

---

## ИНВАРИАНТНЫЕ СИМВОЛООБРАЗЫ ПРОЗЫ А.С. ГРИНА В ФУНКЦИОНАЛЬНО-ЛИНГВИСТИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

В.А. Романенко

Кафедра функциональной лингвистики  
Институт языка и литературы  
Приднестровский государственный университет им. Т.Г. Шевченко  
*ул. 25 Октября, 107, Тирасполь, Молдова, MD-3300*

В статье анализируются функционально-лингвистические особенности символизма А. Грина на фоне культурных тенденций рубежа XX—XXI вв.

**Ключевые слова:** амбивалентность, дискурс, инвариант, концепт, метатекст, политоичность, символообраз, словообраз, семиотико-нарративные структуры.

На фоне литературы критического реализма XIX в. с ее кардинальным вопросом об отношении человека и общества, индивидуума и системы государственного управления вызревал и глубинный вопрос об обретении своей целостности или хотя бы понимания, что же происходит с русской душой, распятой (А. Белый «Котик Летаев»), но способной к воскресению.

Общее направление поиска духовных истоков на рубеже XIX—XX вв. породило такое явление, как метатекст, что интегрировало не только искания истины художниками разных направлений, школ, течений, культурных традиций, но и приемы письма. В эпоху культурного сдвига инвариантным приемом текстовой организации произведений становится символическая амбивалентность, политоичность дискурса как свидетельство приоритета монтажного мышления.

Общность философско-эстетических взглядов представителей искусства начала XX в., на наш взгляд, выразилась в попытке воссоединения с природой; отрицании урбанизации, машинизации человека; уходе во внутренний мир вопреки тенденции коллективизма; поэтическом, а не идеологическом подходе к оценке явлений действительности; эстетизации вымышленного мира как отражения внутреннего Я (крайняя форма — космополитизм).

Вопрос о символизме А.С. Грина представляется нам существенным ввиду того, что его творчество во многом опиралось на программу символистов. От «старших» символистов, воспринявших непосредственное влияние Ф.М. Достоевского, Н.В. Гоголя, у А.С. Грина семиотико-нарративные структуры, вырастающие на почве мифа. А.С. Грин сближается с символистами и в понимании символа, которым может быть как словом, так и объектом действительности.

В отличие от декадентских мотивов «старших» символистов в творчестве А.С. Грина ощущается влияние «революционизирующего мировоззрения» А. Белого, А.А. Блока, К.Д. Бальмонта, выражающегося в тенденции преображения мира путем художественного «жизнетворчества». Способами жизненного мироустройства у символистов являются те или иные виды образотворения, тяготение к которым определяет доминирование кодового регистра текста. У А.С. Грина —

это живописность, у А. Белого — музыкальность, у А.А. Блока — пластичность словообраза. Так, у А.А. Блока стихия танца несет идею религиозного экстаза, является главным средством мифологизации героини, которая трансформируется в жрицу любви, страсти, огня. От символистов гротескно-карнавальной модели А.С. Грин воспринимает тяготение к театральному искусству (позднее — к киноискусству) как синтетическому виду, наиболее приближенному к реальной жизни.

Идея целостности, синтеза частных в их сложном переплетении непосредственно представлена в категории метатекста. В этом смысле символисты развивают линию интуитивно-иррационального, бессознательного выражения себя в искусстве. Отсюда непредсказуемость слововыражения, новации в области лексической сочетаемости и символизации. Идея синтеза противоположностей в тексте выразилась в коллажном строении произведений символистов. Почти все они отмечены осцилляциями вымысла и исторической реальности. Отсюда совмещение в одном текстовом пространстве реальных и вымышленных лиц, событий, переплетение прецедентных текстов и стилизаций под них, сквозение топографических планов — здесь и не здесь, временных — сегодня и всегда или никогда. Коллажное письмо опирается на дробление первоначальной целостности на синекдохические части, детали, из которых впоследствии создается иная реальность. Принцип коллажа позволил обрести нелинейное, многомерное, многовариантное видение вечно становящегося мира.

В русском искусстве присутствовал и развивался мотив столкновения грубой прозы жизни и грез, фантастики, мечты о царстве духа и утверждалась идея о многомерности, многокодности Вселенной. В прозе А.С. Грина, как и в произведениях А. Белого, Д.С. Мережковского, А.А. Блока и других символистов, нарративность просвечивает сквозь «осколки» сущностей, их акциденции — метонимические, несущественные, случайно выхваченные детали портрета, окружения, среды. Приведем примеры родственных текстов:

«За первую парюю — домино и маркизою — тронулись: арлекины, испанки, кисейные существа, веера, серебристые спины и шарфы. Рука красного домино охватила лазурную талию, а другая рука, взявши руку, в руке ощутила письмо...» [1. Т. 2. С. 115—116];

«В вестибюле стоял ад; я пробивался среди плеч, спин и локтей, в духоте, запахе пудры и табаку, к лестнице, по которой сбегали и взбегали разряженные маски. Мелькали веера, цветы, туфли и шелк... Там танцевали. Я оглянулся и заметил желтое шелковое платье с коричневой бахромой» [2. С. 103].

За метонимическим словообразом маски скрывается подлинное лицо:

«...скоро Софья Петровна заметила, что лицо Николая Аполлоновича превратилось в маску: бесцельные потирания потных рук и лягушечье выражение улыбки, увы, заслонили лицо от нее») [1. Т. 2. С. 50].

Истоки формирования концепта «маска» — в архетипическом, в мифе с его образами оборотней. В этом единение символической линии в искусстве с народным карнавалом (испанский, бразильский) как способом раскрепощения души и с народной традицией ряженья (театр Кабуки в Китае, Японии; переодевания

охотников, шаманов в первобытных и маргинальных культурах мира с целью задобрить и/или обмануть духов).

В символизме потребность удержать ускользающее впечатление, возникшее под влиянием внешнего стимула, находит выражение в символотворчестве. Ф. Крейцер писал: «В символе идея раскрывается мгновенно и целиком, воздействует на все струны нашей души. Это луч, который вырывается из темных глубин сущего и мыслящего и прямо падает нам в глаза, пронизывая все наше существо» [Цит. по: 5. С. 251].

Неслучайно именно словообразы луча и мгновения становятся ключевыми в метатексте символистов, что подтверждается многочисленными примерами из произведений К.Д. Бальмонта, К.М. Фофанова, В.С. Соловьева, А.А. Ахматовой, А.С. Грина:

«Если уж изображать случай с Годивой, то надо быть верным его духу: нарисуй внутренность дома с закрытыми ставнями, где в трепете и негодовании — потому, что слышат медленный звук копыт, — столпились жильцы, — они молчат, насупясь, — один из них рукой произносит: «Ни слова об этом! Тсс!» Но в щель ставни проник бледный луч света: это и есть Годива» (А.С. Грин. Джесси и Моргиана).

Образы солнца, огненного шара, огня переживаются как «тепловая стадия» формирования Я [1. Т. 2. С. 644]. Возможно, этим и объясняется приоритет концепта «детство» у символистов, приоритет словообраза ребенка, вбирающего в себя весь мир одновременно в его целостности и незамутненности. Только тогда приоткрывается завеса, когда на глазах нет пелены. Детское сопрягается с естественно-природным, архетипически-мифологическим началом в человеке, противопоставленном культурному зверю. Отсюда непримиримый антагонизм культуры (цивилизации) и природы, который преодолевают герои произведений символистов на пути восхождения.

Город во многих произведениях А.С. Грина — символ обмана, деградации, западни — по общности смысловых компонентов, как и у А.А. Блока, включается в символосистему словообраза круга. А.С. Грин предупреждает:

«Берегитесь вещей! Они очень быстро и прочно поработают нас» [2. Т. 1. С. 203].

Перформатором механистического мира в рассказе «Серый автомобиль» становится словообраз автомобиля (реминисценция о блоковском «моторе» — символе страшного мира («Шаги командора», «Пляски смерти»). Время и движение ассоциируется с символом «музыка». Следовательно, фраза «*пространство, границами которого были звуки*» [2. Т. 1. С. 392] — идеал синестезийной пространственно-временной перспективы. Контраст природного и урбанистического пейзажей определяет двойственность их восприятия героем, приводящей к расщеплению сознания личности, не нашедшей выхода из серой и однообразной жизни:

«Продолжая углубляться в себя, я пришел к убеждению, что именно однообразие, резко ощущаемое мной, является несомненной причиной моего угнетенного состояния» [2. Т. 1. С. 384].

Знание как всезнание, по символистам, будет снова обретено после возрождения, воскресения.

«Миг, комната, улица, происшествие, деревня и время года, Россия, история, мир — лестница расширений моих; по ступеням ее я восхожу...» [1. Т. 2. С. 441].

Воссоздание разъятой на части целостности Вселенной и обретение единства себя и мира знаменует переход от младенческой стадии к мужественности — второму рождению, когда все смыслы сольются в один:

«Мое слово могло бы родиться не прежде. Пройдут за ступенью ступень: миг, комната, улица, происшествия времен года, Россия, история, мир.

Это все — впереди» [1. Т. 2. С. 442].

Тогда разъятость мира исчезнет, а с ним и фрагментарно-синекдохическое познание его. Пафос эпилога повести А. Белого «Котик Летаев» восходит к евангельской реминисценции: «9. Ибо мы отчасти знаем и отчасти пророчествуем; 10. Когда же настанет совершенное, тогда то, что отчасти, прекратится. 11. Когда я был младенцем, то по-младенчески мыслил, по-младенчески рассуждал; а как стал мужем, то оставил младенческое. 12. Теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу; теперь я знаю отчасти, а тогда познаю, подобно как я познан» (Первое послание к Коринфянам Святого апостола Павла, Гл. 13). Сравним:

«Знаю я, — будет время: —

— (когда оно будет, не знаю)

— буду разъятый в себе, с пригвожденным, разорванным телом, душою, — в разрывы страданий моих устремлять долгий взор; задымятся события мне стародавними клубами; отверденелый мой корост рассядется надвое: и полукружие снов вновь нальется: яснееющим диском; полетит ко мне диск (будто бросится солнце на землю), сжигая меня.

Вспыхнет Слово, как солнце, —

— это будет не здесь: не теперь.

Самознание мое будет мужем тогда, самознание мое, как младенец еще: буду я вторично рождаться; лед понятий, слов, смыслов — сломается: прорастет многим смыслом.

Эти смыслы теперь мне: ничто; а все прежние смыслы: невнятица; шелестит и порхает она вокруг древа сухого креста; повисаю в себе на себе.

Распинаю себя.

Стая воронов черных меня окружила и каркает; закрываю глаза; и в закрытых ресницах: блеск детства.

Перегоревшие муки мои — этот блеск.

Во Христе умираем, чтоб в Духе воскреснуть» [1. Т. 2. С. 443].

Реминисценция о жертвоприношении и воскресении используется и в произведениях А.С. Грина («Блестящий мир», «Серый автомобиль»). Мечта писателя — о воссоединении «там» и «тут», временного и вневременного. Материализованная дорога не ведет в *тот* мир — мир «пространства души» (страна Цве-

тущих Лучей («Блестящий мир»), Замечательная Страна («Золотая цепь»), прекрасный остров из желтых скал и голубых гор («Бегущая по волнам»), чудесная страна за голубыми горами («Путь»). Это дорога никуда («Дорога никуда»).

Устремление духа передается движением к далекой цели — вершине духовного восхождения, представленной символаобразом гор:

«Куда идут эти люди? — спрашивал я себя. Движение не прекращалось вплоть до сегодняшнего дня. Кестер, я вижу изо дня в день эту стремительную массу людей, проходящих через великую степь. Несомненно, их привлекает страна, лежащая за горами. Я пойду с ними... Там, куда направляются эти люди, непременно должны быть чудесные, невысказанные для нас вещи. Я буду идти, придерживаясь направления **степной дороги** (разрядка А.С. Грина — *В.Р.*)» [2. Т. 3. С. 311].

Описание страны, куда так стремятся герои А.С. Грина, даст В.В. Набоков в романе «Приглашение на казнь»:

«Там — неподражаемой разумностью светится человеческий взгляд; там на воле гуляют умученные тут чудачки; там время складывается по желанию, как узорчатый ковер, складки которого можно так собрать, чтобы соприкоснулись любые два узора на нем, — и вновь раскладывается ковер, и живешь дальше, или будущую картину налагаешь на прошлую, без конца, без конца... Там, там — оригинал тех садов, где мы тут бродили, скрывались; там все поражает чарующей очевидностью, простотой совершенного блага; там все потешает душу, все проникнуто той забавностью, которую знают дети; там сияет то зеркало, от которого иной раз сюда перескочит зайчик» [6. С. 186].

Лейтмотив воссоединения микро- и макрокосма воплощается в нарративном ходе обретения героями своего второго «Я», отражения себя в другом — друге, жене, природе, лучшей, детской своей ипостаси, которой всегда противостоит искушающая сторона — копия, кукла, провокация:

«Провокация загуляла по Невскому. Провокация изменяла смысл слышанных слов» [1. Т. 2. С. 23].

Отсюда лейтмотив маскарада как акта переодевания, подмены, мистификации, двойничества. Необходимость второго рождения как перехода от младенческой стадии к мужественности и первоначалам бытия диктует усиление ответственности за все, что происходит в мире, в истории, в себе и в другом. Детское как константа нравственности должно быть инвариантом личности для того, чтобы сохранять в себе младенца Христа. «Мы должны строить ковчег нашей души — воспитать в себе героя: средство воспитания — восстание личности против безличия» (А. Белый) [4. С. 213]. Человек, вбирающий в себя весь мир, подобен центру вселенной:

«Солнце не удивляет тебя? — спросил он очень серьезно. — А этот удар волны? А ты сам, когда с удивлением, как бы отразясь в глубине собственного же сердца, говоришь: «Я, я, я», — прислушиваешься к непостижимому мгновению этому и собираешь в дырочку твоего зрачка стомильный охват неба и моря...» [2. Т. 3. С. 124].

Созидательная сила солнца по принципу метонимической аттракции передается сердцу:

«...когда душа таит зерно пламенного растения — чуда, сделай ему это чудо, если ты в состоянии... Что до меня, то наше начало — мое и Ассоль — останется нам навсегда в алом отблеске парусов, созданных глубиной сердца, знающего, что такое любовь» [2. Т. 3. С. 61],

а душа, в которой таится зерно чуда, уподобляется саду:

«Ему шел уже двенадцатый год, когда все намеки его души, все разрозненные черты духа и оттенки тайных порывов соединились в одном сильном моменте и тем, получив стройное выражение, стали неукротимым желанием. До этого он как бы находил лишь отдельные части своего (разрядка А.С. Грина — *В.Р.*) сада — про-свет, тень, цветок, дремучий и пышный ствол — во множестве садов и ных (разрядка А.С. Грина — *В.Р.*), и вдруг увидел их ясно, все — в прекрасном, поражающем соответствии» [2. Т. 3. С. 24].

В противоположность детской целостности расщепление личности приводит к инфантильности, не несущей ответственности за происходящее по причине ее неполноценности. Такое расщепление на детскую и взрослую ипостаси, намеченное в эстетике символизма, в полной мере раскроет себя в постмодернизме. Находясь в дисгармонии с собой и с внешним миром, такие герои часто страдают нарушением психики; не видя выхода из замкнутого, ограниченного пространства-времени, репрезентированного символами города, круга, пытаются покончить с собой, попадают в психиатрическую лечебницу.

Крайним проявлением индивидуализма являются образы ограниченных людей. В новелле «Трагедия плоскогорья Суан» примечателен портрет антигероя Блюма, являющийся полной противоположностью портретным характеристикам двойных персонажей А.С. Грина. Вместо музыкального строя души Блюма отличает беззвучие («ухнувшее беззвучной темной массой»); вместо распахнутых миру глаз — «круглые замкнутые глаза», индексирующие эмоциональную глухоту и слепоту. Имя антигероя созвучно его действиям:

«Блум — плюнул» [2. Т. 2. С. 182].

Раздвоенные персонажи не могут преодолеть одномирия. Их удел — нижний уровень пространственной иерархии и реальное необратимое время. У А.С. Грина нижний мир — это мир вещей, города, власти, честолюбия, эгоизма, обрекающий человечество на вырождение («Серый автомобиль», «Крысолов», «Блестящий мир» и другие).

У А. Белого в сцене драки Коробкина и Мандро («Москва под ударом») оба героя уподобляются обезьянам, и на поверхностном уровне кажется, что здесь знак равенства:

«От тени своей не уйдешь», — говорит Мандро [1. Т. 2. С. 601]; «Прошли сотни, тысячи лет с той поры, как в пещерной продолбине произошла эта встреча: гориллы с гиббоном...» [1. Т. 2. С. 611].

Неравенство — в векторах развития: Мандро — пещерный зверь, которому уготована смерть. Очевидна евангельская реминисценция:

«И схвачен был зверь и с ним лжепророк, производивший чудеса пред ним, которыми он оболстил принявших начертание зверя и поклоняющихся его изображению: оба живые брошены в озеро огненное, горящее серою» (Откровение св. Иоанна Богослова, гл. 19, ст. 20).

Коробкин — божий человек, которому, как ангелу, дана власть над зверем:

«— Я перед вами: в веревках; но я — на свободе; не вы; я — в периоде жизни, к которому люди придут, может быть, через тысячу лет; я отсюда связал вас: лишил вас открытия; вы возомнили, что властны над мыслью моею; тупое орудие зла, вы с отчаяньем бьетесь о тело мое, как о дверь выводящую: в дверь не войдете» [1. Т. 2. С. 610].

Сравним:

«1. И увидел я Ангела, сходящего с неба, который имел ключ от бездны и большую цепь в руке своей. 2. Он взял дракона, змия древнего, который есть диавол и сатана, и сковал его на тысячу лет» (Откровение Иоанна Богослова, гл. 20, ст. 1, 2).

Если у А. Белого древнее начало возобладало, несмотря на духовную борьбу теневой и светлой сторон, когда, казалось, «они друг на друга набросятся; первый — чтобы впрыгнувши в зеркало, в прошлое кануть свое; а второй, чтобы выпрыгнуть и по квартире забегать» [1. Т. 2. С. 553], у А.С. Грина, как затем и у В.В. Набокова, древние инстинкты загнаны в подсознание и находят выход в имажинациях сна, творчества, бреда. Надругательство над ребенком, своим или чужим в символическом ключе может быть прочитано как стремление избавиться от неполноценности, инфантилизма. Однако этот путь губителен, так как противоречит пути Христа: «...истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» (Еванг. от Матфея, гл. 18, ст. 3).

Двойственность природы, ее расщепление на декоративную, видимую сторону и скрытую изобличает диаволическую природу Мандро:

«...в его лике отметилось что-то столь тонкое, что показалось: весь лик нарисован на тонкой бумаге; вот когтем царапнется — «**трах**»: разорвется «**мордан**» из бумаги, — просунется нечто жестокое из очень древней дыры, вокруг которой лоскутья бумаги — остатки «мандрашины» — взвеясь, покажут под ними таящийся — **глаз, умный глаз** — не Мандро...» [1. Т. 2. С. 604].

«Умный глаз» — здесь лейтмотивный повтор, отсылающий к предтексту: «...вон-вон — уж из муты горел умный глаз осьминога...» [1. Т. 2. С. 554], т.е. зверя. Коробкин также двойственен, однако числовая семантика цифры «два» здесь выражает идею развития, жизни, прогресса. Его тело, лицо не тонкая оболочка, готовая прорваться под напором первобытных страстей, а дверь — «в дверь не войдете!» [1. Т. 2. С. 610]. Символообраз двери восходит к евангельскому предтексту: «Я есмь дверь: кто войдет мною, тот спасется, и войдет, и выйдет, и пажить найдет» (Еванг. от Иоанна, гл. 10, ст. 9).

Концепты «ребенок», «детство» в евангельском ключе — ассоциаты невинности и чистоты, целомудрия духа. Удел людей-младенцев — мир подлинных человеческих ценностей: любви, доброты, духовного подвига. Порыв таких героев обращен к небу, к горной цепи — символам вечной и прекрасной цели:

Земля не принимает моих следов,  
Они слишком легки, небрежны и оскорбительны для нее,  
Привыкшей к толстым сапогам поденщиков,  
К осязательным следам жизни,  
Ненужной для себя самой [2. Т. 2. С. 72].

Звериное, вопреки логике, ассоциируется с псевдокультурой технического прогресса.

Приоритеты в большинстве произведений символистов отдаются естественной природе, в чем видится преимущество традиций сентиментализма. Природа часто выступает не как фон, а как одухотворенная среда, живущая по высшим законам. Духовное включает человека в космически природный цикл:

«Трудно было сказать, где кончается его тело и начинается земля. Самому себе он казался зеленью трав, пустивших глубоко белые нити корней в пьяную, рыхлую землю. Корни эти, извиваясь, убежали в самую толщу ее, в сырой и тесный мрак подземного царства червей, жуков и кривых, коричнево-розовых корней старых деревьев, пьющих весеннюю влагу. Растаяв, соединившись с зеленью и желтым светом, Сергей блаженно рассмеялся, крепко, сосредоточенно зажмурился и вдруг сразу открыл глаза. Прямо в них упала голубая зыбь, жаркая и светлая, а в нее, опрокинувшись, тянулись зеленые, трепетные листья» (А.С. Грин. «Карантин»).

Переход звериного в духовное нередко неуловим, отчего становится возможным оксюморон «культурный зверь». Здесь культура лишь маска животного, первобытного, инфантильного начала в человеке, поэтому формируется оппозиция *природа* (натура) — *культура как маскарад*; особенно ярко эта оппозиция выражена у А.А. Ахматовой и А.А. Блока. Маской становится лицо человека «культуренного». Перформативная функция маски — в сокрытии неприглядной сущности.

Действительность как провокация с условным историческим фоном или даже без намека на него (Гринландия у А.С. Грина; Дриандия — у М. Пришвина; город-призрак у А. Белого, А.А. Блока, А.А. Ахматовой) выступает в «условном одеянии фиктивных событий, происходящих в условном времени и месте с некими условными фигурами» [3. С. 34].

Быт как фикция, декорация исторического времени для вечной, неистребимой, вынужденной жить в навязанном историей времени и месте души противопоставлен бытию как ценностной константе, где душа у себя дома. Отсюда возникновение мотива ностальгии по утраченному раю и мотив вечного возвращения, часто обозначенный словами с семами «круг», «круговращение». Эли Стар влечется душой к первобытному племени («Племя Сиург»); возвращается в лес из города Гранька («Гранька и его сын»), возвращаются и многие другие герои А.С. Грина



(«Возвращение», «Путь», «Дорога никуда», «Возвращение „Чайки“»). Точки при- бытия — образы дома, гавани, второй родины, прошлого, забытого, памяти, дет- ства. Все это символы духовной пристани, где человеку всегда хорошо. Дом — это место духовного пространства, позволяющее человеку всегда ощущать себя в центре мира. Мотив возврата объединяет символы «дорога» и «круг». Символ «круг» связывает начало и конец, поэтому в основе своей является метафорой жизненного пути («круг жизни»), как, например, у А.А. Блока в «Возмездии».

Идея жизненного круговращения эксплицирована в рассказе А.С. Грина «Зур- баганский стрелок»:

«В 189... году я посетил Зурбаган, где не был пятнадцать лет. Я хотел окончить жизнь там, откуда начал ее, и в этом возвращении к первоисточнику прошлого, после многолетних попыток создать радость жизни, была острая печаль неверующего, которому перед смертью подносят к губам памятный в детстве крест» [2. Т. 2. С. 376].

Вопреки уродливым формам времени человек обретает себя в творческом раскрепощении «крылатой души» (А.С. Грин, А.А. Ахматова), «души-корабля» (А.А. Блок, А.С. Грин, С.А. Есенин), в наркотических средствах, во сне, попытках суицида, воспаряет над бытом, над временным *тут*, уходя в ослепительное *там*. Компромиссы исключены.

В этом акцентированном отделении души от телесного плана видится внут- ренний конфликт человека XX в. Возвращение к потерянному раю переживает- ся авторами разных направлений как обретение своей целостности, но осущест- вляется каждым по-своему: как возвращение к дому, созданному своими руками (А.С. Грин), как растворение в нирване, слияние с природой, возвращение к хри- стианским истокам миропонимания (А.С. Грин, А. Белый), как словотворение (А. Белый, В.В. Маяковский, В. Хлебников, С.А. Есенин, А. Крученых, И. Северя- нин), как утверждение классических канонов литературного слова (А.А. Ахматова, А.А. Блок, В.Я. Брюсов), как возвращение к России-матери, жене (А.А. Блок), к се- бе путем обретения гармонического единства души и тела, своей «непрозрачно- сти» (В.В. Набоков), как возрождение живого русского исконного слова (А. Белый, Н.А. Клюев, С.А. Есенин, Д.С. Мережковский). Так, А. Белый окунулся в стихию «первописьма», черпая ресурсы из поры детства языка — его архаической и диа- лектной основы, с одной стороны, и создавая неологизмы, голофрастические вы- ражения, с другой.

Каждый по-своему проходит «*тот путь без дороги*» (А.С. Грин), ведущий к единственной Истине, тем самым снимая синекдохическое разделение части и целого: «Если начаток свят, то и целое; и если корень свят, то и ветви» (По- слание к римлянам святого апостола Павла, гл. 11, ст. 16).

## ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Белый А.* Сочинения в 2 т. / Сост. и подгот. текста В. Пискунова; коммент. С. Пискуно- вой, В. Пискунова. — М.: Худож. лит., 1990. — Т. 2: Проза.
- [2] *Грин А.С.* Собр. соч.: В 6 т. / Под общ. ред. В. Россельса. — М.: Правда, 1965.

- [3] Долгополов Л. Андрей Белый и его роман «Петербург». — Л., 1988.  
[4] Пискунов В. Второе пространство романа А. Белого «Петербург» // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. — М., 1988. — С. 193—214.  
[5] Тодоров Цв. Теории символа / Пер. Б.П. Нарумова. — М.: Дом интеллектуальной книги, 1999.  
[6] Набоков В.В. Машенька. Защита Лужина и др. — М.: Худож. литература, 1989.

## **INVARIANT SYMBOLS-IMAGES OF A.S. GREEN'S PROSE IN THE FUNCTIONAL LINGUISTIC ASPECT**

**V.A. Romanenko**

The Chair of Functional Linguistics  
of The Institute of Language and Literature  
The Prednestrovsky State University n.a. T.G. Shevchenko  
25<sup>th</sup> October str., 107, Tiraspol, Moldova, MD-3300

The article treats functional and linguistic features of A.Green's symbolism on the background of cultural trends of the turn of XX—XXI centuries.

**Key words:** ambivalency, discourse, invariant, concept, metatext, polytypy, symbol-image, symbol-word, semiotico-narrative structures.