, доктор юридических наук, профессор, заведующий кафедрой судебных экспертиз, директор Института судебных экспертиз (Москва, Россия);
- Селиктарова Ксения Николаевна (Москва, Россия);
- Сорновская Наталья Александровна, доктор социологических наук, профессор кафедры социологии и политологии;
- Свистун Алексей Александрович, кандидат филологических наук, доцент, советник при ректорате (Москва, Россия);
- Тюменев Дмитрий Александрович, кандидат юридических наук (Киев, Украина)
- Варкумова Елена Евгеньевна, кандидат филологических, доцент кафедры филологии (Астана, Казахстан);
- Каверин Владимир Владимирович, научный сотрудник архитектурного факультета, доцент (Минск, Белоруссия)
- Чукмаев Александр Иванович, доктор юридических наук, профессор кафедры уголовного права (Астана, Казахстан) (Астана, Казахстан)

Ответственный редактор

д.п.н., профессор Каркушин Дмитрий Петрович (Москва, Россия)

Международные индексы:



Ответственный редактор:

Главный редактор:

Завальский Яков Андреевич (Россия), доктор психологических наук, профессор

Международный редакционный совет:

Научный редактор: Игнатъев Сергей Петрович (Россия), доктор педагогических наук, профессор
Ответственный секретарь редакции: Давыдова Наталия Николаевна, кандидат психологических наук, доцент.

Арсеньев Дмитрий Петрович (Россия),

доктор психологических наук, профессор, заведующий лабораторией

Бычковский Роман Анатолиевич (Россия),

доктор психологических наук, профессор, МГППУ

Ильченко Федор Валериевич (Россия),

доктор психологических наук, профессор, заведующая лабораторией психологии

Кобзон Александр Владимирович (Россия),

доктор педагогических наук, профессор

Панов Игорь Евгеньевич (Россия),

доктор технических наук, профессор

Петренко Вадим Николаевич (Казахстан),

доктор психологических наук, профессор

Прохоров Александр Октябрьнович (Казахстан),

доктор педагогических наук, профессор

Савченко Татьяна Николаевна (Беларуссия),

кандидат психологических наук, доцент

Стеценко Марина Ивановна (США),

Ph.D., профессор

Строганова Татьяна Александровна (Украина),

доктор педагогических наук, профессор

Статьи, поступающие в редакцию, рецензируются. За достоверность сведений, изложенных в статьях, ответственность несут авторы. Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов материалов. При перепечатке ссылка на журнал обязательна. Материалы публикуются в авторской редакции.

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций.

Художник: Валегин Арсений Петрович
Верстка: Курпатова Ирина Александровна

Адрес редакции:

г. Москва, Лужнецкая набережная 2/4, офис №17, 119270 Россия

E-mail: info@euroasia-science.ru ; www.euroasia-science.ru

Учредитель и издатель Евразийский Союз Ученых (ЕСУ)

Тираж 1000 экз.

Отпечатано в типографии г. Москва, Лужнецкая набережная 2/4, офис №17, 119270 Россия

СОДЕРЖАНИЕ

БИОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

Мефед Н.В., Мамаев А.В.

ВИТАМИННО-МИНЕРАЛЬНЫЙ СОСТАВ
ПЕЧЁНОЧНОГО ПАШТЕТА С КАРОТИН
СОДИРЖАЩИМ ТЫКВЕННЫМ КОНЦЕНТРАТОМ.....4

Суворова А.Б., Верховцева Н.В.

ВЛИЯНИЕ СТЕПЕНИ ГИДРОМОРФИЗМА ПОЧВ НА
АККУМУЛЯЦИЮ ПОЛЛЮТАНТОВ В УСЛОВИЯХ
ЗАГРЯЗНЕНИЯ ЭКОСИСТЕМЫ
НЕФТЕПЕРЕРАБАТЫВАЮЩИМ ЗАВОДОМ.....5

ИСТОРИЧЕСКИЕ НАУКИ

Аласов И.Ф.

ИСТОРИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ РОССИЙСКО-
АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ ОТНОШЕНИЙ И ИХ ВЛИЯНИЕ
НА СУДЬБЫ ДВУХ ГОСУДАРСТВ9

Макеева Е.Д.

ЭВОЛЮЦИЯ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ ВЛАСТИ И
ОБЩЕСТВА В СФЕРЕ ОХРАНЫ ПРИРОДЫ В
РЕГИОНАХ РОССИИ (НА ПРИМЕРЕ СРЕДНЕГО И
НИЖНЕГО ПОВОЛЖЬЯ).....14

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Билялова И.Я.

КАРАИМЫ – СОЗДАТЕЛИ ПЕРВОЙ ТИПОГРАФИИ В
КРЫМУ18

ПОЛИТИЧЕСКИЕ НАУКИ

Кравченко В.И.

ПОЛИТИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА В УСЛОВИЯХ
«ДЕМОКРАТИЧЕСКОЙ РОССИИ».20

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

Алексеева З.Н., Охлопкова Е.Д.,

Николаев В.М., Егорова А.Г.
ПОЛОВОЗРАСТНЫЕ ОСОБЕННОСТИ
ПСИХОЭМОЦИОНАЛЬНОГО СОСТОЯНИЯ СЕЛЬСКИХ
ЖИТЕЛЕЙ ЯКУТИИ.....27

Мирошник Е.В., Картусов С.С.

ФОРМИРОВАНИЕ НАВЫКА БЕСКОНФЛИКТНОЙ
АДАПТАЦИИ К СТРЕССОРУ ДЛЯ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ
ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ33

СОЦИОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

Рояненко О.А., Дьячкова О.В.

СОЦИАЛЬНАЯ ЗАЩИТА ГРАЖДАН ПОЖИЛОГО
ВОЗРАСТА КАК АКТУАЛЬНАЯ ПРОБЛЕМА36

ФИЛОСОФСКИЕ НАУКИ

Куликов Г.Я.

ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫЕ ОСНОВЫ
АНТРОПОЛОГИИ38

Рыбакова И.А.

ВРЕМЯ КАК ОСОБАЯ КАТЕГОРИЯ В СОВРЕМЕННОЙ
КАРТИНЕ БЫТИЯ45

Рубцова Н.С.

ОСОБЕННОСТИ ЖИВОПИСНОГО СЮЖЕТА В
РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ПОДРОСТОК»40

Начинает свой труд Киприан (Керн) со святоотеческого учения о человеке, которое проходит три периода: до-никийская антропология, антропология великих догматических соборов, антропология богословских синтезов. Во второй части рассматривается богословское учение св. Григория Паламы в трех аспектах: природа человека и строение человека; образ и подобие Божие; обожение человека. Тем самым дано целостное и завершённое систематическое антропологическое учение, представленное в православном богословии.

Обобщая учение св. Григория Паламы о человеке, Киприан (Керн) выделяет в нем три главные темы, которые также явились результатом всего сказанного о человеке в истории религиозной мысли в Византии. Это следующие темы:

1. Вопрос о составе человека, о взаимоотношении его души и тела, или двух природ – физической и разумной, которая разрабатывается в категориях символического реализма;

2. Проблема образа и подобия в человеке, поставленной в связь с темой о взаимоотношении двух миров (человеческого и ангельского), которая затрагивает тему о творчестве, об уподоблении человека Творцу;

3. Тема конечной судьбы человека или его назначения, иначе тема теозиса, т.е. обожения человеческой природы во Христе.

Таким образом, святоотеческая антропология сконцентрирована на трех главных вопросах – о *строении*, *уподоблении* и *назначении* человека. Тем самым, затронут весь круг возможных вопросов о человеке, которые пришли еще из греческой философии, но получили в византийском богословии разрешение.

В целом, метод антропологического исследования Киприана (Керна) характеризует три главных принципа, которые можно обозначить как *символизм*, *апофатизм* и *телеологизм*. Киприан (Керн) отмечает, что мистико-символическое восприятие человеческой души и природы не озабочено вопро-

сами, которые волнуют натуралистическую психологию и схоластику, но концентрируется на структуре человека, в которой ищет «символических отображений иного мира», усматривая в духовном мире человека отображения «внутририторичной жизни Божества».

Таким образом, ориентация на идеал, вера в назначение человека представляет собой нравственное содержание духовной антропологии. Этот вектор устремленности от сущего к должному представляет собой топику русской духовной философии. Это значит, что восхождение к Абсолюту является главной духовной задачей человека, а не вопрос о максимально комфортном, пускай и справедливом обустройстве наличного не преображенного мира. Задача духовной антропологии – помочь человеку высвободить светлые начала своей души, преодолеть темную греховную природу.

Список литературы

1. Аверинцев С.С. К дефиниции человека // Человек. История. Весть. Антология. К.: Дух и Литера, 2006. – С. 400-436.

2. Арсеньев А.С. Философские основания понимания личности. М.: Академия, 2001. – 592 с.

3. Вальверде К. Философская антропология. М.: Христианская Россия, 2000. – 411 с.

4. Гуревич П.С. Тайна человека – вечная проблема // Философская школа. 2018. № 3. – С. 42-52.

5. Киприан (Керн), арх. Антропология св. Григория Паламы. М.: Паломник, 1996. – 450 с.

6. Корольков А.А. Духовная антропология // Корольков А.А. Духовный смысл русской культуры. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2006. – С. 7-205.

7. Марусова Е.В. Православная антропология как источник развития гуманитарных наук // Государство, общество и церковь: укрепление межнационального и межрелигиозного согласия, развитие и совершенствование механизмов взаимодействия. Материалы Международной научно-практической конференции. Новосибирск: Изд-во СибАГС, 2016. – С. 312-315.

ОСОБЕННОСТИ ЖИВОПИСНОГО СЮЖЕТА В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ПОДРОСТОК»

Рубцова Наталья Сергеевна

Доцент, кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы и теории литературы ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет», г. Ижевск

АННОТАЦИЯ. В статье рассматривается объективный визуальный ряд в романе Ф.М. Достоевского «Подросток» – женские портреты, образующие особую сюжетную линию в романе. Портрет генеральши Ахмаковой противопоставляется фотографии Софьи Андреевны Долгорукой по принципу «временное – вневременное», «телесное – духовное», «эстетическое – этическое».

ABSTRACT. The visual's features of the novel "The Adolescent" by F.M. Dostoyevsky is considered in the article. Women portraits created the special plot in the novel are in focus. The portrait of Akhmakova is opposed to photograph of Sofia Andreevna Dolgorukaya considering the principle "temporal – timeless", "corporeal – spiritual", "aesthetical – ethical".

Ключевые слова: визуальный ряд, портрет, фотография, рассказчик, эстетическое / этическое восприятие.

Key words: visual line, portrait, photograph, narrator, aesthetical / ethical perception.

При изучении визуального ряда в романе Ф.М. Достоевского «Подросток», как правило, в центре внимания оказывается картина французского художника Клода Лоррена «Морской пейзаж с Асисом и Галатеей» (1657), рецепция которой вложена в уста одного из принципиально важных героев романа – Версилова – в связи с его видением культурно-исторической перспективы человечества в образе «Золотого века». Однако следует сказать, что этот эпизод становится особенно важным в соотношении с кульминационным моментом в живописном сюжете романа, причем этому моменту предшествует определенный визуальный ряд, имеющий столь же важное значение. Речь идет об объектном визуальном ряде, представленном портретом, гравюрой, картиной и фотографией.

Целью данной статьи является изучение особенностей воплощения живописного сюжета в «Подростке», главной из которых можно назвать субъективность, так как восприятие составляющих этого сюжета дано субъектно и субъективно одновременно.

Субъектность обеспечивается формой повествования от первого лица, введение которой было обусловлено двумя причинами: во-первых, отпала необходимость объяснять, почему главный герой Аркадий Долгорукий, почему в центре внимания он, а не «хищный тип» Версильов; во-вторых, достигалась сжатость, компактность романа в связи с ограниченностью точки зрения рассказчика, благодаря которой «множество лиц и сюжетов» (в чем упрекал писателя Н.Н. Страхов) сокращалось до известного количества и не мешало основному фабульному развитию [3, с. 279-281].

Рассказчик, заявивший о себе как о летописце эпохи, создателе хроники и одновременно участнике событий, был в предыдущем романе – «Бесах», однако в нем общественно-политический ракурс доминировал над частной, бытовой жизнью. Выбор единого субъекта и объекта повествования в «Подростке» основан на индивидуально личностном и в то же время социально важном критерии – возможности приближенно, изнутри рассмотреть причины падения молодого поколения, но при этом обратить внимание и на его духовный потенциал, реализуемый не столько в перспективе, сколько уже здесь и сейчас. К тому же прямому свидетельству рассказчика читатель склонен поверить вполне, особенно если рассказчик беспощаден в анализе собственных поступков. Именно такой глубоко рефлексивный взгляд на себя и действительность провоцирует субъективность повествования, особенно если учесть, что с философской точки зрения субъективность является основой человеческого бытия.

Таким образом, сюжетная линия романа строится исходя из индивидуально личностного представления рассказчика о жизненном пути человека, а значит и о развитии сюжета (неслучайно Подросток настаивает на том, что он «не литератор»). В связи с этим категория времени становится определяющей и в становящемся сознании Подростка, и в

повествовании – то торопливом, с забеганием вперед, стремлением объяснить все сразу, то останавливаемом на моменте, с оговорками, уточнениями, экскурсами в прошлое. Другими словами, категория времени тоже обретает свойство быть субъективной.

Кроме того, временная дистанция отделяет пишущего субъекта от совершающего поступок героя. И если поступок, как правило, принадлежит прошлому, то его осмысление соотносится с настоящим, в случае с Подростком – длящимся настоящим, так как перед нами процесс письма. Единый объект и субъект повествования оказывается важным в силу того, что первый обеспечивает поступок, второй – его рефлексии, а вместе это две грани самопознания длиною в жизнь.

Визуальная составляющая сюжета романа также основана на принципе субъективности, так как портрет, картина и фотография даны из перспективы повествующего субъекта. И, конечно, визуальный ряд испытывает влияние временного фактора, как любое другое событие или явление в произведении. Следовательно, точкой схождения в описании и восприятии визуального ряда является рассказчик, и объекты визуального ряда должны осмысляться прежде всего в его интерпретации.

В данной статье мы главным образом обратим внимание на женские портреты, образующие особую сюжетную линию в романе.

Портрет генеральши Катерины Николаевны Ахмаковой упоминается в романе первым (в конце второй главы первой части):

«Отворилась боковая дверь и – та женщина появилась!»

Я уже знал ее лицо по удивительному портрету, висевшему в кабинете князя; я изучал этот портрет весь этот месяц. При ней же я провел в кабинете минуты три и ни на секунду не отрывал глаз от ее лица. Но если б я не знал портрета и после этих трех минут спросили меня: «Какая она?» – я бы ничего не ответил, потому что все у меня заволокло» [*курсив авт.* – Н.Р.; 2, с. 34].

В отличие от подобной ситуации в романе «Идиот», где портрет роковой героини не просто предвещает ее появление, но выступает как первичная реальность, в «Подростке» все на своих местах: сначала – появление героини, потом – упоминание о ее портрете как вторичной реальности. Однако это упоминание изначально оценочно, так как рассказчик сразу же обозначает исключительность портрета («удивительный») и, следовательно, того, кто на нем изображен. Использование крупного плана в описании изображенного (лица на портрете) и реального (лица самой героини) может свидетельствовать не только о заостренности рассказчиком внимания на главном, но и принципе фрагментарности, который отличает как восприятие Подростком героев романа, так и само повествование. За три минуты присутствия в одном пространстве с героиней рассказчик смог сфокусироваться лишь на ее лице, как и за месяц пребывания в ее доме и созерцания портрета. Вся последующая сцена – те самые три минуты – описывается также

в духе фрагментарности («я только помню», «я слышал», «я вдруг шагнул», «не доканчивая ни одного слова», «кажется, стуча зубами»), указывая на временную относительность (за три минуты рассказчик «ни на одну секунду» не отрывал взгляд от лица Ахмаковой, но помнит туманно и лицо, и что происходило в целом). В итоге вопрос «какая она?» остается открытым, поскольку касается не внешнего облика героини, а ее экзистенциальной сущности, безусловно, не постигаемой за три минуты.

Только в четвертой главе второй части портрет героини обретает полновесность в восприятии рассказчика. Приведем обширную цитату:

«Я здесь до вашего приезда глядел целый месяц на ваш портрет у вашего отца в кабинете и ничего не угадал. Выражение вашего лица есть детская шаловливость и бесконечное простодушие <...> О, и вы умеете смотреть гордо и раздавливать взглядом: я помню, как вы посмотрели на меня у вашего отца, когда приехали тогда из Москвы... Я вас тогда видел, а между тем спроси меня тогда, как я вышел: какая вы? – и я бы не сказал. Даже росту вашего бы не сказал. Я как увидел вас, так и ослеп. Ваш портрет совсем на вас не похож: у вас глаза не темные, а светлые, и только от длинных ресниц кажутся темными. Вы полны, вы среднего роста, но у вас плотная полнота, легкая, полнота здоровой деревенской молодки. Да и лицо у вас совсем деревенское, лицо деревенской красавицы, – не обижайтесь, ведь это хорошо, это лучше – круглое, румяное, ясное, смелое, смеющееся и... застенчивое лицо! <...> Застенчивое и целомудренное, кланюсь! Больше чем целомудренное – детское! <...> Я все время был поражен и все время спрашивал себя: та ли это женщина? Я теперь знаю, что вы очень умны, но ведь сначала я думал, что вы простоваты. У вас ум веселый, но без всяких прикрас... Еще я люблю, что с вас не сходит улыбка: это – мой рай! Еще люблю ваше спокойствие, вашу тихость и то, что вы выговариваете слова плавно, спокойно и почти лениво, – именно эту ленивость люблю. Кажется, подломись под вами мост, вы и тут что-нибудь плавно и мерно скажете... Я воображал вас верхом гордости и страстей, а вы все два месяца говорили со мной как студент с студентом... Я никогда не воображал, что у вас такой лоб: он немного низок, как у статуи, но бел и нежен, как мрамор, под пышными волосами. У вас грудь высокая, походка легкая, красоты вы необычайной, а гордости нет никакой. Я ведь только теперь поверил, все не верил!» [2, с. 203].

Данный монолог строится как поток сознания, так как портретные характеристики героини в хаотическом порядке перемежаются с оценочными замечаниями рассказчика по поводу внешности Ахмаковой, а также с воспоминаниями-предположениями о том, какой она могла быть и какая на самом деле.

В целом, портрет героини, основанный на принципе противоречия, представляет собой сочетание ожидаемого и данного. При этом важным оказывается и то, и другое, поскольку рассказчику

необходимо восстановить все подробности портрета героини не только по причине равнодушного отношения к ней. Вглядываясь в портрет Ахмаковой, Подросток в деталях пытается представить ее бытие («крупный план»). Если при первой встрече был возможен лишь беглый взгляд («три минуты»), то сейчас в делящемся коммуникативном пространстве становится очевидным несовпадение ожидаемого и данного, осознанное в мельчайших деталях. Портрет героини строится градиционно: от внешних деталей к чертам характера, при этом рассказчик неоднократно подчеркивает противоречивость и в том, и в другом.

По-видимому, это и можно назвать «пластичным взглядом», о котором в своей работе о романе «Подросток» говорит Е. Степанян-Румянцева, по мнению которой, взгляд любого героя романа можно охарактеризовать как пластический, то есть динамичный, зоркий: «Все смотрят на всех, стремясь изнутри постигнуть сокровеннейшие мотивы поведения окружающих (“подглядеть и подслушать” сокровенное)» [5]. Безусловно, это касается и рассказчика, чье пластичное слово как доминанта повествования приводит к самопознанию, упорядочению самого себя. В свою очередь механизм упорядочения связан с фокусировкой на лицах из прошлого: «приблизив свое прошлое, взглядевшись в него и перевоспитав себя процессом записывания, Аркадий увидел окружавшие его лица и вещи в натуральную величину, без искажений» [5]. Следовательно, объекты созерцания рассказчика – лица героев, воспринятые под разным углом зрения.

Эта мысль представляется продуктивной, так как подобный принцип визуального приближения-отдаления можно применить к Подростку как субъекту повествования, в определенные моменты прибегающего к использованию крупного плана, то есть другого угла зрения. Его слово пластичное уже в силу того, что перед нами становящееся сознание, высвечивающее разные грани характера – темные и светлые. Приблизив прошлое, рассказчик отчетливее увидел свое «лицо», вот откуда, к примеру, появилось представление о своей душе как «душе паука».

Именно такой принцип применяется в портретных характеристиках героев. В частности, в непосредственном общении с Ахмаковой степень приближения к героине становится максимальной, так что появляется возможность пристально взглянуть в ее лицо и, «приблизив» его, увидеть противоречивое бытие. Однако самым важным в «укрупненном» портрете героини становится осознание рассказчиком несовпадения изображенного как вторичного – реальному человеку, с его неповторимым бытием: «Ваш портрет совсем на вас не похож» [2, с. 202]. Это открытие оказывается актуальным применительно и к другим героям романа, с которыми Подросток встречается (Версильев, Софья Андреевна, Лиза и др.). Тем самым понятие «портрет» в ходе повествования претерпевает семантическую трансформацию, при которой принципиальным становится мирозерцание человека, его ценностные ориентиры.

Проникающий вглубь взгляд рассказчика может увидеть в портрете Ахмаковой главную особенность – способность казаться, но не быть: простота героини кажущаяся, и уж, конечно, она вовсе не «деревенская молодка». Портрет дополняют еще более очевидные крайние характеристики: на одном полюсе – «Она стояла предо мной как тогда, в то свидание, с светлым лицом, с светлым взглядом» [2, с. 365]; на другом – «блестящая женщина» [2, с. 29], «А Катерина Николаевна опять в свет “ударилась”, праздник за праздником, совсем блистает» [2, с. 296]. Правда, сюжетно это будет реализовано далее, в третьей части, когда Аркадий Долгорукий поймет истинную причину благосклонного отношения героини к себе (ее желание во что бы то ни стало заполучить компрометирующее письмо).

В результате вырисовывается противоречивый портрет героини. Для автора с его социально значимым взглядом, тенденцией обобщения важно показать светскую даму, представительницу высшего общества с его внешним лоском. Рассказчик же фокусируется на личных и личностных особенностях героини, тем самым прощая ей светское высокомерие, хотя и осознавая его вполне.

К типу светского портрета можно отнести условное изображение еще одной героини – Анны Андреевны Версиловой, в отношении которой понятие портрет применяется скорее в литературоведческом смысле. Интересующий нас живописный аспект максимально редуцирован и к тому же оценивается в первую очередь Версильовым и только потом Подроском: «Это, это – строгое и прелестное лицо, лицо из английского кипсека. Это – прелестнейшая английская гравюра, какая только может быть... Третьего года у меня была целая коллекция этих гравюр» [2, с. 255].

Фраза, произнесенная Версильовым, несмотря на краткость, достаточно полно характеризует героиню. Обратим внимание, вновь задействован крупный план, хотя четкого изображения лица нет и не может быть, так как перед нами не портрет в прямом смысле этого слова. «Лицо из английского кипсека» указывает на эстетический план восприятия: под кипсеком понимается подарочное «роскошное издание гравюр, рисунков, преимущественно женских головок, иногда с текстом» [6, с. 603]. Однако эстетическое восприятие воплощается иронично. Намеренно или нет, Версильов именно иронично отзывается о собственной дочери, уподобляя ее английской гравюре, то есть объективируя и «тиражируя» («коллекция гравюр»). Кроме того, портрет строится по принципу лексического удвоения («это, это», «прелестное <...> прелестнейшая», «лицо, лицо», «английского <...> английская», «гравюра <...> гравюрь»), словно для наибольшего воздействия Версильову необходимо преувеличить достоинства дочери, которые им же самим ставятся под сомнение.

Поскольку каждая встреча Подроска с Версильовым для первого оказывается жизненно необходимой, диалог отца с сыном всегда имеет экзистенциальное значение для сына, который, как известно, приехал в Петербург ради отца и,

соответственно, при каждой встрече функционально становится пассивным собеседником. Отзыв Версильова о дочери является частью экзистенциального диалога, поэтому понятно, почему Аркадий Долгорукий не реагирует «этически» на уничижительную характеристику сестры, будто соглашаясь с ней или видя в героине только эстетически кажущийся образ, как в случае с Ахмаковой. И опять-таки, как в случае с Ахмаковой, в ходе сюжета обязательно появится момент, разоблачающий эстетически прекрасный образ Версильовой («высокая, немного даже худощавая; продолговатое и замечательно бледное лицо, но волосы черные, пышные; глаза темные, большие, взгляд глубокий; малые и алые губы, свежий рот» [2, с. 33]).

Вообще, такое разоблачение появляется даже с опережением, раньше, чем портрет, нарисованный Версильовым. Сразу после первой встречи с Анной Андреевной Подросок идет на аукцион и приобретает «домашний альбом, в красном сафьяне, подержанный, с рисунками акварелью и тушью, в футляре из резной слоновой кости, с серебряными застежками – цена два рубля!» [2, с. 37]. Данный альбом становится парафразом английского кипсека с той разницей, что кипсек обладает всеми атрибутами роскоши, а «альбомчик» [2, с. 38] вышедшей из института девицы назван рассказчиком «самой дрянной вещью в мире» [2, с. 38] за его истершийся вид и безвкусное содержание («тушью и красками нарисованы были храмы на горе, амур, пруд с плавающими лебедями; были стишки» [2, с. 38]). Интересно, что и здесь наблюдается лексическое удвоение: «дрянной» употребляется дважды в диалоге Подроска и внезапно возникшего покупателя. Наконец, цена в два рубля указывает на эстетическую ничтожность «произведения искусства», как впоследствии будет обесценен эстетический образ Анны Андреевны.

Таким образом, визуальное воплощение рассказчиком обеих героинь основано на первичном эстетическом восприятии, которому вполне соответствует принцип телесной красоты. Так, с точки зрения формы, портреты героинь статичны (ср. об Ахмаковой: «с вас не сходит улыбка»; о Версильовой: «гравюра» как отпечаток, застывшее изображение), подвижность же проявляется только в динамичном взгляде рассказчика, стремящегося за счет крупного плана и, соответственно, возможности детально рассмотреть образ, соотносить ожидаемое с реальным. При этом реальный образ проигрывает ожидаемому этически.

В свою очередь совпадение эстетического и этического происходит, безусловно, в случае с портретом Софьи Андреевны Долгорукой, матери Подроска: «Первое, что остановило мое внимание, был висевший над письменным столом, в великолепной резной дорожке дерева раме, мамин портрет – фотография, снятая, конечно, за границей, и, судя по необыкновенному размеру ее, очень дорогая вещь. Я не знал и ничего не слышал об этом портрете прежде, и что, главное, поразило меня – это необыкновенное в фотографии сходство, так сказать, духовное сходство, – одним словом, как

будто это был настоящий портрет из руки художника, а не механический оттиск» [2, с. 369].

Прежде всего необходимо отметить жанровое совпадение, при котором портрет и фотография оказываются взаимозаменяемыми.

Помимо способности остановить время и запечатлеть мгновение, у фотографии есть свойство, которое сейчас считается привычным, но в середине и во второй половине XIX века оно было ключевым. Фотография к этому времени стала синонимом реалистичности: фотография оказалась способной воспроизвести саму действительность в силу принципа «механического оттиска» (механической точности). Кроме того, негатив мог использоваться для увеличения тиража, что отвечало потребностям общества и в то же время «тиражировало» действительность. Фотография давала новые возможности восприятия действительности. Что касается портрета, то как жанр живописи он предполагает образ, эстетически освоенный художником, следовательно, субъективный. Здесь работает другой принцип – не механической точности, а одухотворенности изображения. Художник видит особенное, индивидуальное в человеке и стремится подчеркнуть это в портрете. В этом смысле портрет обладает важным свойством создания единичной, неповторимой реальности человеческого бытия. Следовательно, главным критерием разграничения фотографии и портрета является принцип сходства изображаемого с изображением, актуальный для фотографии и неактуальный для живописи.

В портрете Софьи Андреевны учтены особенности и фотографии, и портрета. Борьба и единство противоположностей в масштабе жанра разрешаются органично: «<...> фотографические снимки чрезвычайно редко выходят похожими, и это понятно: сам оригинал, то есть каждый из нас, чрезвычайно редко бывает похож на себя. В редкие только мгновения человеческое лицо выражает главную черту свою, свою самую характерную мысль. Художник изучает лицо и угадывает эту главную мысль лица, хотя бы в тот момент, в который он списывает, и не было ее вовсе в лице. Фотография же застает человека как есть <...>. Здесь же, в этом портрете, солнце, как нарочно, застало Соню в ее главном мгновении – стыдливой, кроткой любви и несколько дикого, пугливого ее целомудрия. <...> Этот снимок сделан хоть и не так давно, а все же она была тогда моложе и лучше собою; а между тем уж и тогда были эти впалые щеки, эти морщинки на лбу, эта пугливая робость взгляда, как бы нарастающая у ней теперь с годами – чем дальше, тем больше» [2, с. 370].

Версикову удалось чрезвычайно точно сформулировать экзистенциальную сущность героини: солнце словно случайно (конечно, неслучайно) осветило главное в Софье Андреевне – стыдливость, кротость, целомудрие. Перед нами не телесный портрет, как в случае с Ахмаковой; это иконический портрет, основа которого – принцип духовного сходства, несмотря на упомянутый рассказчиком жанр фотографии.

Мгновение фотографии и индивидуальное бытие портрета сошлись в едином образе, цельном, лишенном противоречивости, что подчеркнуто во временном отношении. Безусловно, Версикову как мужчине позволительно оценивать внешность героини с точки зрения «лучше / хуже собою». Для рассказчика же важной оказывается статичность образа матери. Худые, впалые щеки, лоб с морщинами, бледное лицо и глаза, излучающие тихий и спокойный свет, – это то, что не меняется с течением времени в романе. Рассказчик сакрализует образ матери, не только неоднократно подчеркивая ее константные иконические черты, но и акцентируя внимание на том, что, несмотря на долгую разлуку, он помнит лицо Софьи Андреевны в мельчайших подробностях.

Кроме того, взгляд рассказчика моментально уловил духовное сходство в фотографии, хотя до этого Подросток не знал о ее существовании. Парадокс заключается в том, что месяц созерцания портрета Ахмаковой спровоцировал противоположный результат: после первой встречи с героиней экзистенциальный вопрос «какая она?» остался открытым. Возможно, все дело в том, что в основе воплощения портрета Софьи Андреевны лежит этическое восприятие, поэтому принцип внешнего сходства неважен. К тому же для сына образ матери ассоциируется более чем с сугубо женским началом: тот же Подросток называет Софью Андреевну «ангелом небесным», а Ахмакову – «царицей земной» [2, с. 433]. И, конечно, для рассказчика конфликт ожидаемого и данного в случае с матерью не актуален, так как ожидаемый образ и настоящий совпадают изначально. В этом плане можно говорить о том, что субъективно-временной фактор в визуальном (и реальном) восприятии «вечного» образа матери оказывается вторичным в романе.

Это впечатление усиливает упоминание рассказчиком о «большой гравюре дрезденской Мадонны», «дорогой фотографии бронзовых ворот флорентийского собора» и «большом киоте с старинными фамильными образами» [2, с. 82], которые находятся в доме Софьи Андреевны.

Во-первых, речь идет о картине Рафаэля «Сикстинская Мадонна» (1513-1519) – одном из любимых живописных произведений Достоевского, считавшего ее «высочайшим проявлением человеческого гения» [1, с. 159]. Во время своего пребывания в Дрездене писатель не раз видел эту «поразительной красоты» картину, перед которой, «умилненный и растроганный», мог стоять «часами» [1, с. 159]. Безусловно, «ангел небесный» и Мадонна для рассказчика имеют один знаменатель в оценке Софьи Андреевны.

Во-вторых, имеются в виду ворота Баптистерия Сан-Джованни, крестильни при знаменитом соборе Санта Мариа дель Фиоре (XIII в.) во Флоренции. Живя во Флоренции, Достоевский восхищался собором и особенно воротами Баптистерия. По словам А.Г. Достоевской, если бы писателю удалось разбогатеть, то он непременно купил бы фотографию этих ворот в натуральную величину и повесил бы у себя в кабинете [1, с. 184].

Наконец, киот «с старинными фамильными образами» сам по себе символичен, так как одной из его составляющих является образ Божьей Матери.

Находящиеся друг против друга «большая граверия» Мадонны и фотография «в огромном размере» ворот собора, а также большой киот с образами словно создают особое (большое, цельное) духовное пространство, в котором, например, раздваивающемуся Версильову сложно находиться, да и рассказчику отчасти тоже. Тем не менее это особое семантическое поле подчеркивает неизменность и цельность бытия Софьи Андреевны.

Таким образом, портреты героинь представлены рассказчиком по принципу контраста. Временной, статичный, телесный принципы, положенные в основу изображения генеральши Ахмаковой и отчасти Версильовой, как ни странно, характерны для портрета как живописного произведения, созерцание которого провоцирует внутренний конфликт в рассказчике – конфликт ожидаемого и данного. Это приводит к распадению эстетического и этического и, как результат, разоблачению внешне идеального облика героинь. Статика и временной фактор в случае с изображением Софьи Андреевны иного рода. Они не просто коррелирует в жанровом плане с статикой и мгновением фотографии, но определяется ими, выявляя вечное, неизменное в духовном бытии героини, что усиливается еще и включением в роман сопутствующих визуальных компонентов, наполняющих дом-бытие Софьи Ан-

древны. Парадоксальный эффект воплощения визуального ряда вполне соответствует парадоксальному, становящемуся сознанию рассказчика, для которого принципиальным является преодоление внутренних противоречий и обретение «вечного» содержания в своей жизни. Именно в таком порядке следуют друг за другом женские портреты: от противоречивых светских героинь – к «вечному» образу матери.

Список литературы:

1. Достоевская А. Г. Воспоминания / вступит. ст., подгот. текста и примеч. С.В. Белова и В.А. Туниманова; под. общ. ред. В.Э. Вацура [и др.]. М.: Художественная литература, 1984. 518 с.
2. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 13. Подросток. Л., 1975. 453 с.
3. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 17. Подросток. Рукописные редакции. Наброски. 1874-1879. Л., 1976. 476 с.
4. Лунде И. Заметки о визуализации в контексте «языковости» романа «Подросток» // Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения: сб. ст. / ред.-сост. В.А. Викторovich. Коломна, 2003. С. 113-122.
5. Степанян-Румянцева Е. Словесное и пластическое в «Подростке» [Электронный ресурс] // Журнальный зал. 2013. № 2. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2013/2/s25.html>
6. Ушаков Д.Н. Толковый словарь русского языка: в 3 т. Т. 1 (А–М) / под ред. Д.Н. Ушакова. М.: Вече: Мир книги, 2001. 703 с.

ВРЕМЯ КАК ОСОБАЯ КАТЕГОРИЯ В СОВРЕМЕННОЙ КАРТИНЕ БЫТИЯ

*Рыбакова Ирина Андреевна,
преподаватель*

*Московский государственный лингвистический университет,
Москва, Российская Федерация*

TIME AS A SPECIAL CATEGORY IN THE PRESENT VIEW OF BEING

Irina A. Rybakova, docent

Moscow State Linguistic University, Moscow, Russian Federation

The following article is an attempt to show the importance of the category of time for creating a united picture of the world. For this the author gives various interpretations of time in the history of quantum mechanics, and then the article dwells in detail on the philosophical concepts of Aristotle and Heidegger. The key concept of the Aristotelian ontology, as *vūv* ("now") is considered in detail, a parallel with Heidegger's understanding of the "now" moment is given, after which the attention is focused on the importance of "now" for quantum objects. Further, the article refers to the problem of polyonticity, that is, the existence of various modes of being, and proposes to introduce into the modern theory of the quantum reality of the notion of "being in possibility", or *δύναμις*. The notion of *δύναμις* (possibility) along with time is also one of the key ones in Aristotle's philosophy, so the article pays much attention to the role played by time in it. Finally, the article presents and briefly analyzes the ideas of such modern philosophers as Yu.S. Vladimirov and A.Yu. Sevalnikov.

Статья представляет собой попытку показать важность категории времени для создания единой картины мира. Для этого кратко приводятся различные интерпретации времени в истории квантовой механики, а затем автор подробно останавливается на философских концепциях Аристотеля и Хайдеггера. Подробно рассматривается такое ключевое понятие аристотелевской онтологии, как *vūv* («теперь»), приводится параллель с хайдеггеровским пониманием момента «теперь», после чего заостряется внимание на важности «теперь» для квантовых объектов. Далее, статья обращается к проблеме полионтичности, то есть наличию различных модусов бытия, и предлагает ввести в современную теорию квантовой реальности