

УДК 801.73:811.161.1'37'42:821.161.1-312.8 А.Грин

**В. А. Романенко**

Приднестровский государственный университет имени Т. Г. Шевченко,  
Тирасполь, Молдова  
кандидат филологических наук, доцент  
доцент кафедры русского языка и межкультурной коммуникации

**СИМВОЛИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО РОМАНА А. С. ГРИНА  
«ЗОЛОТАЯ ЦЕПЬ»**

*Цель статьи – попытка раскрыть структуру символического пространства романа А. С. Грина «Золотая цепь». Объект анализа – конститuentы символического пространства: топос как место действия, включающий интерьер, экстерьер, природный ландшафт; интертекстуальные и метатекстовые маркеры, организующие текстовое пространство произведения; симвообразы, формирующие символическое пространство текста. В работе использованы методы семиотического, герменевтического, интертекстуального, оппозитивного и компонентного анализа. В результате исследования выявлено, что связующими текстовую ткань романа звеньями являются симвообразы **цепи, змеи, дома, дерева, зеркала** и другие. Полифоническое пространство романа «Золотая цепь» интегрирует референтный локус, интертекстуальные ассоциации, смысловые связи на основе метонимических или метафорических отношений между символическими индексами, симвообразы персонажей. Ключевой образ-символ золотой цепи поливалентен. Это и лукавый искуситель – для Дигэ, Томпсона, Галуэя, – и отражение Вселенной, где обитают живые души. Образ цепи-змеи в романе играет сюжетоорганизующую и композиционную роль. Практическое применение результатов исследования возможно в практике обучения студентов методам и приёмам лингвосомиотического анализа символического пространства литературного произведения, углубляющего перспективу его прочтения.*

*Ключевые слова:* симвообраз, пространство, интертекст, метатекст.

Сегодня признанным является факт отнесения поэтического метода А. С. Грина к символизму. На этом настаивал сам писатель [см. 9, с. 317]. Символ амбивалентен, поэтому, наряду с положительным полюсом смысла, всегда содержит и противоположный, теневой смысл. В макротексте творчества писателя система символов образует стереоскопическую структуру его произведений. В системе символических образов романа «Золотая цепь» смыкаются симвообразы *змеи, зеркала, двойного героя, раздвоенного героя, солнца, дома* (замок Ганувера называется «Золотая цепь»), *пути, игры, круга* и других.

Пространство романа А. С. Грина «Золотая цепь» строится на пересечении топонимических индексов, симвообразов, а также интертекстуальных и метатекстовых маркеров, создающих полифоническое свечение текста. Стержневым образом-символом, в котором сходятся все смысловые линии текста,

является образ золотой цепи. Распутыванию символических узлов романа и посвящена данная статья.

Об образе золотой цепи, в основном, пишут как об архетипе заговора, несвободы [13; 8]. Мы не разделяем точку зрения исследователей, однозначно трактующих символический образ, видящих в нём только намёк на поклонение золотому тельцу, что является следствием гиперинтерпретации. Разница между интерпретацией и гиперинтерпретацией заключается в том, что «релевантность того или иного смысла, открывающегося в процессе интерпретации, является в процессе его соотношения с целым («intention operis»)» [3, с. 20]. Гиперинтерпретация зависит от идеологической установки критика; интерпретация – от текста. Сам А. С. Грин неоднократно отвергал всякие идеологические, классовые привязки своих произведений. Кредо автора выражено словами героя романа, Ганувера: «*Я не принадлежу к светскому обществу, (...) я – один из случайных людей, которым идиотически повезло и которые торопятся обратить деньги в жизнь, потому что лишены традиции накопления. Я признаю личный этикет и **отвергаю кастовый***» [4, с. 84].

Мотив, послуживший импульсом к обогащению Ганувера, тот же, что и мотивы, послужившие побудительным стимулом к достижению цели для героев других произведений писателя. Вера в мечту помогает, по А. С. Грину, превратить жизнь в легенду, сказку («Алые паруса», «Создание Аспера», «Блестящий мир», «Продолжение следует», «Сердце пустыни», «Пролив бурь»). Исключительность дома Ганувера не в его изысканной архитектуре (дань стилизованному романтизму XX века), а в мотивах его появления. Цепь осознается как шифтер-стимул к осуществлению мечты. Первое, что приходит на память, это, конечно, золотая цепь с Котом-Баюном А. С. Пушкина. Есть в романе и дуб, растущий прямо у дома Ганувера, на что обращали внимание исследователи. Попутно отметим: псевдоним Н. П. Вагнера, сказками которого зачитывался А. С. Грин в детстве, был Кот-Мурлыка. Конечно, образ дуба поливалентен. Это и аналог мирового Древа как модели трёхуровневого устройства микро- и макрокосма [напр., 14, с. 125–126]. Значение вертикали дополняется трёхэтажным устройством дома, состоящего из нижнего мира (в романе нижний мир индексирован и аквариумом с морскими чудовищами), срединного (ствол) и верхнего (крона). Морфология частей тела персонажей также релевантна с мифологической стороны. Так как «(...) ступня – символ души: служа опорой для тела, (...) не позволяет человеку пасть» [14, с. 563], капитан Орсуна акцентирует внимание всех гостей на маленькой босой ноге Молли [4, с. 102] – героини, служащей духовной опорой Ганувера.

В романе много других индексов-шифтеров, отсылающих к вовемя сказанным поэтическим словам, как солнечные зайчики, разбросанным по всему пространству текста: *лёгкое дыхание* (И. А. Бунин) [4, с. 72], *горные вершины* (аллюзия на перевод М. Ю. Лермонтова) [4, с. 47], *сумасшедший Фридрих* (Ф. Ницше) [4, с. 30], имя *Ганувер* как возможная анаграмма фамилии Вагнер,

*Фея маленької Ноги* (сказочна ремінісценція), *цветной туман* (А. А. Блок) [4, с. 7], біла сверкаюча лістниця [4, с. 91] і речь Ганувера об умноженні стада [4, с. 41] (євангелістські ремінісценції). Інверсірується сказочний мотив: героїня з'являється во дворці в полночь, тоді як справжня Золушка в полночь зникає.

Часто повторювані образи *луча*, *тайни*, *сада* (дворець розташований серед садів, звідси і топонім *Гарден* – в перекладі з англійського «сад»; порівняння залів з садом, в смислової перспективі – дворець як сад душі); мотив очікування: його воскресають мотиви поезії А. А. Фета («Сад весь в цветі», «Солнця луч проміж лип був і жгуч і висок...»), а ім'я *Емілія*, означаюче «влюблена», перекикається в скороченому варіанті (Моллі) з іменем *Марія* (Марія Лазич – у А. А. Фета; Марія Алонкіна – у А. С. Гріна). Мотив воскресення душі Ганувера навіває спогади про пушкінські вірші «Я пам'ю чудне мгноєньє». В описуваному просторі дворця обилиє дзеркал, думається, слугує метонімічним індиксом смислових, образних, текстових, екзистенціальних відображень. На таку догадку наводять і ім'я одного з персонажів – *Естамп*. Собственно, це не ім'я, а термін, означаючий «отпечаток», «оттиск». О том, як створювалися імена А. С. Гріном, читаємо, наприклад, у Н. Тарасенко [12]. Весь роман і складається з таких наслоєних в пам'яті автора відбитків – літературних, музичальних, архітектурних, живописних, пластических, обонятельних і навіть гастрономіческих.

З'єднання Ганувера і Моллі як жениха і невісти, з однієї сторони, можна розглядати в душі релігійних мистерій як союз Чувства, Матерії і Розуму, Духа; а з другої – як проекцію реального факта, бывшего в житті А. С. Гріна, який учасував в організації свадьби людей із низів общества. Цей випадок описано Н. Вержбицким [2, с. 220–221]. Вдь і Ганувер з Моллі – люди, піднявшієся со дна. Як і положено, невіста в романі і в житті була в білому газовому плат'є.

Помімо інтертекстуального, можна говорити і о метатекстовому просторі цього роману, являючогося в своєму роді текстом о тексті, головним образом, о тексті як творческому процесі. Під метатекстом нами розуміються, вслід за А. Вержбицкой, всі мовні елементи тексту, індиксуючі точку зору нарратора коментуючого лбо оціночного характеру. [1, с. 409–421]. Концептуальні в цій зв'язі символи *центр*, *ствол*, *хвіст*. Сам А. С. Грін говорив о пробудженні вдихновения: «Сирое, неясное, зыблется, рассыпается в арабески. И вдруг блеснет *центр*, *ствол*, *какая-то главная важная хвост* [виділено нами. – В.Р.]. И снова покой и равновесие – плыву по реке будущего» [4, с. 371].

Метатекст проявляється і на рівні структурирования роману. Деякі дослідники [8] уже відмічали особенність його початку. Повість розкривається завичайною фразою «Дул ветер» з указанням на нарратора: *Написано это...* Такі *куліси* налаштувають читача на сприйняття заведомо вигаданого.

ленного сюжета. Затем следует то, что А. К. Жолковский называет «перескоком за/на рамку»: «Противопоставление между рамкой текста (например, обрамляющей новеллой, в которой фигурируют рассказчик и его слушатели) и собственно содержанием (внутренней новеллой, излагаемой рассказчиком) – одна из наиболее общих категорий орудийной сферы. Поскольку при этом как бы повторяется соотношение между внетекстовой реальностью и текстом, рамка имеет коннотацию 'безусловности', а её содержимое, в качестве собственно произведения искусства, коннотацию 'условности'. При 'перескоке действия на рамку' оппозиция 'условное/безусловное' обычно трактуется либо как 'оригинальное, новое/ заведомо данное', либо как 'вымышленное / настоящее'» [7, с. 89]. Читатель вместе с рассказчиком оказывается в мире вымысла. «*«Дул ветер...»*, – написав это, я опрокинул неосторожным движением чернильницу, и цвет блестящей лужицы напомнил мне мрак той ночи, когда я лежал в кубрике *«Эспаньолы»»* [4, с. 3] – такое метатекстовое вступление раскрепощает воображение. События романа словно воскресают в их жизненной силе как в начале повествования, так и в финале, образуя композиционный круг. Примечательно имя инклюзивного рассказчика. С одной стороны, это краткий вариант имени Александр (намёк на имя автора); с другой – английское Sunday (воскресение). На виртуальную модальность повествования указывает фраза *«Сомнительно, чтобы умный человек стал читать такую книгу, в которой одни выдумки»* [4, с. 3]. Фраза многозначительна. Это своеобразный комментарий на реплику одного из литераторов: «Что, Александр Степанович, пописываете свои сказочки?» – «Да, пописываю, а дураки находятся – почитывают» [2, с. 373]. Но разве могла бы выдумка волновать читателя, как верно подметила Н. Н. Грин? Сам писатель высказался об этом так: *«Книги – часть души нашей – её связанное выражение»* [6, с. 346].

Итак, случайно обронённая фраза на самом деле является ироническим ответом автора определённого кругу литераторов.

Другим метатекстовым маркером служит переплёт книги без страниц, которые ещё предстоит заполнить нарратору. Лексема «переплёт» содержит и второй смысл: переплёт жизни, в который попадает рассказчик по воле автора. Напоминанием о нарраторе, повествующем о событиях книги, служит и такая фраза-шифтер: *«Волнение прошлого. Несчастен тот, кто недоступен этому изысканному чувству; в нем расстиляется свет сна и звучит грустное удивление. Никогда, никогда больше не повторится оно!»* [4, с. 124]. Фраза, имеющая метатекстовый аналог в воспоминаниях об А. С. Грине В. Рождественского: *«В сущности, это была прогулка в прошлое, которое никогда уже не может повториться»* (А. С. Грин) [6, с. 286].

Сознание Ганувера словно раздваивается. Он и участник событий, и автор собственной судьбы, воспринимающий себя как бы со стороны: *«(...) говоря с Дигэ, он слушал себя, выраженного прекрасной игрой»* [4, с. 81]. Слово *игра* является одним из ключевых слов в творчестве А. С. Грина, думается, не толь-

ко потому, что несёт концептуальный смысл *жизнетворчество*, но и потому, что служит индексом метатекста. «*Хороша была страница (...)?*» – заключает Дюрок в эпилоге. Ещё одно метатекстовое указание на жизнь как на книгу.

Образ главного персонажа Санди играет не только композиционную роль стягивающего к себе все нити романа центра, но и роль объектива, в фокус которого попадают детали интерьерера, экстерьера, встречи, лица, события. Ему автор придал многие черты ренессансного персонажа: жизнестойкость, радостное мироощущение, избыток молодой энергии. Неслучайно сравнение Санди с растением: «*Да, всего только за двадцать четыре часа Санди Пруэль вырос, подобно растению индийского мага, посаженному семенем и через тридцать минут распускающему зелёные листья*» [4, с. 96].

Жизнелюбие героя, выраженное в здоровом аппетите (именно с кухни начинается знакомство героя с домом Ганувера), тяге к авантюрным приключениям, восторженности перед мужественными людьми, домом Ганувера, восхищении музыкой, диковинами дворца, будь то аквариум, архитектура, золотая цепь, красота женщины или лифт, определяет не меркантилизм, а, напротив, детскую непосредственность, живой интерес, вкус жизни. Прелесть роману придаёт, конечно же, именно точка зрения Санди-ребёнка. То, что искушённому взрослому может показаться естественным, ребёнку всё в новинку. Отсюда, например, приём остраннения в описании лифта [4, с. 35].

Метатекстовые индексы эмоционально-психологического состояния мальчика-подростка в незнакомой обстановке передают атмосферу таинственности и сообщают повествованию ритм учащённого сердцебиения: «*Меня восхищало то, что я ничего не понимаю в делах этого дома, в особенности же совершенная неизвестность, как и что произойдёт через час, день, минуту, – как в игре. Маятник мыслей моих делал чудовищные размахи, и ему подвёртывались всяческие картины, вплоть до появления карликов. Я не отказался бы увидеть процессию карликов – седобородых, в колпаках и мантиях, крадущихся вдоль стены с хитрым огнём в глазах*» [4, с. 35].

Любовь, а не стяжательство или алчность движет героем. Именно Санди автором доверено быть *сердцем*, пульсирующим центром всей материи текста, интегрирующим музыкальные, густаториальные, тактильные, назальные, визуальные впечатления (дань синестезии искусства начала XX века). К слову, лексема *сердце* является ключевым, в разных словоформах оно употреблено около 37 раз, не считая производных слов. Отсюда и так часто встречаемые метатекстовые маркеры – слова с эмоциональными экспрессемами: «*Как **вкопанный** я остановился: **сердце моё забилося**. **Всё заскакало** во мне, и обида **рванулась** едва не **слезами**. Если до этого моя влюблённость в Дюрока, дом Ганувера, Молли была ещё накрепко заколочена, то теперь все звезды **выскочили**, и **чувства мои заиграли** вместе с отдалённым оркестром, слышимым как бы снаружи дома. Он провозгласил **торжество и звал**. Я слушал, мучаясь. Одна музыкальная фраза, – какой-то отрывистый перелив флейт, – **манила***

*и манила* меня, положительно она описывала **аромат грусти и увлечения**. Тогда **взволнованный**, как будто это была **моя музыка**, как будто всё лучшее, обещаемое её звуками, ждало только меня, я бросился, стыдясь сам не зная чего, **надеясь и трепеща**, разыскивать проход вниз.

В моих **торопливых** поисках я вышагал по неведомым пространствам, местами озарённым всё выше восходящей луной, так много, так много раз останавливался, чтобы наспех сообразить направление, что совершенно закружился. Иногда, по близости к центру происходящего внизу, на который попадал случайно, музыка была слышна громче, **дразня нарастающей явственностью мелодии**. Тогда я приходил в ещё большее возбуждение, совершая круги через все двери и повороты, где мог свободно идти. От нетерпения ныло в спине. Вдруг, с **зачастившим сердцем**, я услышал **животрепещущий взрыв скрипок и труб** прямо где-то возле себя, как мне показалось, и, миновав колонны, я увидел разрезанную сверху донизу огненной чертой портьеру. Это была лестница. **Слёзы выступили у меня на глазах**. **Весь дрожа**, я отвёл **нетерпеливой** рукой тяжёлую матерью, тронувшую по голове, и начал сходить вниз **подгибающимися от душевной бури ногами**» [4, с. 90–91].

Живую цепь сердец образуют положительные персонажи романа – Дюрок, Эстамп, Поп, Паркер, Орсуна, Молли, Ганувер, а также все те, кто когда-то пришел Гануверу на помощь. В этом отношении примечательна евангельская реминисценция о богаче и о рабах, приумноживших его богатство во время отсутствия господина: «*Этот человек нас мое стадо и умножал его с такой удачей, что перевалило за пятьдесят. Он вывалял моё золото, где хотел – в нефти, каменном угле, биржевом поту, судостроении и... я уже забыл, где. Я только получал телеграммы. Как это вам нравится?*» [4, с. 41]. Как известно, завистливый раб не получил ничего. Живым людям противопоставлены духовно мёртвые. Об этом в тексте сказано недвусмысленно: «*Это будет смешанное общество, – сказал Ганувер. – Все приглашённые – живые люди*» [4, с. 84].

Если Санди – сердце, то весь дом по принципу аналогии приобретает метафорический отсвет большого живого организма с нервами-шнурами; скелетом – архитектурными перекрытиями, коридорами, лестницами; глазами – окнами. Это дом – *секрет* для непосвящённых, как и корабль с тем же названием в феерии «Алые паруса». Интертекстуальные параллели очевидны в финалах обоих произведений: прибытие героев в Замечательную Страну ознаменовано музыкой. Можно отметить аллюзии и на рассказы «Сердце пустыни» (Сигнальный пустырь), мотивно очень близкий роману, «Белый огонь» (описание скульптурной группы).

Центростремительное движение – от внешнего пространства к внутреннему, от периферии к центру – сопровождается усилением (крещендо) сердечного ритма, достигающему предела в сцене появления Молли. Далее круговращение приобретает центробежную силу – герои постепенно отдаляются друг от друга во времени (их уже разделяет срок в пять лет) и в пространстве.

Пульсация ритма романа напминает толчки сердечной мышцы с её сжатием и расширением. Композиция нам представляется в виде двух взаимно переходящих друг в друга концентрических спиралей: первая с движением витков слева направо к центру (центростремительность); вторая – справа налево от центра (центробежность). Это отчасти проясняет роль цепи в ритмико-композиционной структуре текста. В архетипе *спираль* и *лабиринт* – ассоциаты свернувшейся змеи как модели мироустройства. Характерно, что герой, попав в лабиринт дома-дворца, всё время движется по кругу или по спирали, представлявшимися ему одной *сверкающей чертой* (змея) [4, с. 37], *трубой* [4, с. 36], что в архетипе ассоциируется с той же змеей. Пространственного центра может достичь только настоящий герой, что и удаётся Санди, представляющему живую душу, сердце мира. В своём восприятии Санди чувствует себя центром (*катание вокруг самого себя*). Герой находит обронённую розу. Деталь, которая может быть прочитана в мистическом ключе как символический эквивалент мистического центра, сердца мира [14, с. 553], равно как и попутное упоминание о скульптурной группе, склоненной над *колоссальной чашей* [4, с. 14], в символическом прочтении – ассоциата Чаши Сердца, чаши Грааля, символизирующей высокое служения творческого духа [14, с. 560–561]. С образом центра соотносятся образы горы (имя хозяина дома – Эверест), мирового древа (дуб в романе), замка (дом Ганувера) [напр., 14, с. 558], которые в смысловой проекции экспонируют физический и духовный рай.

В обратной перспективе лабиринт – ловушка для лжегероев – *мёртвых* душ. Троица актёров-обманщиков – Дигэ, Томпсон, Галуэй – вполне возможно, отражение реальных прототипов. Можно вспомнить, что М. Горький людей, наподобие «господ Мережковских», называл «смертяшкиными» [2, с. 210], а его мнение разделяла купринская группа, в которую входил и А. С. Грин.

В романе выражена одна из главных в макротексте писателя оппозиций *живой* (помощники и друзья Ганувера) – *неживой* (автомат Ксаверий, Дигэ, Томсон, Галуэй). Галуэй определяет место Дигэ среди дорогих вещей дома Ганувера: с дорогим убранством должна гармонировать дорогая вещь – Дигэ [4, с. 113]. Слова автомата Ксаверия, адресованные Галуэю: «Я (...) *ничего не чувствую, потому что ты говоришь сам с собой*» [4, с. 87], выделенные автором, намёк на неживую природу Галуэя.

В отличие от других положительных персонажей А. С. Грина, Молли и Ганувер подвержены колебаниям: Молли боится братьев, боится испортить жизнь Ганувера, не верит в возможность осчастливить любимого, даже ревнует; Ганувер чуть было не женится на Дигэ – антипode Молли. И так оно могло и случиться, если бы не друзья, вовремя пришедшие на помощь. Именно они как звенья одной дружной семьи помогают соединиться героям в реальности, хоть и на краткий миг. Но в макротексте А. С. Грина миг – это символ вечности, следовательно, герои всё-таки прибыли в свою Замечательную Страну. Желанная цель достигнута, кульминация романа разрешилась в пользу торжества любви

и правды. Вот это место в романе: *«Все стояли по шею в воде события, нахлынувшего внезапно. Ганувер подошёл к Молли, протянув руки, с забывшимся и диким лицом. На него было больно смотреть, – так вдруг ушёл он от всех к одной, которую ждал. «Что случилось?» – прозвучал осторожный шёпот. В эту минуту оркестр, мягко двинув мелодию, дал знать, что мы прибыли в Замечательную Страну»* [4, с. 109].

Неожиданная, на первый взгляд, смерть героя на самом деле представляется нам логическим завершением цепи его колебаний, тревог. Слишком очевидна была вероятность ложного шага в выборе Единственной. Раздвоенность душевного мира героя отмечена в тексте: *«Я размышлял о словах Дюрока про Ганувера: «Его ум требовал живой сказки; душа просила покоя»* [4, с. 131]. Слова, несомненно отразившиеся в финале булгаковского «Мастера и Маргариты» (1937). Что означают они, вынесенные в сильную позицию произведения? Разлад ума и души? Двойственность эпохи декаданса?

Положительный персонаж романа, лишённый рефлексии, в котором сходятся все перипетии событий, линии сюжета, – Санди Пруэль. Он же и всезнающий нарратор. Вспомним татуировку на его руке *Я всё знаю*. В макротексте А. С. Грина это не парадокс и не ирония, так как всезнание характеризует целостность мира ребёнка. А Санди почти ребёнок, подросток. Мотив участия подростка в жизни взрослых мог быть позаимствован у Ф. М. Достоевского (роман «Подросток») и своеобразно обработан А. С. Грином.

Именно ребёнку автор поручает быть непосредственным участником в распутывании сложного лабиринта отношений между героями, определить, где правда, а где ложь, игра. Символическим перформатором этого психологического лабиринта служат архитектурные причуды дворца Ганувера. С попадания Санди в хитросплетение его коридоров, лестниц, перекрытий и начинается распутывание цепи интриг, участие в судьбе героев. Только живой душе ребёнка открыта Замечательная Страна: *«А музыка, касаясь души холодом и огнём, несла все это, как ветер несёт корабль, в Замечательную Страну»* [4, с. 92]; *«Я думал о Молли и своём чувстве, зовущем в Замечательную Страну»* [4, с. 97]. И именно выросшего Санди-капитана (в системе символообразов А. С. Грина звание капитана символизирует высокий ранг человека как рулевого своей судьбы в прямом и в переносном смысле) ждёт награда – маленькая Молли – его будущая жена (проекция Молли Ганувера). Продолжение истории вынесено за рамки романа, но её завязка уже есть в эпилоге. Таким приёмом автор словно бы опять возвращает читателя к детству, к истокам веры. Мотив возвращения вообще свойствен произведениям А. С. Грина, в жизни которого также была встреча со сказкой – «первым цветком в венке событий» в виде вовремя сказанного поэтического слова, как об том пишет Н. Н. Грин (жена писателя) в своих записках [2, с. 395]. Этим словом для А. С. Грина стала сказка Н. П. Вагнера «Мила и Нолли», хотя в записках упомянуто название «Молли и Нолли», вероятно, случайно изменённое так по причине регрессивной персер-

верации. Тогда же зародилась «тоска по Молли», по Ней, Единственной. Тоска, которая достигнет наивысшего предела в рассказе «Она».

Ганувер засомневался лишь на миг и расплатился жизнью. Явно сказочный мотив – появление чуда в полночь искажен фразой «он думает, что её [Молли] не будет». Принцем и принцессой Ганувер и Молли были в детстве, когда строили замки из песка. Дом как мечта требовал всего лишь сохранения этой детской веры с реликвией в его сердцевине – золотой цепью – символом единения детских сердец и осуществлённой мечты. Золотая цепь, или алые паруса, или дом в центре пустыни... Все эти переменные, по В. Я. Проппу [10], имеют одну и ту же функцию в сценарии движения к прекрасной цели – функцию пароля для своих и ловушки, издёвки для чужих.

Нумерология в романе также подчинена идее круга. Можно отметить, например, высокую частотность употребления числа *пять*. Не связано ли это с символикой пяти каналов перцепции, по которым идёт, нередко синестезийно, психологическое воздействие на читателя? А может, подсказка содержится в этом фрагменте из рассказа «Серый автомобиль»: «*Я вижу людей неторопливых, как точки, ближайšie к центру, с мудрым и гармоническим ритмом, во всей полноте жизненных сил, владеющих собой, с улыбкой даже в страдании. Они неторопливы, потому что цель ближе от них. Они спокойны, потому что цель удовлетворяет их. И они красивы [разрядка А. С. Грина. – В.Р.], так как знают, чего хотят. Пять сестёр манят их, стоя в центре великого круга, – неподвижные, ибо они есть цель, – и равные всему движению круга, ибо есть источник движения. Их имена: Любовь, Свобода, Природа, Правда и Красота*» [5, с. 219]. В мифологиях мира число пять символизирует круг, а дом Ганувера имплицитно идею круга.

Число 24 употреблено два раза: «*На правой стороне человек, носивший имя Лазарь Норман, расписался двадцать четыре раза с хвостиками и всеобъемлющими росчерками*»; «*Да, всего только за двадцать четыре часа Санди Пруэль вырос*». Двукратное повторение одной и той же цифры, как и звукоряда *Лазарь* (в начале) и *лазарет* (в конце) образуют замкнутые круги, функция которых, на наш взгляд, суггестивная, связанная со снижением сознательности и критичности при восприятии внушаемого содержания.

Цикличность проявляется в загадке возраста отдельных героев. В романе об относительности времени говорит Дюрок: «*Мы делаемся иногда моложе, иногда – старше*» [4, с. 117]. По мнению Санди, Гануверу было лет двадцать восемь. На то, что это именно впечатление, а не точный возраст, указывает инверсия (*лет двадцать восемь* вместо *двадцать восемь лет*). Молли в конце романа семнадцать. Параллелизм ситуации обнаруживается в линии Дюрок – Молли. Дюрок упоминает об умершей внезапно девушке – своей первой любви. Об этом же говорит и Ганувер в диалоге с Дигэ. Ниточкой, соединившей Дюрока с новой любовью, стала мелодия (метонимический медиатор): «*Я шёл утром по береговому песку и услышал, как кто-то играет на рояле в доме, где*

*я вас нашёл, Молли. Точно так было семь лет тому назад, почти в той же обстановке. Я шёл тогда к девушке, которой более нет в живых. Услышав эту мелодию, я остановился, закрыл глаза, заставил себя перенестись в прошлое и на шесть лет стал моложе»* [4, с. 118]. И здесь снова перцептивное восприятие времени – *«заставил себя перенестись в прошлое и на шесть лет стал моложе»*. Образом умершей девушки соединяются два звена – Дюрок и Ганувер. Известен подлинный случай, произошедший с самим А. С. Грином. Он любил девушку, и она отвечала ему взаимностью. Как-то вечером, по рассказу Н. Вержбицкого, она сказала слово «Прощай!». А. С. Грин был один. На другой день он послал телеграмму, и ему ответили, что девушка скончалась от сердечного приступа [2, с. 225]. Словно в зеркале, реальное событие преломляется в вымысле.

Концепт «зеркало» – один из стержневых звеньев символической цепи романа. Вот Ганувер говорит Дигэ о своем компаньоне: *«Я не забывал о нём. Он умер, (...) это произошло неожиданно. Впрочем, у него был **странный характер**»* [4, с. 41]. Но именно так отзывается Дюрок о Санди: *«Ты, Санди, или большой плут, или **странный характер** (...)»* [4, с. 10]. Зеркальные половинки – Санди и Молли как женское и мужское начала в их единстве (андрогин) – акцентированы и сценой переодевания в женское платье Санди, общим недугом – страдание от мигрени. Принцип зеркальности проявляется и во временном отражении событий. Ганувер утверждает, что та девушка, его компаньон, умерла, но Молли жива, а именно ей приписывается совместная находка и строительство замка из песка.

Если Ганувер после золотой находки путешествует четыре года, значит, ему было 24, а Молли в момент их встречи всего 13 лет. Разница в одиннадцать лет? Можно допустить, что под влиянием винного угара, тоски, болезни (порок сердца), Ганувер смешивает прошлое с настоящим, даже, возможно, бредит. Поэтому для него Молли умерла, когда, спустя четыре года, отказала во встрече с ним. Как главному действующему персонажу Санди в тексте романа шестнадцать, но, как нарратору, ему значительно больше: *«Я слушал – и каждое его слово запоминал навсегда, но не буду приводить всего, иначе на склоне лет опять ярко припомню этот час и, наверно, разыграется мигрень»* [4, с. 66].

Топос, где происходит основное действие романа, это дом Ганувера. Параллельно образ дома-сюрприза для любимой создает и автор «Великого Гэтсби» (1925). Такое как бы зеркальное наложение удивительно тем более, что сам роман Т. Фицджеральда был переведён значительно позже, однако первая экранизация вышла в 1926 году. Не могла ли она появиться тогда же и на отечественных экранах и вдохновить А. С. Грина на оригинальную разработку аналогичного мотива?

Зеркальное отражение окружения Молли, её братьев и псевдожениха Лемарена находим и в окружении Ганувера – Дигэ, Галуей, Томсон, которых объединяет общая цель – завладеть золотой цепью. Именно для них цепь – кумир,

золотой телец. Змея-Дигэ – таков смысл, вытекающий из тесноты словесно-смыслового ряда следующего фрагмента: «Из-под её чёрных ресниц, поднявшихся страшно тихо, дрожа и сверкая, выполз помрачённый взгляд – странный и глухой блеск; только мгновение сиял он» [4, с. 42].

Чернота души Дигэ акцентирована близостью к статуе чёрной женщины, глухим блеском взгляда; чистота Молли – белизной её платья и жемчужным ожерельем. Сама собой возникает аналогия из области алхимии: Дигэ – Sol niger – «чёрное солнце» [напр., 11]. Собственно, это теневая ипостась души Ганувера – мир его амбиций и иллюзий. Смерть Ганувера от разрыва сердца аллегорически может быть воспринята как смерть личного Я и разрыв цепи, приковывающей героя к профанному миру. Другая, белая, ипостась души героя – Молли как символическая проекция идеи освобождения души из темного мира. Подземный или подводный мир замка по аналогии может быть воспринят как репрезентативен сферы бессознательного. В этот замкнутый мир «Золотой цепи» (так назван дворец Ганувера) спускается Санди, чтобы принять участие в спасении и воскрешении страдающей там души (аллюзия на миф о Минотавре).

Допустимо также, что писатель в образе золотой цепи выражает мысль о процессе творчества: «Для меня вдохновение – это хорошее, спокойное состояние в часы писания, когда все идет стройно, не цепляясь, как цепь, – звено за звеном» [2, с. 403]. В сатирическом ракурсе образ цепи отсылает к факту из жизни писателя – посещение им литературного салона некой баронессы. Об этом читаем у В. Рождественского, приводящем слова хозяйки: «Я обязательно должна вам прочесть свой новый стихотворный цикл «Соблазны змия» – в двенадцати звеньях» [6, с. 282]. Ровно столько же оборотов имеет цепь и в романе, где она сравнивается со змеей.

Образ цепи возникает и при сравнении дворца Ганувера с кинематографическим домом. Действительно, мелькание проёмов дверей и ниш при быстром вращении лифта напоминает движение киноплёнки (ещё одна проекция образа змеи как символа альтернативного, вымышленного, заповедного мира *тайного в явном* [4, с. 106]. И этим миром, несомненно, является мир воображения, проявленный в произведениях искусства.

Такая поливалентность характеризует почти каждый символический образ. Так, цепь-змея – это и лукавый искуситель – для Дигэ, Томпсона, Галуэя, и Уроборос как образ Вечности, Вселенной, где обитают *живые* души. Моделью Вселенной является дом Ганувера, который называют то дворцом, то замком, то зданием. В архетипе число двенадцать – символ мироустройства, а дом, как и его хозяин, носящий имя горы Эверест, и представляет такую архитектурную реминисценцию о Великом Архитекторе Вселенной. В иррациональной проекции это и невещественный храм духа [напр., 14, с. 578].

Образ цепи-змеи в романе играет и сюжетоорганизующую роль. Так, устами Санди автор говорит о цепи случайных событий, разворачивающейся *вспыхивающим инуrom, складывающийся затейливо под ногами* [4, с. 17].

**Выводы.** Как показывает анализ, пространство романа «Золотая цепь» – пространство полифоническое, интегрирующее референтный локус (корабль, экстерьер и интерьер дворца Ганувера, гавань, Сигнальный Пустырь), интертекстуальные ассоциации, метатекстовые и экзистенциальные наслоения, смысловые связи на основе метонимических или метафорических отношений, симвообразы персонажей с *золотыми, живыми* сердцами (Дюрок, Санди, Эстамп, Молли и другие). Название инвариантного симвообраза вынесено в заглавие, в фокусе которого концентрируются противоположные смысловые полюса, такие, как мироздание, цикличность, свет, с одной стороны, и мрак, безысходность, западня – с другой, что обусловлено структурно-семантической амбивалентностью символа.

### Литература

1. Вежицкая А. Метатекст в тексте / А. Вежицкая // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. VIII (Лингвистика текста) / Сост. Т. М. Николаева. – М. : Прогресс, 1978. – С. 402–421.
2. Воспоминание об Александре Грине / Сост. Вл. Сандлер. – Л. : Лениздат, 1972. – 607 с.
3. Гайер К. Е. Герменевтика и интерпретативная семиотика в работах У. Эко / К. Е. Гайер. – Мова : наук.-теор. часопис з мовознавства. – Одеса : Астропринт, 2014. – № 21. – С. 19–22.
4. Грин А. С. Золотая цепь / А. С. Грин. – Южно-Сахалинск : Дальневосточное книжное издательство, Сахалинское отделение. – 1987. – 239 с.
5. Грин А. С. Собр. соч. : в 6 т / [общ. ред. В. Россельс]. – М. : Правда, 1965. – Т. 5
6. Жизнь Александра Грина, рассказанная им самим и его современниками / Сост. В. Ковский. – М. : Изд-во Литературного института им. А. М. Горького. – Феодосия : ИД Коктебель, 2012. – 557 с.
7. Жолковский А. К. How to Show Things with Words (Об иконической реализации тем средствами плана выражения) // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности : Инварианты – Тема – Приёмы – Текст. – М., 1996. – С. 77–92.
8. Ляхович А. Витки и оковы «Золотой цепи» Александра Грина. [Электронный ресурс] / А. Ляхович. – Режим доступа : [grinlandia.narod.ru/articles/Vitki\\_i\\_okovy\\_Zolotoj\\_cepj.htm](http://grinlandia.narod.ru/articles/Vitki_i_okovy_Zolotoj_cepj.htm)
9. Олеша Ю. К. Ни дня без строчки // Олеша Ю. К. Зависть. Ни дня без строчки. Рассказы. – М. : Известия, 1989. – С. 343–612.
10. Пропп В. Морфология волшебной сказки / В. Пропп. – М. : Лабиринт, 2001. – 144 с.
11. Символизм алхимии [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [www.symbolizm.ru](http://www.symbolizm.ru)
12. Тарасенко Н. Дом Грина / Н. Тарасенко. – Симферополь : Таврия, 1979. – 94 с
13. Шевцова Г. И. Мотив золотой цепи в творчестве А. С. Грина. [Электронный ресурс] / Г. И. Шевцова. – Режим доступа : [www.superinf.ru](http://www.superinf.ru)
14. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Сост. К. Королёв. – М. : Эксмо, СПб. : Мидгард, 2008. – 608 с.

Статью отримано 3.10.2015 р.

Романенко В. А.

### СИМВОЛІЧНИЙ ПРОСТІР РОМАНУ О. С. ГРІНА «ЗОЛОТИЙ ЛАНЦЮГ» («ЗОЛОТАЯ ЦЕПЬ»)

*Метою статті є спроба розкрити структуру символічного простору роману О. С. Гріна «Золотий ланцюг». Об'єкт аналізу – конститuentи символічного простору: топос як місце дії, що включає інтер'єр, екстер'єр, природний ландшафт; інтертекстуальні та метатекстові маркери, які організують текстовий простір твору; символoобрази, що формують символічний простір тексту. У роботі використано методи семіотичного, герменевтичного, інтертекстуального, опозитивного та компонентного аналізу. Результатом дослідження є виявлення того, що ланками, які поєднують текстову тканину роману є символoобрази ланцюга, змії, будинку, дерева, дзеркала та інші. Поліфонічний простір роману «Золотий ланцюг» інтегрує референтний локус, інтертекстуальні асоціації, смислові зв'язки на ґрунті метонімічних або метафоричних відносин між символічними індексами, символoобрази персонажів. Ключовий образ-символ золотого ланцюжка є полівалентним. Це і лукавий спокусник – для Діге, Томпсона, Галуєя, – і відображення Всесвіту, де мешкають живі душі. Образ ланцюга-змії відіграє в романі сюжетотворюючу та композиційну роль. Практичне застосування результатів дослідження можливо в практиці навчання студентів методам і прийомам лінгвoсеміотичного аналізу символічного простору літературного твору з метою заглиблення у перспективу його прочитання.*

**Ключові слова:** символoобраз, простір, інтертекст, мета текст.

Romanenko V. A.

### SYMBOLIC SPACE IN THE NOVEL OF A. S. GREEN «ZOLOTAYA TSEP'» («GOLDEN CHAIN»)

*The purpose of the article is an attempt to reveal the structure of the symbolic space of the novel by A. Green "Golden Chain". The object of analysis are the constituent parts of symbolic space: the topos as the place of action, including the interior, exterior, natural landscape; intertextual and metatextual markers that organize the text space of the work; symbol images forming the symbolic space of the text. We used methods of semiotic, hermeneutic, intertextual, oppositional and component analysis. The study revealed that the main images binding the text of the novel are such symbol images as chain, snake, house, tree, mirror and others. Polyphonic space of the novel "The Golden Chain" integrates the referent locus intertextual associations, semantic-based communication metonymical or metaphorical relationship between symbolic indexes, symbol images of the characters. The key image-symbol of the golden chain is polyvalent. This wicked tempter – for Dige, Thompson, Galway – and a reflection of the universe, inhabited by living souls. The image of the chain-snake in the novel organizes the plot and the composition of the novel. Practical usage of research results is possible in the practice of teaching methods and techniques of lingvosemiotic analysis of the symbolic space of a literary work, deepen the perspective of his reading.*

**Key words:** symbol image, space, intertext, metatext.