

Исследователи поэтических трансформаций, происходящих с реальными топонимами, отмечают, что в творчестве А. П. Чехова «натуральная географическая карта теряет свою буквальность» и публикуют, на наш взгляд, интересные наблюдения: *Париж* Раневской или *Москва* трех сестер имеют мало общего с конкретными населенными пунктами; это «объекты ничем неугасимого к себе влечения, некое идеальное (там хорошо, где нас нет) место, оплот исполнения чаяний и надежд» [15]. Даже Сахалин в книге очерков «Остров Сахалин» «не просто географический хронотоп, но литературная репрезентация универсальной мифологемы острова» [16].

В этом поэтико-топонимическом ряду чеховского идиостиля особое место занимает мифологема *Кубань*, по совокупности образных характеристик вполне соответствующая той неведомой прекрасной стране, о которой поет Миньона.

Литература и примечания

1. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М., 1974–1988. Письма. Т. 2. С. 172. Далее тексты писателя цитируются в круглых скобках с обозначениями: С. – сочинения, П. – письма, римской цифрой – том, арабской – страница.
2. Леонтьев-Щеглов И. Л. Миньона (Из хроники Мухроманской крепости) // Писатели чеховской поры: в 2 т. / вступ. ст., сост. и комм. С. В. Букчина. Т. 1. М., 1982. С. 459.
3. Там же. С. 408.
4. Там же. С. 410.
5. Там же. С. 411.
6. Чистов К. В. Русская народная утопия (ге-

незис и функция социально-утопических легенд). СПб., 2011. С. 396.

7. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. М., 1996. С. 236.

8. Подробнее см.: Кондрашова О. В. Семантика поэтического слова: функционально-типологический аспект. Краснодар, 1998. С. 135–140.

9. Чистов К. В. Русские социально-утопические легенды XVII–XIX вв. М., 1967. С. 249.

10. Толстой Л. Н. Война и мир. Т. 3–4. М., 1957. С. 151–152; Головин К. (К. Орловский). Андрей Мологин. СПб., 1903. С. 282; Горький М. Собрание сочинений: в 30 т. Т. 2. М., 1949. С. 22–34; Марков Е. Черноземные поля: в 2 т. Т. 1. М.; СПб., 1878. С. 379.

11. Веленгурин Н. Ф. Дорога к Лукоморью. Краснодар, 1984. С. 186.

12. Неронова В. Брат предлагал Антону Чехову построить дом на Кубани // Комсомольская правда. 28 янв. 2010; Кубань литературная. Краснодар, 2002.

13. Кубанская область // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб., 1895. Т. XVII. С. 915.

14. Куприн А. Памяти Чехова // Роман-газета. 2010. № 2. С. 26.

15. Гульченко В. В. В Москву! В Москву?.. (Провинция и Столица в пьесах Чехова) // Чеховиана. Чехов: взгляд из XXI века. М., 2011. С. 267, 261.

16. Горницкая Л. И. Мифологема острова в книге А. П. Чехова «Остров Сахалин» // А. П. Чехов: Русская и национальные литературы. Материалы междунар. научно-практ. конф. 26–27 марта. Ереван, 2010. С. 68.

O. V. SPACHIL. «IN MARCH I AM GOING TO KUBAN, WHERE "AMARE ET NON MORIRE"» (About A. P. Chekhov's mythopoetics)

The article is dedicated to Kuban as a mythologeme in A. P. Chekhov's works.

Key words: Kuban, I. L. Leont'ev-Scheglov, A. P. Chekhov, mythopoetics, mythologeme.

П. С. ВОЛКОВА, П. В. НЕВСКАЯ

«ПИКОВАЯ ДАМА» Л. УЛИЦКОЙ КАК ОПЫТ ДЕКОНЦЕНТРИРОВАННОГО ПОРТРЕТИРОВАНИЯ

В статье проводится мысль о том, что в тексте художественного произведения портретное изображение человека нередко перерастает свою изобразительную функцию и становится своего рода призмой и способом видения мира, как это представлено в повести Л. Улицкой «Пиковая дама».

Ключевые слова: портрет, жанр, герой, изображение, символ, реинтерпретация, деконцентрированное портретирование.

Последние годы ознаменованы чрезвычайным интересом представителей гуманитарного знания (культурологов, философов, музыковедов, искусствоведов) к проблеме человека и к его презентации в тексте художественного произведения. Системные исследования образа человека как объекта и субъекта речи стали, можно сказать, доминан-

тами современной лингвоантропологической парадигмы. Портретирование как универсальная форма текстовой репрезентации человека является «особый национально-культурный концепт с ядром и различными образными, оценочными, экспрессивными смыслами, дополняющими это ядро» [1]. Неслучайно портрет позиционирует-

ся сегодня как самый достоверный из жанров – в силу присущей ему документальности. Скажем более, информация, которую реципиент считывает с портрета, адресуется к самым глубинным и тонким структурам его психики, актуализируя процесс мышледеятельности. В тексте художественного произведения портретное изображение человека нередко перерастает изобразительную функцию, становится своего рода призмой и способом видения мира (в литературном произведении портрет создается специфическими, присущими стилю того или иного писателя средствами).

Функций портретного представления человека в тексте художественного произведения может быть множество – столько, сколько их вложил сам автор; они, как правило, сосуществуют, вытекая одна из другой и тесно взаимодействуя. Кроме того, что портрет изображает персонажа, он зачастую важен для атмосферы произведения (становится символом запечатленного временного периода), выступает в качестве обычной детали, дополняющей представленную действительность, либо отражает внутреннее состояние того или иного героя. Иными словами, в литературном творчестве это и форма постижения действительности, и характерная черта индивидуально-стиля писателя, и создание образа персонажа, и символическая схематизация представленной в тексте эпохи, и типологизация личности в социокультурной динамике.

Вместе с тем портретное изображение человека в рамках художественного произведения может эксплицитно и имплицитно передавать информацию, обусловленную позицией коммуникатора (писателя), позволяет создать контекст, ориентированный на реализацию определенных нравственных, психологических и мировоззренческих установок. Подобное положение дел тем более очевидно, что имя портретируемого нередко выносится в название произведения, выступает в качестве сильной позиции текста (на самом высоком уровне демонстрирует проявление его системной целостности, будучи формой художественно-образного представления). Это результат интеграции всех частей художественного целого, показатель смысловой завершенности, наилучший способ создания целостного образа литературного героя, своеобразно преломляющий психологический, поведенческий, социальный, речевой и другие моменты его характеристики.

Аргументы в пользу этого мы находим в творчестве Людмилы Улицкой, например, в повести «Пиковая Дама». Имя вынесено в название текста, причем вторая лексема написана с заглавной буквы – по аналогии с Прекрасной Дамой – образом рыцарской культуры [2] и, скорее всего, как свидетельство особого, символического, характера героини по имени Мур, о которой ее бывший зять говорит: «Настоящая Пиковая Дама. Пушкин с нее писал» [3]. Упомянутая в этом намеке близость характеров опознается в наличии некой тайны – тайны трех карт (повесть Пушкина), тайны, благодаря которой Пиковой Даме «была дана власть над отцом, младшими сестрами, мужчи-

нами и женщинами и даже над теми неопределенными существами, находящимися в узком и мучительном зоре между полами» (повесть Улицкой). Последнее писательница определяет как «нечеловеческое обаяние», «нечеловеческую красоту».

Героиня Улицкой внушает страх своим близким («Я ее боюсь, и есть долг и жалость»); сравним: согласно словам Томского, «покойный дедушка был род бабушкина дворецкого. Он ее боялся, как огня». Аналогично графине, которая «не имела ни малейшего притязания на красоту, давно увядшую, но сохраняла все привычки своей молодости, строго следовала модам семидесятых годов»; «была своенравной, как женщина, избалованная светом, скупа и погружена в холодный эгоизм, как и все старые люди, отлюбившие в свой век»; «участвовала во всех суетностях большого света, таскалась на балы, где сидела в углу <...> как уродливое и необходимое украшение бальной залы» [4], Мур также имела привычку всегда являться театрально разодетой. Несмотря на «расплывающуюся, как старый абрикос, кожу», она требовала то новый крем, то новую зубную щетку, «последние семьдесят лет носила только открытые лодочки на изящных, по мере возможностей текущей моды, каблуках», являя собой «гений эгоизма».

Ее «желтоватые костяные пальцы в неснимающихся перстнях да длинная шея с маленькой головкой торчали, как у марионетки». Портрет Мур будет неполным без указания на «розово-русую челку и глаза цвета пустого зеркала». При этом «черное кимоно висело на ней пустыми складками, как будто никакого тела под ним не было». Как пишет Улицкая, «всю жизнь ей нравилось хотеть и получать желаемое, истинная беда ее была в том, что хотение кончилось, и смерть только тем и была страшна, что она означала собой конец желаний». Знаменательным при сравнении двух героинь оказывается и то обстоятельство, что перед глазами дочери Мур предстает «ангелом, без пола, без возраста, и почти без плоти» (по поводу графини устами архиерея сказано: «Ангел смерти обрел ее, бодрствующую в помышлениях благих и в ожидании жениха полунощного»).

Отметим соответствия и в отношении других персонажей, обратив особое внимание на имя дочери Пиковой Дамы – Анна Федоровна. Инициалы совпадают: Пушкин именует графиню Анной Федотовной. Анна Федоровна – дочь немца Шторха (ей поменяли «птичьую немецкую фамилию», заставив сменить сладостно-ленивую Одессу на чопорную московскую квартиру, подчеркивает автор, однако остались «воробьиного цвета волосы» и «знакомое зернышко, которое проклевывалось в глубине лица»). Как Лизавету Ивановну Пушкин называет «домашней мученицей», так и Анна Федоровна носит в себе «многолетнюю привычку к домашнему подчинению». При этом у обеих героинь имеется своя тайна (готовность Анны Федоровны во имя счастья дочери и внуков скрыть от Мур их поездку в Грецию; отношения Лизы с Германом).

Что же касается Пиковой Дамы (Мур) и Анны Федоровны, дочь, по сути, являет собой полную противоположность матери. Крупная пожилая женщина, Анна Федоровна «всю жизнь носит одну и ту же косу, свернутую колбаской на шее», дома ходит в старой кофточке, на работе носит костюм («в сером ли, в синем она выглядела профессором»). Мур называет Анну Федоровну полнейшей женской бездарностью, существом «бесцветным и годным только на торопливое ведение домашнего хозяйства». Анна Федоровна избегает какой бы то ни было публичности в отношениях с (уже бывшим) мужем, равно как и с остальными людьми; она деликатна, самое отвратительное для нее – женский мат.

А Мур отчаянно ругается, изощренно использует нецензурную лексику. И при этом остается, как всегда была, хрупкой и величественной. Большую часть времени она вынуждена проводить в инвалидном кресле, однако проявляет постоянный интерес к своей внешности, ее гардероб тщательно подобран. В «честь ее бледных локонов и неизреченных тайн души было немало бумаги измарано, а по ее портретам, хранящимся в музеях и частных собраниях, можно было бы изучать художественные течения начала века». Два пережитых брака не мешали множеству ее бурных романов. Поскольку Мур испытывает постоянное желание находиться в центре событий, Улицкая считает возможным говорить о своей героине как о «великосветской старушке».

На первый взгляд, несходство между дочерью и матерью символизирует святость / греховность как разные полюса. Острое ощущение «несмыслимой грязи секса», в памяти Анны Федоровны с детства связавшееся «с мурлыкающим голосом, возбужденным смехом и протяжными стонами из материнской спальни», приводило к мысли о монашестве, о том, «как прекрасно быть всегда в белом и чистом». Свой брак Анна Федоровна с самого начала считала случайностью. Мур, напротив, всеми силами стараясь продлить молодость, сохранить привлекательность для мужчин, пошла даже на пластическую операцию (в результате – ослепительный, невиданный роман с актером, который был моложе нее на 40 лет: «Все рекорды побиты, все простыни смяты, подружки в богадельнях и больницах, некоторые дотягивают последние годы ссылки, а она, живая, острогрудая, с маленькой попкой и отремонтированной шеей, принимает красивого цыганистого мальчика, юная жена которого беснуется в парадном. Москва гудит, жизнь идет»).

Однако существенно и сходство между двумя женщинами, разница в возрасте которых, замечает Улицкая, «составляла стремительно уменьшающуюся величину». У Мур и у Анны Федоровны мужья были хирургами. Анна Федоровна увидела однажды сходство Мур с ангелом – «Ты ангел, Анеля», – говорит Марек своей бывшей жене Анне Федоровне. Не только Мур вызывает страх у своих близких, Анна Федоровна тоже замечает, что Марек ее немного боится.

Специально заметим: моменты сходства / раз-

личия между героинями присутствуют и у Пушкина, и в опере Чайковского «Пиковая дама». Об этой неразрывной связи пишет О. Шевиченко: «Графиня и Лиза часто пребывают в одном настроении. Так, в I картине (при их появлении на сцене и далее – в Квинтете) есть музыкальное указание на общее состояние героинь: им поручен один текст на двоих, который, как принято в дуэте согласия, изложен в терцию» [5]. Единство противоположностей, связанное с упоминанием о Пиковой даме в словах Томского, сопровождается темой ариозо Германа, поющего о Лизе «Я имени ее не знаю». О взаимобратимости персонажей оперы говорится и в работе Г. Иванченко: «Происходит выразительная подмена одного образа другим. Герман в спальне Лизы прячется за портьерой, когда к Лизе входит Графиня; но вот уже вскоре он укрывается за занавеску в спальне Графини, когда туда приходит Лиза. Эффект образует такой, словно перевернули карту» [6]. Подобный перевертыш запечатлен и на рисунке А. Бенуа: на верхней стороне игровой карты художник изобразил Прекрасную молодую даму с розой в руке, на нижней – Старуху-ведьму с засохшей веткой. Такая двойственность – типичный романтический прием: у поэтов-романтиков образ Прекрасной Дамы нередко приобретает демонические черты, идеальная возлюбленная предстает в облики мерзкой ведьмы («Каприччос» Ф. Гойи, «Фантастическая симфония» Г. Берлиоза) [7]. Трансформация образа возлюбленной является причиной роковой тяги Германа к Графине: «Непреодолимое влечение названных героев друг к другу многократно подчеркивается в опере. Можно сказать, что линия их “случайных” встреч приобретает сквозной характер. Итогом-кульминацией становится монолог Германа: “Какой-то тайной силой / Я с нею связан, роком <...> Гляжу я на тебя и ненавижу, / А насмотреться не могу <...> Нет, нам не разойтись / Без встречи роковой”» [8].

В рассказе Л. Улицкой также подчеркивается близость Марека и Мур, что заметно не только благодаря созвучию их имен. Протянутая при встрече Мареку наманикюренная ручка Мур оказалась «спасительной» (это отводит неизбежную для давно разошедшихся супругов неловкость), диалог Мур и Марека – вне времени и пространства, так долго разделявших членов одной семьи (с бывшей пани Чарнецкой Марек беседует по-польски, на языке их детства). При виде Мур Марек почему-то «весело засмеялся, кинувшись целовать ей руку», «старая гримза, – пишет Л. Улицкая, – вызвала в нем тень нежности и интереса».

Прихорашивающуюся в присутствии Марека Мур Анна Федоровна сравнивает с «тигрицей на охоте» (у Пушкина: Германн «трепетал, как тигр, ожидая назначенного времени»). Легкость общения с бывшей тещей оказывается следствием врачебного опыта Марека, в клинике которого «восемьдесят процентов пациентов старше восьмидесяти, все богатые и капризные»; а для Мур зять – подобие ее бывшего любовника (Германн, желая завладеть тайной графини, готов «подбиться в ее милость, – пожалуй, сделаться ее любовни-

ком...»). Сходство и в том, что Марек – блестящий игрок (только не в карты, а в пинг-понг), он прибывает из города с немецким названием Йоханнесбург (в действительности это город в ЮАР). Другими словами, герой – «пришелец» из другого мира, принадлежность к которому роднит его с Пиковой Дамой (которая также из мира прошлого, человек с глазами «цвета пустого зеркала»), хотя в данном случае граница не определяет местоположение здешнего и потустороннего миров.

Опыт эмиграции Марека был, по его словам, достаточно тяжелым: «с польского на русский, с русского на иврит, потом последние пятнадцать лет английские <...> И каждый раз переживаешь все заново, от азбуки». Пришелец нередко выступает как alter ego: «Прохождение героем фазы смерти и позднейшее отделение этой временной функции порождает образ двойника» [9]. Знаковый в данном контексте факт безумия пушкинского героя находит воплощение и в рассказе Л. Улицкой: «Какой-то сумасшедший в бежевом пиджаке, красном шарфе, перекинутом через плечо, без шапки, в седых заснеженных кудрях», – думает сосед по лестничной клетке при появлении Марека в подъезде дома, где живет семья Мур. Марек произносит в ответ на приветствие Анны Федоровны: «Анеля, можно с ума сойти! Весь мир изменился, все другое, только этот дом все тот же!» С его приходом в московскую квартиру она остро почувствовала, как «весь дом сошел с ума». В мифологических текстах «безумие и смерть обитают в одном и том же “месте”, имеют единое происхождение. Тени мертвых безумны, поскольку бессмысленны <...> всякое соприкосновение с подземным царством имеет своим первейшим и страшным следствием безумие, т. е. распад под действием хаотических сил структуры макро- и микрокосмоса» [10]. Эти выводы М. Евзлина, сделанные на основе «Пиковой дамы» Пушкина, применимы и к повести Л. Улицкой. «Скажи, пожалуйста, он еще жив!» – произносит Мур в ответ на сообщение о том, что Марек вновь объявился в Москве.

Нельзя не заметить, что «фирменные» вещи наряду с фотографиями, запечатлевшими прелести заграничной жизни Марека, являют искушение, когда-то заставившее его забыть родных (аллюзия на лексему «мара», определяемую в словаре В. Даля как «морок, наваждение, обаяние, призрак, привидение, обман чувств» [11]).

Вывод, к которому пришла О. Шевченко (Лиза – это двойник Графини, воплощение ее души в мире людей, а также персонафикация души Германа, т. к. в романтической поэтике возлюбленная всегда является душой героя), вполне соответствует и сюжетной ситуации в «Пиковой Даме» Улицкой. Замкнутое на фигуре пришельца повествование, его встреча с покинутой возлюбленной (что и для Анны Федоровны также означает неизбежную встречу со своей судьбой) кардинально меняет привычную жизнь.

Разница лишь в том, что у Пушкина гибнет старуха (у Чайковского – старая графиня и Лиза), а в повести Улицкой уходит из жизни дочь стару-

хи. Анна Федоровна умерла, потеряла сознание в тот самый момент, когда мысленно дала пощечину матери («Увидела вдруг как уже совершенное: она, Анна, размахивается расслабленной рукой и наотмашь лепит по старой нарумяненной щеке сладкую пощечину. И совершенно все равно, что после этого будет»). Знаменательно, что этому, пусть и всего лишь в воображении сделанному, шагу сопутствует ее готовность дать возможность дочери Кате и внукам Леночке и Грише уехать в Грецию к Мареку. Успокаивая мать словами «Все будет, как ты захочешь», Анна Федоровна твердо решила обратное: «Нет, дорогая моя, на этот раз – нет»... В первый раз в жизни. «Слово “нет” еще не было произнесено вслух, но оно уже существовало, уже проклюнулось, как старый росток». Анне Федоровне захотелось «просто поставить мать перед фактом семейного неповиновения, никаких предварительных разговоров по этому поводу не вести».

Казалось бы, подобный поступок просто невозможен: за несколько месяцев до этого Марек, держа под руку провожающую его Анну Федоровну, произнес: «Настоящее чудо, как проклятие, превращается в благословение. Это чудовище, гений эгоизма, Пиковая Дама, всех уничтожила, всех похоронила... И как ты это несешь? Ты просто святая...» Однако с появлением Марека в доме Мур началась трансформация образа возлюбленной «героя-скитальца». В ситуации, когда все внимание семьи отдано Мареку, Анна Федоровна ощутила «давно не испытанное чувство личного унижения». Как бы почувствовала, что, самозабвенно служа Мур, невольно усугубляла безотцовщину, эту наследственную черту трех поколений ее семьи. «Смутная горечь и недоумение» в ее душе – следствие того, что Марек с легкостью «покупает» любовь дочери и внуков, которые, в свою очередь, столь же легко «продаются».

На фоне «интеллигентской смеси роскоши и нищеты» пришелец выглядит щедрым на подарки сказочным Дедом Морозом: «Пойдем-ка, Гриша, посмотрим, что там в чемодане лежит. И Гриша <...> потянул за собой ладный чемоданчик многообещающего вида»; «Анна Федоровна стояла возле накрытого стола. Все происходящее как будто не имело к ней никакого отношения. Даже верная Катя не сводила глаз с загорелого лица Марека, и улыбка Катина показалась Анне Федоровне расслабленной и глуповатой». На Катю, которая «ходила с дураковатой улыбочкой и даже немного подмурлыкивала в точности, как ее бабушка», Анна Федоровна старалась не смотреть, это было для нее невыносимо. У Мур появился тот же счастливый вид, что и у детей («Она находится в полной боевой готовности: голос на октаву ниже, чем обычно, мурлыкающий, глаза как будто на два размера шире, спина прямой, если это только возможно»).

Все происходящее в доме Анна Федоровна называет «семейным экстазом». Но ее тихое недовольство присутствием Марека очень похоже на чувство ревности и эгоизма, которым никогда не брезговала Мур (для нее поездка внучки и прав-

нуков в Грецию невозможна – лишь на том основании, что она сама там никогда не была).

Реальную пощечину Мур получает от Кати, в момент отъезда узнавшей о смерти матери – Катя вдруг поняла: все вышло именно так, как пророчествовала Мур. Таким образом, Катя соединяет в себе черты как матери, так и бабушки. Какой предстает она перед читателем? Ей под сорок; в ее лице также есть что-то птичье (Улицкая пишет – «цыплячье»): «Круглые глаза на белесой пористой головке, тонкая шея, длинный нос клювиком; немолодое морщинистое личико и ручки, сложенные лодочкой под подбородком, тоже уже немолодые». Катя унаследовала от Мур хрупкость, subtilность, «птичье очарование и птичью бестелесность». У нее «на редкость удачная несчастная любовь, ради которой она и оставила своего первого невнятного мужа, тринадцатый год бегала к своему совестливому любовнику, для которого семья – это святое». Катя настойчива и дает понять матери, что та неправильно живет. Чувство долга, чести, жертвенная любовь, которые оправдывают домашнее мученичество Анны Федоровны, представляются Кате глупостями.

Приняв от матери эстафету заботы о Мур, и она может теперь претендовать на место Пиковой Дамы. Именно ее, Кати, намерения и желания будут отныне определять течение семейной жизни, уже без Анны Федоровны. (Вспомним: говоря о Лизавете Ивановне, Пушкин в эпилоге сообщает читателю, что теперь у нее самой «воспитывается бедная родственница».)

Подытоживая изложенное, скажем: повесть Л. Улицкой являет образец деконцентрированного портретирования. В отличие от «единичной портретной номинации, которая не может воспроизводиться и дополняться в ходе развертывания текста» [12], каким является портретирование концентрированное, данный тип квалифицируется как «неоднократно воспроизводимое в ходе текстового развертывания портретное единство, образующее цепочку, звенья которой имеют различную степень удаленности друг от друга»; «идентификация персонажа основана на повторяемости в звеньях портретной цепочки» [13]. Обозначенный тип актуален для особого метода работы с материалом, получившего название *метод реинтерпретации* [14].

Присутствие традиции опознается:

– в названии произведения, которое отсылает нас к тексту первоисточника (Пушкин), а также к одноименной опере (Чайковский);

– в полном соответствии эпиграфа (слова о «тайной недоброжелательности», взятые Пушкиным) тексту Л. Улицкой. Мур отличается «презрением к своим женским потомкам», отсутствием снисходительности к своим внукам (тайное неприятие еврейства: «То есть пусть, конечно, живут, не в газовые же камеры, но ведь и не замуж...»);

– в моментах сходства / отличия персонажей повести Пушкина (оперы Чайковского), которые имплицитно вводят в текст Улицкой признаки поэтики «балладного жанра».

Переосмысление традиции, ее разрушение угадывается в том, что вместо поставленного в заглавие имени нарицательного («Пиковая Дама») мать Анны Федоровны зовется Мур (прозвище, сокр. от «Мурка»). Это подчеркивает ассоциацию между игральной картой черной масти (по гаданию она несет негативный смысл) и черной кошкой (по народным приметам, также знак грядущего несчастья, неудачи и т. п.). Черный в данном случае – символический цвет ночных страхов и тайн [15]. Женщина, чья природа в большей степени соответствует природе кошки, не может не разрушать собственно человеческие отношения и нормы совместного общежития людей. Они с неизбежностью растлевают всех тех, кто находится рядом с ними.

Если «сорок лет тому назад Анне Федоровне хотелось ударить Мур стулом; тридцать – вцепиться в волосы, а потом она с душевной тошнотой и усталостью пропускала мимо ушей ее хвастливые монологи», то теперь мать Кати мысленно дала «сладкую пощечину» отжившей свой век старухе. Долго привыкавшая к подавлению своих собственных желаний, направлявшая свою агрессию вовнутрь, героиня за секунду до смерти перешагнула к «внешней» агрессии, выступила (пусть и в воображении) орудием мщения и подавления эгоизма Мур.

Жертвенность, носителем которой выступала Анна Федоровна, не принесла плодов. Подчиняя жизнь прихотям и желаниям Пиковой Дамы, Анна Федоровна страдала без воздаяния: дочь и внуки легко согласились бросить дом ради полного удовольствия и достатка мира Марека. В этом смысле особенно заметно пренебрежение к нуждам семьи, которое демонстрирует студентка вуза Леночка. Скорректировавшая планы Анны Федоровны необходимость побегать в магазин за пакетом молока вызвана исключительно безалаберностью девушки: Леночка поставила пустой пакет на полку в холодильнике, чем ввела в заблуждение своих близких.

Чтобы судьба не обернулась однажды катастрофой и свой собственный, «по гамбургскому счету», суд не привел к неизбежному краху, нельзя забывать о главном. Все, от чего человек добровольно внутри себя отказался, не сохраняется первоизначальным. Возможность вернуться к утраченному исчезает безвозвратно. Личность человека обрабатывается и укрепляется в действии и противодействии. Видимо, в этом один из возможных смыслов опыта реинтерпретации, проделанного на материале повести Л. Улицкой «Пиковая Дама».

Наряду с деконцентрированным тут явлен и образец гипертрофированного портрета (согласно Е. В. Михайловой, данный тип вбирает в себя значительное количество портретных описаний, на фоне которых образ Пиковой Дамы есть их архитектурное начало) [16]. Образ главной героини раскрыт посредством:

– поэтапной демонстрации портрета-описания, с разной степенью полноты дающего перечень деталей характера персонажа;

– портрета-сравнения, обеспечивающего читателю возможность четко представить внешность героя;

– портрета-впечатления, передающего чувства (эмоции, рождающиеся при первом знакомстве, соприкосновении с внутренним миром данного человека) [17].

Таким образом, содержание портретных описаний многоаспектно. Портрет Пиковой Дамы можно рассматривать как *текст в тексте* – феномен, детерминированный законами текстообразования и принципами (закономерностями) демонстрации литературного образа в композиционно едином комплексе изобразительных средств. Репрезентируя текстовое единство, подчиненное заданной автором тенденции, моделируя художественный мир, портрет не только вычленяется как структурный элемент, имеющий собственные цели и задачи. Портрету принадлежит гораздо более существенная роль в целостном составе текстового пространства.

Литература и примечания

1. *Одинцова М.* Языковые образы «внутреннего человека» // Язык. Человек. Картина мира: в 2 ч. Ч. 1. Омск, 2000. С. 8–9.

2. Почитание дамы сердца делает рыцаря покорным любому ее желанию: «Тот, кто любит, должен подчиняться / И делать это сразу и с охотой» (*Коэн Г.* История рыцарства по Франции: Этикет, турниры, поединки. М., 2010. С. 58).

3. *Улицкая Л.* Первые и последние: рассказы. М., 2008. С. 234–300. Здесь и далее повесть Л. Улицкой «Пиковая Дама» цит. по этому изд.

4. *Пушкин А. С.* Романы и повести. М., 1981. С. 207–231. Здесь и далее повесть А. С. Пушкина «Пиковая дама» цит. по этому изд.

5. *Шевченко О.* «А если тайны нет?»: музыкально-художественные мистификации в «Пиковой даме» П. И. Чайковского // Известия Вол-

гоградского государственного педагогического университета. Сер.: Социально-экономические науки и искусство. 2008. № 3 (27). С. 236.

6. *Иванченко Г.* Традиции А. С. Пушкина в опере П. И. Чайковского «Пиковая дама» // П. И. Чайковский и русская литература. Ижевск, 1980. С. 149.

7. *Кириллина Л.* Русалки и призраки в музыкальном театре XIX века // Музыкальная академия. 1995. № 1. С. 65.

8. *Шевченко О.* «А если тайны нет?»... С. 236.

9. *Фрейдберг О. М.* Миф и литература древности. М., 1976. С. 87. См. также: *Топоров В.* Понятие судьбы в контексте разных культур. М., 1994; «У бездны мрачной на краю» (черты романтической балладной поэтики в «Пиковой даме» П. И. Чайковского) // Проблемы музыкальной науки. 2007. № 1. С. 233–237.

10. *Евзлин М.* Космогония и ритуал. М., 1993. С. 49.

11. *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: совр. версия. М., 2000. С. 380.

12. *Малетина О.* Типологии портрета в художественном дискурсе с точки зрения различных подходов // Актуальные проблемы коммуникации и культуры. Вып. 7. М.; Пятигорск, 2008. С. 7.

13. *Быкова И.* Типология портрета персонажа в художественной прозе А. П. Чехова // Языковое мастерство А. П. Чехова. Ростов н/Д, 1990. С. 38–46.

14. *Волкова П.* Реинтерпретация в современном искусстве: опыт осмысления. Saarbrücken, 2012.

15. *Бауэр В. и др.* Энциклопедия символов. М., 2000. С. 244.

16. *Михайлова Е.* Дидактическая модель совершенствования речевых умений учащихся на материале словесного портрета как жанра. URL: <http://www.novgorod.fio.ru>

17. *Есин А.* Принципы и приемы анализа литературного произведения. М., 1998.

P. S. VOLKOVA, P. V. NEVSKAYA. «QUEEN OF SPADES» BY L. ULITSKAYA AS THE EXPERIENCE OF DECONCENTRATED PORTRAITURE

The article presents the idea that in the text of a literary work of art the portrait image of a man often outgrows its representational function and becomes a kind of prism and the way of seeing the world, as it is presented in the story by L. Ulitskaya «Queen of Spades».

Key words: *portrait, genre, hero, image, symbol, reinterpretation, deconcentrated portraiture.*

Л. Ю. БУЯНОВА, А. В. ОРДУЛИ

МЕЖДОМЕТИЕ КАК РЕПРЕЗЕНТАНТА ЭМОЦИЙ: СЕМИОТИКО-ПРАГМАТИЧЕСКАЯ ПАРАМЕТРАЛЬНОСТЬ

Авторы статьи рассматривают проблему междометий как выразителей эмоций и определяют их специфику.

Ключевые слова: *междометия, эмоции, эмотивный знак, лексико-семантическое поле эмотивов.*

Соотношение междометия и эмоции – проблема, достаточно сложная для решения в рамках только одного когнитивного модуса, хотя теснейшая функционально-генетическая связь междометия и эмоции прослеживается уже в междометной

теории происхождения языка. Согласно данной теории, в происхождении языка огромное значение имели произвольные выкрики, которые сопровождали эмоциональное состояние человека. Можно предположить, что если бы у челове-