

А. А. Фомин

АССОЦИАТИВНЫЕ СВЯЗИ ЛИТЕРАТУРНОГО ОНИМА И АКСИОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

1

Об ассоциативном характере прозы А. Грина неоднократно упоминалось в работах, посвященных его творчеству. Так, В. Ковский пишет: «На принципе ассоциативности построена вся гриновская система изобразительности...»¹. Гораздо меньше внимания уделялось тем лингвистическим основаниям, на которых реализуется этот художественный принцип. Между тем ассоциативное восприятие читателем образов его произведений часто обусловлено функционально, когда ассоциативные связи возникают на лингвистическом уровне структуры образа. Литературный оним, будучи важным элементом этой структуры, может активно включаться в работу по продуцированию эстетически важных ассоциаций. Более того, литературный оним, поскольку он является текстовой единицей, номинирующей художественный образ, способен конденсировать в своей семантике необходимые образные смыслы и тем самым определять развертывание того ассоциативного фона, на котором должен восприниматься образ. При этом ассоциативные связи онима в гриновской прозе, как правило, имеют ярко выраженный аксиологический характер, вследствие чего собственное имя не только номинирует объект, но и участвует в формировании общей оценки номинируемого образа. На наш взгляд, интересно с этой точки зрения рассмотреть имена двух главных героинь романа «Джесси и Моргиана», написанного А. Грином в конце 20-х гг. прошлого века (впервые отдельным изданием роман вышел в 1929 г.).

Вынесение онимов в самую сильную позицию текста – его заглавие – свидетельствует об особой значимости данных имен в содержательной структуре произведения. На это же указывают и такие их характеристики, как высокая частотность (в группе антропонимов оба имени являются самыми употребительными), присутствие во всех композиционно важных разделах текста, выражение ими существенных художественных смыслов произведения и т.д. Можно, следовательно, отнести оба антропонима к ключевым словам данного текста.

Так как значением собственного имени в тексте, по-видимому, следует считать содержание номинируемого этим именем художественного образа во всем его информационном разнообразии, важно установить превалирующий тип отношений, существующих между двумя обозначенными образами. По нашему мнению, образы двух сестер, Джесси и Моргианы, находятся в отношении *противопоставления*, образуя *художественную оппозицию*, которая организует всю содержательную структуру романа. Возникающая

¹ Ковский В. Романтический мир Александра Грина. М., 1969. С. 238.

между двумя главными образами антиномия является «двигателем» сюжетного действия. Противопоставление реализуется в тексте по ряду семантических признаков (например, *красота – безобразие, доброта – злобность, естественность – притворство* и др.). Безусловно, образы противопоставляются и в аксиологическом отношении: образ Джесси характеризуется очевидной положительной оценкой автора (и читателя), образ Моргианы – не менее очевидной отрицательной. Подчеркнем взаимосвязь, взаимообусловленность этих оценок, которая конструируется писателем в первой же главе: «Насколько хороша была младшая сестра, настолько же безобразна и неприятна была старшая»¹.

Данная образная оппозиция, играющая в произведении ключевую роль, и обуславливает использование соответствующих онимов в названии текста, тем самым обозначая основную его художественную идею ономастическими средствами.

Логичным было бы предположить, что собственные имена не представляют собой безразличные к их художественной функции знаки и что они в каком-то отношении подчиняются общим закономерностям, определяющим смысловую структуру текста. Иначе говоря, можно ожидать, что рассматриваемые онимы как-то мотивированы этой структурой, и обнаружение механизма их мотивированности позволило бы глубже проникнуть в концептуальную сферу данного произведения и в специфику творческой манеры писателя.

2

Для проверки этой гипотезы нами был проведен небольшой эксперимент², давший результаты, которые требуют определенной интерпретации: 80 человек (студентов филологического факультета, а также факультета искусствоведения и культурологии Уральского госуниверситета), не читавших роман А. Грина и не знакомых с его содержанием, получив задание охарактеризовать имена Джесси и Моргиана с точки зрения положительной или отрицательной оценки номинируемых этими именами персонажей, почти единодушно связали первый оним с положительной, а второй – с отрицательной героиней, т. е. правильно указали аксиологические параметры образов неизвестного для них произведения. Количество «ошибившихся» при выполнении этого задания оказалось ничтожно (всего 3 человека). Значительное преобладание ответов первой группы над ответами второй подтвердило сформулированное выше предположение об аксиологической маркированности ключевых онимов текста. Действительно, при проведении опроса мы заимствовали из романа жестко и однозначно задаваемую аксиологическую оппозицию *хороший (положительный) – плохой (отрицательный)*, не давая возможности опрошенным отнести сразу оба имени к положительным, отрицательным или нейтральным персонажам. Поставленные перед необходимостью однозначно оценить то и другое имя и, по существу, образовать аксиологическую оппозицию онимов, участники опроса в большинстве своем справились с этой задачей, приписав онимам характеристики, адекватные текстовым. Впрочем, причины, заставившие участников опроса сделать тот, а не иной выбор очень часто ими не осознаются; на просьбу обосновать свою оценку чаще всего следовали ответы: «*мне так кажется*», «*не знаю*», «*чувствую*», «*это имя больше подходит положительной (отрицательной) героине*» и т. п.

Из результатов опроса можно сделать, вероятно, следующие выводы: во-первых, данные имена (по крайней мере одно из них) продуцируют определенные аксиологиче-

¹ Грин А. С. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. М., 1980. С. 190. Далее в статье текст романа цитируется по этому изданию.

² В проведении эксперимента принимала участие М. Н. Рыбакова, которой автор статьи выражает свою искреннюю признательность.

ски маркированные ассоциации, причем возникают они не на текстовом (точнее, не только на текстовом) уровне, а на уровне парадигматических связей языковой системы, служащей фоном для оценки онима¹; во-вторых, эти ассоциации без поддержки текста, своими средствами проявляющего и актуализирующего их, плохо осознаются, оставаясь на стадии смутного ощущения даже у достаточно компетентного читателя.

Закономерно в связи с этим попытаться определить ассоциативные связи онимов и механизм их возникновения.

3

Прежде всего мы рассмотрели оба имени с точки зрения их звуко-символических характеристик, так как неясность внутренней формы онимов побуждает исследователя к тщательному анализу их на фонетическом (или фонетико-графическом) уровне. Многие исследователи обращают внимание именно на эту особенность гриновской ономастики. К примеру, В. Ковский утверждает: «Имя собственное для писателя чаще всего – условный знак, подбираемый по законам звукописи, а не смысловое сращение с образом»². Звуко-символические ассоциации имен могли бы объяснить и однозначность их аксиологических параметров, и неосознаваемый характер этих оценок. К сожалению, результаты исследования онимов, проведенного по методике А. П. Журавлева³, опровергают предположение о звуковой символике как основе аксиологического их восприятия. Мы вычислили, используя предложенную А. П. Журавлевым формулу, звукобуквенное значение имен *Джесси* и *Моргиана* по тем 25 шкалам, которые приводятся в его книге. Оказалось, что имя *Джесси* имеет оценку, отклоняющуюся от средней (средней, «нейтральной»), считалась оценка 3) с учетом допустимой аберрации ($\pm 0, 5$), лишь по одной шкале (*гладкий – шероховатый*), получив 3, 52 (т. е. «*шероховатое*»). Близка к этому и оценка онима по шкале *нежный – грубый* (3, 42, т. е. скорее «*грубое*»), хотя она и не выходит за пределы «средней зоны» значений, образуемой постулируемым отклонением. Обе оценки в аксиологическом отношении определяются скорее отрицательно. По остальным шкалам имя *Джесси* выглядит более или менее нейтральным. Имя *Моргиана* вообще ни по одной шкале не получило «значимых» оценок, поскольку все его показатели находятся в упомянутой «средней зоне». Интересно, что ближе всего к границам этой зоны оказалась оценка по шкале *безопасный – страшный* (2, 52, т. е. скорее «*безопасное*»), что вообще противоречит содержанию номинируемого образа. По ряду важных для содержательной структуры параметров оба имени получили среднюю оценку, весьма незначительно отличаясь друг от друга. Например, по шкале *хороший – плохой* имя *Джесси* получило оценку 2, 95, а *Моргиана* – оценку 2, 93 (оба имени «*никакие*»), по шкале *красивый – отталкивающий* оценки имен опять очень близки – соответственно 2, 88 и 2, 90 (имена «*нейтральны*»), по шкале *добрый – злой* – 3, 27 и 2, 90 (оба имени «*звучат нейтрально*»), причем имя *Джесси* даже несколько тяготеет к полюсу «*злой*») и т. д.

¹ Речь идет, конечно, о системе русского языка, который является родным и наиболее освоенным для участников опроса. Очевидно, в какой-то мере можно предполагать и влияние на опрашиваемых английского языка, тем более что антропонимы в общем оформлены в соответствии с его ономастическими нормами (а имя *Джесси* вообще входит в англо-американский антропонимикон). Нужно учитывать, однако, что значительная часть аудитории не владеет английским языком, а другая часть вряд ли владеет им в такой степени, чтобы свободно продуцировать необходимые ассоциации. Поэтому если английский язык и учитывать в качестве фона для аксиологии исследуемых онимов, то в нашем примере это «дальний», более «слабый» фон, чьим влиянием трудно объяснить результаты опроса. В любом случае потенциальные ассоциативные связи онимов в системе английского языка в данной статье предметом специального рассмотрения не являлись.

² Ковский В. Указ. соч. С. 248.

³ Мы пользовались для вычислений формулой и статистическими данными, содержащимися в кн.: Журавлев А. П. Звук и смысл. М., 1991.

Таким образом, звуко-символические характеристики имен либо противоречат аксиологии образов, либо нейтральны по отношению к ней. Поэтому приходится отвергнуть гипотезу о том, что именно звуко-символические качества онимов обусловили их восприятие и оценку. Дело, видимо, вовсе не в фонетическом значении имен¹.

4

В то же время внешняя фонетико-графическая оболочка антропонимов определенно задействована в формировании их оценки, поскольку семантика данных собственных имен, лишенная текстовой реализации, для отвечающих (напомним – не читавших роман) выглядела очень скудной и не могла продуцировать необходимые ассоциации. Логично поэтому попытаться обнаружить лексические ассоциации имен, обусловленные их внешней формой.

По нашему мнению, ассоциацией, организующей восприятие и оценку имени *Моргуана*, является ассоциативная связь со словами *мор* устар. и прост. «повальная смерть, эпидемия» и *морг* «здание, помещение для трупов, покойница»², в семантике которых отчетливо выделяется сема «смерть»³. Ассоциация поддерживается общностью комплекса фонетико-графических элементов (оба слова как бы входят в состав имени *Моргуана*). Поддерживается эта ассоциация и широкой литературной традицией, так как культурный концепт *смерть* – один из базовых и наиболее важных в парадигме человеческой культуры⁴. Яркая аксиологичность этого концепта (в традиционной культуре смерть оценивается отрицательно) обуславливает и отрицательную оценку онима. В то же время различия в семантике лексем даже на уровне категориальных сем («героиня романа» и «помещение для трупов») препятствуют переводу ассоциативной связи на уровень сознания и как бы маскируют ее. В результате реципиент указывает на негативную окраску онима, но зачастую не может сам четко определить ее причины. Впрочем, некоторые участники эксперимента, объясняя свою оценку имени *Моргуана*, все же указали на эти ассоциации. Естественно, что имя *Джесси* по контрасту и вследствие заданности аксиологической оппозиции получает положительную оценку.

Если антропоним *Моргуана* имеет окказионально-авторский характер, то имя *Джесси* (англ. *Jessie, Jessy*) присутствует в узусе, входя в ономастикон английского языка и будучи достаточно частотным. Оно представляет собой деминутивный дериват от таких личных женских имен, как *Janet, Jesse, Jessica* и др.⁵ Положительная оценка этого

¹ Конечно, можно сослаться и на недостаточную точность применяемой методики вычисления фонетического значения, нуждающейся, вероятно, в совершенствовании, но все же столь наглядное отсутствие аргументов, подтверждающих звуко-символический характер двух гриновских имен в этом произведении, определенно свидетельствует о том, что ассоциативные связи онимов формируются в данном случае не на собственно фонетическом уровне, а как-то иначе.

² См.: Словарь русского языка: В 4 т. М., 1983. Т. 2. С. 298.

³ Хотя слово *морг* заимствовано в русский язык из французского (*morgue*), а слово *мор* является исконным, оба демонстрируют общий корень, отражающийся в различных индоевропейских языках [Фасмер, 2, 651] и связанный с идеей смерти.

⁴ Важность этого фактора, обусловленного нахождением реципиента текста в пространстве культуры, хорошо ощущается на фоне других возможных ассоциаций, основанных на формальной близости слов: например, имя *Моргуана* можно было бы соотнести с глаголом *моргать*, который не представляет, однако, столь значимого для культурного пространства концепта. Такие потенциальные ассоциации остаются на периферии восприятия реципиента, потому что лишены мощной поддержки литературной традиции и опоры на широкие парадигмы человеческой культуры. Не продуцирует их и текст романа, поэтому в процессе чтения они не возникают у большинства читателей и могут проявляться лишь в результате специального формального сближения лексем вследствие установки сознания на поиск таких соответствий.

⁵ См.: Рыбакин А. И. Словарь английских личных имен. М., 1973. С. 376.

имени, однако, вызвана не только его противопоставленностью «отрицательному» имени, но и другими причинами. Действительно, обычно употребление деминутивных форм антропонимов маркирует невысокую степень дистанцированности социальных и личностных позиций коммуникантов, в отличие от полных форм имен, задающих такую дистанцию. С деминутивами связываются также различные эмоционально-экспрессивные оттенки употребления имени. Большая эмоциональность деминутивного деривата по сравнению с полным структурным вариантом имени и способность маркировать неформализованный тип коммуникации обеспечивают положительную оценку у большинства реципиентов при восприятии онима в рамках аксиологической оппозиции. Носитель деминутивного имени как бы изображается этим именем и воспринимается реципиентом как более неформальный, открытый, доступный для общения, чем носитель полного имени, а потому первый удостоивается положительной оценки¹. Это отмечали, кстати, и отдельные участники опроса: «Имя Джесси звучит более ласково, мягко», «уменьшительное имя, эмоциональнее, чем если бы было полное» и т. д.

5

Итак, уже на уровне языковой системы, даже без какой-либо поддержки текста, онимы *Джесси* и *Моргиана* имеют для носителей русского языка аксиологическую маркировку, которая позволяет людям, не знакомым с произведением, правильно оценить оба имени и спрогнозировать в какой-то мере характеристики номинируемого образа. В тексте же, когда семантика собственных имен расширяется и насыщается текстовой информацией о носителе имени, аксиологическая оппозиция онимов, связанная с антитезой художественных образов, переводится с ассоциативно-прогностического уровня восприятия на уровень прямого, осознанного противопоставления образов и их номинаций. Рассмотрим ономастический аспект формирования этой текстовой оппозиции.

Джесси, бесспорно, главная героиня романа, что обуславливает наиболее высокую частотность номинирующих данный образ имен собственных (более 600 употреблений). Онимы, называющие ее сестру, несколько уступают в частотности (более 400 употреблений). Таким образом, особенностью оппозиции этих персонажей в романе является некоторая несимметричность ее, отмечающаяся и на ономастическом уровне: центр авторского внимания смещен в сторону Джесси и отодвинут от Моргианы.

Ономастическую парадигму образа составляют три ономастические единицы: *Джесси* (607 употреблений, без учета имени, использованного в названии романа), *Джесси Тренган* (7 употреблений) и *Джермена Тренган* (5 употреблений). Яркая черта этой парадигмы – наличие превалирующей, ядерной единицы, по отношению к которой две прочие представляют явную периферийную зону номинации, уступая в частотности основной единице более чем в 50 раз (соответственно 98,1 % и 1,9 % всех ономастических номинаций образа). Доминирующая позиция онима *Джесси* проявляется во всех дискурсах текста и обуславливает употребление его в названии произведения. Между тем в структурном отношении данный вариант имени как раз производный: дериват *Джесси* восходит к структурно более полному двухкомпонентному имени *Джесси Тренган* (в тексте осуществляется эллипсис фамилии), которое, в свою очередь, восходит к двухкомпонентной же структурной модели антропонима с полным вариантом личного

¹ Как известно, формы деминутивов очень разнообразны в структурном и в семантическом отношении. Английские и американские производные имена с суффиксами *-ie*, *-u* типичны для дружеского и бытового общения, но могут употребляться и в официальной обстановке при отсутствии потребности в строгой кодификации общения (см. об этом: Системы личных имен у народов мира. М., 1986. С. 29).

имени *Джермена Тренган*. Отметим, что узуальность деривата *Джесси* на уровне текста в известной мере оказывается поколебленной, поскольку он связывается не с узуальными личными именами типа *Janet, Jesse* или *Jessica*, а с англизированной формой французского женского имени *Germaine* (соотносится с франц. муж. *Germain*), отсутствующим в английском антропонимиконе. Полное имя героини, стало быть, можно считать своеобразным окказиональным «гибридом», восходящим к французскому антропонимикону, но оформленным в соответствии с правилами английского и русского языков (имеется в виду адаптация антропонима к морфологическим нормам русского языка путем добавления флексии *-а*, обычной для русских женских имен). Следовательно, связь между дериватом и производящим именем не закреплена в узусе, являясь окказиональной по своему характеру. Имя *Джесси* не воспроизводится автором, а создается, или, точнее, подбирается по признаку звукового сходства с полным именем из числа имеющихся узуальных дериватов¹. Не удалось нам обнаружить в доступных ономастических источниках и фамилию *Тренган*, что позволяет предполагать ее искусственное, авторское происхождение². В то же время она легко помещается в формальный ряд фамильных антропонимов с финалью *-ган* (типа *Callaghan, Dargan, Dongan, Finnegan, Flannagan* и др.), входящих в англо-американский ономастикон. А. И. Рыбакин указывает на ирландское происхождение большинства этих антропонимов³.

В синтагматическом отношении первичной номинацией образа является вариант *Джесси Тренган*, дважды употребленный в начале первой главы романа при описании героини, от которого посредством закономерного эллипсиса фамилии совершается переход к основному и наиболее частотному варианту именования. Использование структурного варианта с полным именем *Джермена Тренган* обусловлено сюжетной прагматикой и встречается обычно в ситуациях, требующих более строгого, отстраненно дистантного представления персонажа. В дискурсе повествователя этот структурный вариант отмечается лишь однажды (в начале главы 2-й), причем в непосредственной синтагматической сопряженности с основным вариантом имени в рамках конструкции, отождествляющей референтов данных ономастических единиц («Джесси, или Джермена Тренган ...»). Дважды употребляет этот антропоним Детрей при разговоре с Евой Страттон, пока его знакомство с Джесси находится в начальной стадии и он еще недостаточно близок с ней. Один раз имя в этом структурном варианте использует сама Джесси в ситуации знакомства с Джерменой Кронвей, когда употребление имени подчиняется реализуемому фрейму; еще один раз его произносит Джермена Кронвей, впервые появившись в доме сестер и разговаривая с Моргинаной (и здесь форма имени объясняется спецификой фрейма). Похоже дело обстоит с другим двухкомпонентным вариантом имени – *Джесси Тренган*. В дискурсе повествователя оним употреблен четырежды, причем, как уже говорилось, два раза в начале текста, где он задает первичную номинацию персонажа. Один раз он фиксируется в начале главы 24-й, выполняющей функции эпилога и дубли-

¹ Мы анализируем производность онима *Джесси* с позиции читателя, которая базируется на знании узуальных моделей антропонимикона и на восприятии текста в его синтагматической протяженности. С позиции писателя, порождающего текст, нельзя исключить возможной первичности онима *Джесси* для номинации создаваемого образа с последующим подбором близкого в фонетическом отношении «полного» имени – *Джермена*.

² Нельзя исключить происхождение этой фамилии от топонима *Тренгану (Trengganu)* – название штата в составе Малайзии на полуострове Малакка. Грин, интересовавшийся литературой о путешествиях и приключениях и любивший звучные экзотические названия, мог быть знаком с этим топонимом. Впрочем, даже если формальное сходство между фамилией и географическим названием не случайно, вряд ли образование антропонима было осознанным. Во всяком случае, каких-либо смысловых параллелей между именем и названием нам выявить не удалось.

³ См.: Рыбакин А. И. Словарь английских фамилий.

рующей переход от первичной к повторной номинации героини¹. Наконец, в главе 16-й единичная фиксация более полного структурного варианта имени объясняется присутствием двух героинь с одинаковым именем *Джермена (Джесси)*; фамилия в составе антропонима необходима для дифференциации персонажей. Три других случая использования данной модели относятся к дискурсам второстепенных персонажей (Евы Страттон – дважды и Гобсона), они обусловлены ситуативно, будучи связаны с прагматикой действия и спецификой представления персонажа в его отношении к другим персонажам.

Закрепление в качестве основной ономастической единицы, номинирующей образ, деминутива Джесси поддерживается некоторыми чертами данного образа, иначе говоря, вытекает из содержания десигната имени. Прежде всего это молодость героини: «Джесси Тренган через месяц должен был исполниться двадцать один год». Ее сестра Морггиана намного старше Джесси – ей тридцать пять лет. Значительная разница в возрасте у сестер способствует включению в ономастическую оппозицию имен в разных структурных вариантах, т. е. полного имени и деминутива. Наличие у деминутивного деривата эмоционально-экспрессивного потенциала, эмоциональных обертонов по сравнению с полным именованьем также благоприятствует соотношению имени и образа: почти все персонажи романа (кроме Морггианы) от круга ее знакомых до прислуги симпатизируют девушке. Вокруг Джесси создается своеобразное поле притяжения, симпатии: «В понятие красоты, по отношению к Джесси, природа вложила свет и тепло, давая простор лучшим чувствам всякого смотрящего на нее человека...».

Ее общение с другими людьми насыщено непринужденными эмоциями, и она находится в центре этого эмоционального взаимодействия: «Как только Джесси вошла, она немедленно стала центром, что происходила всегда и к чему она не прилагала никаких усилий. Она сама чувствовала это по оттенку в улыбке мужчин, по тону краткого молчания, наступившего как бы случайно... Она встретила взгляды женщин и поняла, что на нее приятно смотреть. Затем общее равновесие, нарушенное свежим впечатлением, незаметно восстановилось, но уже «под знаком Джесси».

Лингвистическая структура ее образа строится с активным использованием эмоциональной лексики, поэтических коннотаций, фигур поэтического синтаксиса, таких, как метафоры, сравнения и пр.² Следовательно, включение деминутива в ономастическую оппозицию отвечает и эмоциональной окраске образа.

Наконец, определенно обыгрывается в содержательной структуре произведения и мнимая узуальность онима *Джесси*, базирующаяся на производности его от имени, окказионально преобразованного писателем. Это также находит соответствие в структуре образа. Джесси, которая на поверхностный взгляд представляется вполне обыкновенной, на самом деле способна к неординарному восприятию мира, оригинальному мышлению и глубокому эмоциональному переживанию: «Джесси, или Джермена Тренган, была девушкой, не представляющей ничего особенного на требовательный взгляд искателя даровитой оригинальности или грациозного тщеславия. <...> Она не заботилась о впечатлении, какое производила на окружающих, и не подозревала, что ее естественность в речах и поступках заставляет ум работать сильнее, чем очарование девушки-

¹ Этот композиционный прием дублирования перехода от первичной к повторной номинации персонажа на сжатом отрезке текста, выполняющем функцию его эпилога, встречается и в других произведениях Грина. Так, мы отмечали эту особенность для повести «Приключения Гинча», где он отражает на композиционном уровне духовную эволюцию героя (см.: Фомин А.А. Антропонимическая метаморфоза и художественный замысел // Изв. Урал. гос. ун-та. Гуманитар. науки. Вып. 2. 1999. № 13. С. 56).

² Размеры статьи не позволяют более подробно изложить наши наблюдения на эту тему, поэтому ограничимся только констатацией данного факта.

вундеркинда, преследующей модные цели, предписанные последней книгой шестимесячного пророка. <...> Ни попыток рисовать, ни тщеты настроичить стихи и никакого подобного тому любительского зуда не было у нее, как будто природа, утомясь творить сложные существа, не знающие, что делать с собой, захотела отдохнуть, сказав: «Пусть она будет п р о с т о девушка». <...> Она была проста, но такой простотой, к которой других приводит лишь трудный и болезненный опыт».

Таким образом, определенные качества онима, влияющие на аксиологию его восприятия, которые существуют на языковом уровне только как потенциальные, в тексте, формирующем образную оппозицию, становятся конституирующими и приобретают реальную художественную значимость.

6

Ономастическая парадигма образа Моргьяны многими чертами напоминает вышеописанную номинативную парадигму. Она столь же немногочисленна: ее составляют 4 номинативные единицы, причем одна из них (*Моргуся*) употреблена в тексте всего лишь раз. И здесь отчетливо выделяется основная, ядерная номинация: *Моргьяна* – 387 употреблений, или 93% всех номинаций; в такой форме имя входит и в название произведения (при подсчете оно не учитывалось). Прочие номинативные единицы образуют периферийную зону номинации (7%): *Моргьяна Тренган* – 6 употреблений (примерно 1, 5%) и *Мори* – 22 употребления (около 5, 5%). Как и в предыдущем случае, синтагматически первичной является более полная в структурном отношении единица – *Моргьяна Тренган*, которая используется в начале первой главы. От нее путем эллипсиса образуется основная, хотя синтагматически и повторная номинативная единица. Отметим, что номинация Моргьяны производится уже после того, как осуществлена номинация Джесси и в связи с ней: «Это была ее родная сестра, Моргьяна Тренган, опекунша Джесси». Это обстоятельство с самого начала фиксирует некоторое неравноправие образов, о котором уже упоминалось выше. Перифрастическая номинация, действуя по метонимическому принципу, маркирует центральное положение в произведении, которое отводится Джесси, и соотносимость с этим положением позиций всех остальных персонажей. Вообще, номинация в романе осуществляется традиционно, «классическим» способом: произведение начинается введением главного персонажа, который номинируется в обычной последовательности апеллятивными, ономастическими и местоименными (чаще всего выполняющими анафорическую функцию) единицами. Затем вводится второй по значимости персонаж, номинация которого сохраняет ту же последовательность использования номинативных средств. Два образа сразу противопоставляются, образуя художественную антитезу по ряду заданных аксиологически значимых признаков. Остальные персонажи, появляющиеся по мере развития действия, определяются через отношение к тому или иному главному персонажу.

В отличие от ономастической парадигмы Джесси, основной единицей для номинации ее сестры избирается полное имя, а не деминутив. Деминутивные же дериваты имени, представленные в парадигме (*Мори* и *Моргуся*), принадлежат единственному дискурсу текста – дискурсу Джесси. Ни один герой, кроме нее, не называет Моргьяну уменьшительными формами имени, отсутствуют они и в дискурсе повествователя. Первый из деминутивов образован от полного имени усечением с аффиксацией по обычной для англо-американского антропонимикона модели и сближением с представленными в узусе дериватами *Morrie*, *Morrey*, *Morry*, *Moray*, которые восходят к мужским личным именам *Maurice*, *Mortis*, *Murr(a)y*. Следовательно, если для онима *Джесси* при обращении к тексту мы констатировали переход от очевидной узуальности имени к замаскированной окказиональности, то для онима *Моргьяна* отмечаем

обратный процесс: безусловно окказиональный вне текста, он трансформируется в текстовый деминутив, стремящийся к сближению с узуальными формами. Связь перечисленных деминутивов не с женскими, а с мужскими именами не препятствует этому сближению, так как в английской и особенно в американской антропонимии широко распространены одинаковые дериваты от мужских и женских имен. Упомянутый процесс отвечает динамике развития того и другого образа: образ Джесси, в котором заявлены поначалу черты «обыкновенной» девушки, раскрывается во всей своей обаятельной неординарности, а образ Моргианы, претендующей на исключительность романтического мировосприятия, обнаруживает в изломанной и демонически злобной натуре черты прозаического расчета и низкой корысти.

Второй деминутив (*Моргуся*) также образован усечением и аффиксацией, но связан со структурной моделью не английской, а русской антропонимической деривации. При помощи форманта *-ус(я)* могут быть получены производные от ряда женских имен (например, *Маруся* – от *Мария*, *Марина*, *Ленуся* – от *(Е)лена* и т. д.), которые имеют очевидную экспрессивную маркировку. Окказиональный характер этого деминутива, полученного в результате «гибридизации» ориентированной на английский язык окказиональной основы и узуального русского антропонимического форманта, а также явная экспрессивность деривата обуславливают редкость употребления данного имени в тексте и преобладание деминутивного варианта *Мори*.

Отметим, что упомянутые деминутивные формы в дискурсе Джесси в какой-то мере коррелируют с полной формой имени *Моргиана*. Об этом свидетельствует их дистрибуция в тексте: до того текстового эпизода, когда Джесси догадывается о преступлении и зловещей сути своей сестры, она употребляет в разговорах с сестрой как полный, так и деминутивные варианты ее имени (с преобладанием последних), после того как преступление Моргианы стало для нее очевидным, Джесси использует исключительно полную форму антропонима.

Как говорилось выше, аксиологическую значимость при восприятии онима *Моргиана* имеют ассоциации со словами *мор* и *морг*, семантика которых включает сему «смерть». В тексте эти ассоциации укрепляются и объективируются на лексическом и сюжетно-композиционном уровнях. С Моргианой, безусловно, связан лейтмотив смерти, убийства, который определяет движение сюжета. Он берет начало в первой же главе романа: «Отец сестер умер четыре года назад; за год раньше умерла мать». Далее образ Моргианы определяется относительно данного мотива: она становится носительницей смерти, ее адептом. Моргиана пытается отравить Джесси ядом, полученным от Отилии Гервак; предварительно этот план ею тщательно продумывается и подготавливается. После преступления она ожидает смерти сестры, и эта смерть становится важнейшей темой ее размышлений. Моргиана пытается убить камнем Тилли Бальмет, затем сталкивает в расщелину Отилию Гервак, стремясь избежать шантажа с ее стороны. Наконец, пытаясь инсценировать самоубийство, она гибнет в петле: «Но не все было рассчитано. Тонкий шнурок сдавил ее пальцы и горло. Оттолкнутый стул упал; она протянула руки, стараясь ухватить что-нибудь и силясь ударить вазу ногой. Но было уже поздно; носок башмака скользнул по фарфору, не достигнув цели. Тьма и боль губили ее с быстротой внезапного удара по голове».

Концепт «смерть» является центральным в художественной семантике образа, а лексическая структура персонажа насыщена лексикой с соответствующими семами и коннотациями. Отметим, что писатель использует не только тематическую лексику, входящую в ядро семантического поля «смерть» или занимающую околоядерное пространство (*смерть*, *умирать*, *убить*, *хоронить* и т. п.), но прибегает и к образно-ассоциативным средствам формирования в тексте нужного смысла. К примеру, описание

платьев Моргианы ассоциируется с траурной одеждой: «Она носила платья особо придуманного покроя: глухие и черствые, темного цвета, напоминающие дурной сон».

Активно применяются метафоры и сравнения с актуализацией в контексте нужных сем: «Как ни жалела Джесси сестру, – разум ее отказывался исходить мукой по причинам непоправимым, как не могло бы зеленое дерево признать праведным гнет упавшего на него сухого дерева».

Поэтому аксиология таким образом направленных ассоциаций закономерно определяет восприятие образа и всего текста. В этом отношении следует согласиться с Н.А. Кобзевым: «Этимологию имени Моргиана мы усматриваем в слове «морг», то есть в непосредственной связи со смертью»¹. Правда, использованный им термин «этимология» нам представляется не совсем корректным, поскольку он предполагает наличие сознательной авторской установки на создание имени от указанного аппеллятива и констатацию отношений производности между двумя лексемами. На наш взгляд, точнее говорить о конструировании ассоциативного фона, определяющего аксиологию имени, в акте словотворчества при номинации персонажа. Иными словами, было бы опрометчиво и слишком смело утверждать, что писатель образовал оним *Моргиана* от слова *морг*, но можно говорить о том, что данная ассоциация учитывалась им как фактор, определяющий восприятие этого имени и образа. Но если понимать указанный термин не в его прямом, лингвистическом, а в переносном, литературоведческом, смысле, Н. А. Кобзев, конечно, прав.

7

Окказиональный оним строится писателем с учетом определенных структурных моделей, с опорой на реально существующую антропонию. Как нам кажется, имя Моргиана представляет собой авторский гибрид, полученный «скрещением» двух имен собственных: *Моргана* (имя волшебницы из средневековых рыцарских романов и легенд о короле Артуре) и *Мариана*². Первый антропоним почти полностью своей формой совпадает с именем гриновской героини, второй (с учетом литературного «акающего» произношения) также весьма схож с ним как инициальным, так и финальным звуковым комплексом. Поэтому оним *Моргиана* выглядит достаточно естественно, не контрастируя резко с антропонимикой европейских языков в общем и с антропонимическим фоном произведения в частности, так как он образован по большей части английскими узуальными именами или именами окказиональными, но построенными с ориентацией на английский антропонимикон. Читатель легко принимает данное имя, поскольку оно «похоже» на имя и звучит вполне «по-английски». Этим можно объяснить и ошибку трех участников эксперимента, которые, перепутав онимы *Моргана* и *Моргиана*, связали с последним имя волшебницы: «*Имя из средневековых легенд*», «*это имя из преданий о короле Артуре*» и даже «*имя из какого-то романа в жанре фэнтези*». Для нас важен сам факт соотношения этих имен, обусловленный сходством их формы, так как он доказывает, что при фоновом знании упомянутых текстов возникает интертекстуальная переключка, сигналом которой является оним *Моргиана*.

¹ Кобзев Н.А. Роман Александра Грина: (Проблематика, герой, стиль). Кишинев, 1983. С. 137.

² А.И. Рыбакин приводит в своем словаре ряд форм этого антропонима по отдельным европейским языкам: англ. *Marian, Mariana, Marianna, Marianne*, исп. *Mariana*, ит. *Marianna*, нем., порт., франц. *Marianne*, рус. *Марианна*, указывая попутно и на некоторых литературных героев, носивших это имя. Так, в средневековых английских легендах имя *Мариан* принадлежало возлюбленной Робин Гуда, а имя *Мариана* встречается в пьесах В. Шекспира «Конец – делу венец» и «Мера за меру» (Рыбакин А. И. Словарь английских личных имен. М., 1973. С. 247).

Но тогда необходимо ответить на вопрос, для чего используется эта переключка, какова ее художественная функция. Образы Морганы и феи-волшебницы из Артуровского цикла, на наш взгляд, обнаруживают определенное сходство, причем оно касается весьма существенных для формирования аксиологии гриновского образа характеристик. Действительно, с феей Морганой в легендах о короле Артуре устойчиво связывается мотив убийства. Она очень часто выступает в качестве враждебной тому или иному рыцарю (Артуру, Ланселоту, Тристраму и др.) силы, стараясь погубить героя при помощи волшебных чар или коварной интриги. Более того, часто Морганна пытается это сделать, несмотря на родственные узы, связывающие ее с предполагаемой жертвой, т. е. выступает не просто в качестве убийцы, но в качестве убийцы ближайшего родственника, что особенно подчеркивает нечестивость и гнусность ее злодеяний. Так, в «Смерти Артура» мы читаем: «И она замыслила погибель своему родному брату Артуру и для того приказала сделать другие ножны для Экскалибура (так называется чудесный меч Артура. – А.Ф.), волшебные подобные прежним, а ножны Экскалибура отдала своему возлюбленному»¹.

Ее возлюбленный, которого зовут *Акколон*, утверждает, что Морганна «короля Артура ненавидит пуще всех на свете»². Впрочем, хотя Акколон и нанес Артуру множество опасных ран, убить все же противника не смог и погиб сам. Фея Морганна, кроме того, хотела зарубить мечом во время сна также своего мужа, короля Уриенса, но этому помешал их сын. Она устраивает засаду и для Ланселота, где его подстерегают 30 рыцарей, заманивает в западню Тристрама Лионского, приказывает изготовить щит с изображением рыцаря, попирающего ногами головы короля и королевы, чтобы поссорить Артура, Ланселота и Гвиневру и погубить последних, для той же цели посылает Артуру волшебный рог, из которого может пить только верная мужу супруга и т. д.

Правда, в отличие от Морганы, фея Морганна «была так прекрасна собою, что лучше и быть не может»³, но она не менее завистлива и зла по отношению к другим красавицам, чем гриновская героиня. Мы узнаем, к примеру, как Ланселот во время одного из своих приключений спасает некую прекрасную даму, которая в качестве наказания за свою красоту была вынуждена терпеть страшные муки, варясь в кипящей воде. После этого выяснилось, что «королева Фея Морганна с королевой Северного Уэльса своими чарами подвергли ее столь жестоким мукам за то, что она почиталась в том краю первой красавицей, она провела там в мучениях пять лет, и не было ей спасения от мук до тех пор, пока лучший рыцарь мира не возьмет ее за руку»⁴. В романе Грина зависть и злобу Морганы вызывает именно красота Джесси, а «лучшим рыцарем» и спасителем предстает Детрей, который на руках уносит спящую девушку от лесного костра к дому.

Еще один мотив, сближающий волшебницу Морганну с гриновским образом, состоит в том, что она, владея секретами черной магии, активно использует разного рода волшебные снадобья, могущие по ее желанию как причинить вред, так и излечить героя. Например, раненный в поединке сэр Александр сначала чувствует сильные страдания от ее «лекарств», но затем, приняв снадобье и заснув на три дня и три ночи, быстро выздоравливает. Вспомним, что и Моргана в разговоре с Джесси выдает яд за «особое средство, обладающее... способностью вызывать отчетливые, красивые сны». Мотив дающего забвение волшебного напитка в рыцарском романе, по мнению А. Д. Михайлова, имеет фольклорное происхождение⁵.

¹ Мэлори Т. Смерть Артура. М., 1974. С. 61.

² Там же. С. 104.

³ Там же. С. 40.

⁴ Там же. С. 506.

⁵ Михайлов А. Д. Артуровские легенды и их эволюция // Мэлори Т. Смерть Артура. С. 808.

В ассоциативный фон имени *Моргиана* входит и восходящее к фее Моргане название миража *фата-моргана*, «при котором, на горизонте возникают изображения предметов, лежащих за горизонтом, обычно сильно искаженные и быстро изменяющиеся»¹. Заимствованное русским языком из итальянского, это название приобрело также переносное значение: «о чем-либо иллюзорном, призрачном»². Эта ассоциация определенным образом характеризует Моргиану, чье поведение (особенно в отношениях с сестрой) часто основано на лжи и притворстве, т. е. на создании *иллюзии* искренних эмоций и на манипулировании людьми с помощью этих иллюзий. Отметим, что данная ассоциация, вследствие наличия слова *фата-моргана* в русском языке и формального сходства его с антропонимом, возможна и на языковом уровне, но лишь в тексте она приобретает аксиологическую значимость.

Таким образом, имеются определенные смысловые параллели между двумя образами, помогающие проявить через ассоциативную связь онимов важнейшие качества гриновского персонажа и поддержать аксиологические характеристики образа, формируемые в тексте.

В то же время реминисценция, основанная на ассоциативном принципе, должна служить для формирования ассоциативного фона не только отдельного образа, но и всего произведения. Интертекстуальная переключка онимов приводит к определенной трансформации хронотопической структуры всего произведения. Как известно, хронотоп (пространственно-временной континуум) гриновского художественного мира часто характеризуется нарочитой неопределенностью, размытостью, что на ономастическом уровне находит отражение в обозначении места действия не существующими в реальности топонимами, использовании окказиональной антропонимии и иных разрядов собственных имен. Эта яркая черта произведений писателя часто привлекала внимание исследователей. В. Ковский пишет: «Выключение изображаемых явлений из конкретно-исторических зависимостей и перенесение центра тяжести на их общечеловеческий – этический и психологический – смысл становится характернейшим свойством произведений Грина на всем протяжении его творчества»³. Он же констатирует: «Обобщенность внешней сферы гриновского мира такова, что он утрачивает какие-либо конкретно-исторические приметы»⁴. «Существование в гриновских произведениях двух миров, один из которых экзотически стилизован, а другой – нарочито модернизирован, совершенно опрокидывает наши временные представления»⁵. В самом деле, действие романа «Джесси и Моргиана» происходит в Лиссе, одном из наиболее известных городов гриновской страны, год не упоминается, время действия трудно определить с точностью до десятилетия и даже столетия. Писатель рассказывает нам не хронику конкретных преступлений определенной женщины, а историю противоборства персонифицированных добра и зла, происходящего на фоне всей человеческой истории и культуры. Подключение к изображаемому художественному миру столь же неопределенно организованного хронотопа рыцарского романа (по крайней мере в одном из наиболее известных разновидностей данного жанра) весьма способствует созданию абстрагированной модели этого мира. Так, А.Д. Михайлов, исследуя творчество Кретьена де Труа, замечает: «... Перед нами совершенно новая концепция художественной действительности. Эта действитель-

¹ Современный словарь иностранных слов. М., 1992. С. 639.

² Бабкин А. М., Шендецов В. В. Словарь иноязычных выражений и слов. М., 1966. Кн. 1. С. 516.

³ Ковский В. Указ. соч.. М., 1969. С. 180.

⁴ Там же. С. 215.

⁵ Там же. С. 202.

ность не имеет точек соприкосновения с действительностью исторической, реальной. Все события... развертываются в некоем вымышленном королевстве Артура, которое никак не локализовано географически <...> То же самое можно сказать и о временной приуроченности изображаемых событий. Это время неопределенно... Его артуровский мир возник бесконечно давно, существует очень долго, существует, по сути дела, всегда. Но существует вне соприкосновения с миром реальности, в разном с ним измерении»¹. Конечно, для создания у читателя ощущения свободы персонажей и событий от реальных и конкретных координат пространства и времени Грин использует комплекс разнообразных художественных средств. Одно из них – обращение к истории, изображение текущих событий в глубокой исторической и культурной перспективе. Собственно, этот принцип заявлен уже в самом начале романа: «Существует старинное гаданье на зеркалах... Однажды, – было это весной, в половине двенадцатого часа вечера, – девушка Джесси Тренган забавлялась вышеописанным способом, сидя одна у себя в спальне».

Для достижения этой цели писатель прибегает, в частности, и к активному употреблению собственных имен, заимствованных из арсенала культуры и связанных с личностями и реалиями самых разных эпох. В спальне матери Джесси и Моргианы, например, висит этюд Гарлиана к его картине «Пленники Карфагена», заставляющий читателя вспомнить эпоху пунических войн и древнеримскую цивилизацию, которая определила дальнейшее развитие европейской и мировой культуры. В кабинете Тренгана имеется другая картина – «Леди Годива», о которой увлеченно рассуждает Джесси; картина эта написана на сюжет английской средневековой легенды. Собравшаяся в доме у Евы Страттон компания подробно обсуждает Джиоконду Леонардо да Винчи, причем Джесси попутно упоминает и о Венере Милосской, а Мери Браун – о «Беатриче» Гвидо Рени. Такие собственные имена предстают своеобразными культурными знаками, меняющими хронотоп текста, переносящими читателя то в одну, то в другую страну и эпоху. Создается особое культурное пространство, в котором хронотоп характеризуется большой степенью неопределенности, где хронологически совмещены и в равной мере современны Ганнибал, Сципион, с одной стороны, и да Винчи – с другой, и где одинаково близки античный остров Мелос (входящий в архипелаг Киклады на юге Эгейского моря) и средневековая Англия. Писатель вводит в текст множество деталей, позволяющих провести хронологические параллели с сюжетными событиями и реалиями. К примеру, как бы невзначай он указывает, что яд, которым Моргиана отравляет Джесси, был открыт «лет двести назад», а Сурдрег сравнивает его с ядом «акватифана», изобретенным и применявшимся в средневековой Италии (его свойства и в самом деле напоминают об этом яде). В разговоре о Джиоконде собеседники также касаются темы отравления: по мнению Детрея, «женщина, изображенная здесь, опасна... она может предать и отравить»; с ним соглашается и Джесси, которой «эта женщина напоминает дурную мысль, преступную, может быть, спрятанную, как анонимное письмо, в букет из мака и белены». Думается, параллель с образом Моргианы здесь очевидна, как и функция такого соотнесения, основанная на общности мотива.

Сближению принципиально сходных хронотопов романа Грина и рыцарского романа способствует использование в его тексте образов, традиционно связанных с образной системой последнего. В произведении Грина нередко непосредственные упоминания о типичных персонажах и реалиях рыцарского романа, естественно, трансформируемых в соответствии с сюжетным хронотопом. Эта трансформация может осуществ-

¹ Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М., 1976. С. 115–116.

латься в контексте путем образного, переносного употребления слова, путем включения слова в сравнительную конструкцию и т. п. Скажем, повествователь упоминает, что разговоры Джесси с Моргианой часто приводили главную героиню в грустное расположение духа, после чего добавляет: «Но очень редко Джесси размышляла об этих трудных, больных вещах с бесстрашием рыцаря, пускающего в страну чудовищ».

Елизавета Вессон сравнивает Джесси с феей:

- Не правда ли, Джесси с ее милой безыскусственностью напоминает лесную фею?!
- Вот именно, – мрачно кивнула Джесси.
- Царицу лесных фей, – любезно согласился Эльванс...
- Мы в царстве фей, – заметил Фергюсон...

Последнее замечание, кстати, косвенно относится и к Моргиане, так как диалог происходит в доме, где живут обе сестры.

В романе Грина определенной трансформации подвергаются и некоторые мотивы и реалии рыцарского романа. Так, известно, что особую значимость в нем имеют некоторые локусы, отмечающие движение сюжета (лес, озеро) и связанные с мифологией древних кельтов¹. Моргиана одно из своих преступлений совершает как раз у озера, бросая камнем в нагую купающуюся девушку, беззащитность и красота которой усиливают ее злобу. Тем самым, если учитывать традиционную сакральность данного локуса в указанном хронотопе, преступление героини направлено не только против конкретного человека, но и против самих устоев мифологической модели мира; Моргиана не просто нарушает юридический и нравственный закон, она святотатствует. Одна из наиболее сильных сцен романа – побег Джесси и ее блуждание по ночному лесу в полубессознательном состоянии, когда «ее больная фантазия была полна теней и загадочных слов...» – напоминает о локусе, обычно связанном в рыцарском романе с мотивами неведомой опасности, сражения, но и спасения героя. Сказочный мотив превращения молодой прекрасной женщины в безобразную старуху отсвечивает в словах Джесси, которые она произносит в бреду у лесного костра: «Одна женщина отравила меня... Та женщина считалась моей сестрой... Моргиана сделала так, что у меня теперь старая душа. А мне всего двадцать лет!»

Не станем далее из-за недостатка места приводить другие примеры отражения в тексте традиционных образов и мотивов рыцарского романа. Не будем также выяснять источники и формы, через которые происходит влияние этого жанра на писателя, поскольку это нас далеко увело бы от нашей цели. Нам достаточно констатировать, что отмеченная интертекстуальная переключка ономов *Моргиана* и *Моргана* опирается не только на исключительно формальное сближение имен, но находит соответствие в содержательной структуре всего произведения и в значительной мере определяет аксиологию данного образа.

8

Ономастическое маркирование образных корреляций в тексте позволяет писателю отобразить концептуально важные художественные идеи через конструирование определенных оппозиций ономов. Интересно, в частности, рассмотреть процесс формирования корреляций ономов, которые имеют в своих десигнатах значительную степень общности (в традиционном литературоведении такие художественные образы обычно называют «двойниками»).

Уже говорилось, что первичные номинативные единицы для обозначения обеих героинь даются в одной и той же структурной модели (имя + фамилия). Это, конечно, не случайно. Введение онама *Моргиана Тренган* сопровождается указанием на ее прямое

¹ О сакральности озер для древних кельтов и отражении этих воззрений в романах Артуровского цикла см.: Михайлов А. Д. Артуровские легенды и их эволюция. С. 797.

кровное родство с Джесси («...ее родная сестра, Моргана Тренган...»). Поскольку в тексте этому непосредственно предшествует описание внешности Джесси, имеющее ярко выраженный аксиологический характер и передающий положительную оценку героини со стороны повествователя («ее профиль вызывал в душе образ втянутого дыхания к нижней губке лепестка, а фас был подобен звонкому и веселому «здравствуйте»), читателем может прогнозироваться положительная оценка и в отношении Морганы, которая основывается в том числе и на языковой компетенции читателя¹. Ономастический знак, маркирующий родственную (и предполагаемую духовную) связь персонажей, – общая для них фамилия *Тренган*, перешедшая к ним от умерших родителей. Прогнозируемые физическое сходство и духовная близость, однако, отвергаются дальнейшим развитием повествования. Двойничество оказывается мнимым. В концептуальную сферу произведения вводится немаловажная для художественного замысла идея: физическое родство не означает духовного родства, оно представляет лишь внешнюю и далеко не всегда правильно отражающую суть отношений между людьми связь.

Далее в тексте начинается формирование того отношения, которое на самом деле связывает героинь, – отношения резкой противоположности, полярного противопоставления, многоаспектной антитезы. На ономастическом уровне это противопоставление маркируется образованием оппозиции личных имен *Джесси* и *Моргана*, вбирающих в себя разнообразные и аксиологически окрашенные смыслы, которые аккумулируются именами как на уровне парадигматических связей языковой системы, так и (особенно) в тексте. Каждое из имен при этом разворачивает ассоциативный фон, способствующий аксиологическому их восприятию читателем. Некоторые составляющие этого фона нами были рассмотрены выше. Все это закономерно приводит к повышению художественного статуса данных онимов, к превращению их в ключевые слова всего текста и – как следствие – к вынесению обоих имен в его название.

Но опровержением ожидаемого двойничества сестер автор не ограничивается. Для каждого из двух персонажей он строит как бы его зеркальное отражение, образ, соотносящийся с ним в семантическом пространстве текста². Такое соотнесение может маркироваться и на ономастическом уровне. Для Джесси персонажем-двойником является Джермена Кронвей, с которой они встречаются в саду. Они похожи даже внешне:

– Знаете, – сказала Джесси, слабо улыбаясь и вводя выбившиеся волосы под чепчик, – может быть, я ошибаюсь, но, насколько знакома я с зеркалом, кажется мне, что мы с вами сильно похожи, только глаза разные. У вас голубые.

– Это же и так же подумала сейчас я. У вас темные, не черные.

– А как ваше имя?

– Джермена Кронвей. Неужели такое же у вас?

Джесси расхохоталась.

– Джермена Тренган, – сказала она, весело сконфузясь.

Степень сходства двух девушек такова, что даже Моргана в первую секунду ее встречи с Джерменой Кронвей принимает ее за сестру: «Услышав легкие шаги, она обернулась, увидев свою сестру, Джесси, – в сиреневом костюме сверх кофты и в белой шляпе, отделанной цветами ромашки. У Джесси были голубые глаза».

¹ А именно на знании ряда переносных употреблений слова *сестра* – «о женщине близкой, любящей, духовно родственной» или «о женщине, объединенной с кем-либо общими интересами, стремлениями, общим положением», а также *наша (ваша, их) сестра* – «я и мне (вы и вам, они и им) подобные» (Словарь современного русского литературного языка. М.; Л., 1962. Т. 13. С. 722).

² Показательно в этой связи начало романа, где автор формулирует данный художественный принцип: «Существует старинное гаданье на зеркалах: смотреть через зеркало в другое зеркало, поставленное напротив первого так, что они дают взаимное отражение – сияющий бесконечный коридор, уставленный параллельными рядами свечей».

Похожи характеры героинь, похоже их отношение к миру и людям. Джермена Кронвей и Джесси не являются родственниками по крови, но состоят в истинном, духовном родстве, и Джесси ощущает это, называя Джермену Кронвей своей настоящей сестрой, а Моргиане отказывая в этом:

– Я скоро пойду к сестре, – ответила Джесси, смотря на драгоценные камни костра. – Ее тоже зовут Джесси. Она живет на красивой дороге, – там, внизу, где лес висит над морем. Она меня спасет. Одна женщина отравила меня. <...> – Та женщина считалась моей сестрой, – говорила Джесси, и ей чудилось, что она лежит у пылающего камина. – На красивой дороге, в том доме, где синие стекла и золотая крыша, живет моя сестра, Джесси. Но ту женщину уличили, она призналась сама. Та была привезена с севера. Я сейчас пойду к Джесси.

В данном случае, как и в предыдущем, фамилия в двухкомпонентном ониме связана с идеей кровного родства, фиксируя на этот раз его отсутствие¹. Личные же имена персонажей, нарочито совпадающие по форме, свидетельствуют о глубинном, духовном родстве людей, их носящих. Таким образом, по сравнению с ономастической оппозицией *Джесси Тренган – Моргиана Тренган*, оппозиция *Джермена (Джесси) Тренган – Джермена (Джесси) Кронвей* при сохранении тех же семантических функций за компонентами онимов является «зеркально перевернутой» в концептуальном отношении. С ее помощью в концептуальный план текста вводится другая важная идея: истинное родство людей – это родство по духу, а не по крови.

Свои двойники имеются и у Моргианы. Один из них, правда, существует в пространстве интертекста, и сопоставление с ним возможно только при условии расшифровки сигнала интертекстуальной переключки, который отмечается на ономастическом уровне. Это рассмотренный нами выше образ феи Морганы. Но есть и текстовый двойник персонажа, помогающий автору ярче и точнее оценить Моргиану. Таким двойником является каторжник, изображенный Гарлианом в своем этюде. В его облике – «испитого, порочного, со всеми мерзкими страстями его отвратительного существования: смесь шимпанзе с идиотом» – акцентируется и внешнее, и внутреннее сходство с героиней. Более того, сама Моргиана предлагает объяснение своему физическому уродству, указывая на это сходство:

– Я часто думала, – сказала Джесси, – о загадке рождения. Мы родились от одних и тех же людей: матери и отца наших, но почему ты вынуждена терзаться, а я – нет?

– Я тоже думала об этом, – ответила, помолчав, Моргиана, и мне одно объяснение кажется правильным, как оно ни чудовищно по своему существу. Ты не ребенок, и тебе следует знать о рисунке, который висел в спальне нашей матери, когда она была беременна мной. Это был этюд Гарлиана к его картине «Пленники Карфагена», изображающий скованных гребцов галеры. Этюд представлял набросок мужской головы – головы каторжника. . . У беременных женщин бывают необъяснимые прихоти. Наша мать приказала повесить этюд напротив изголовья своей кровати и подолгу смотрела на него, привлекаемая тайным чувством, какое вызывала в ее состоянии эта повесть ужаса и греха. <...> Не ясно ли тебе, что мать нарисовала меня сама?

Впрочем, эта параллель остается ономастически не маркированной, так как изображение каторжника лишено индивидуализирующего ономастического знака, он – один из многих гребцов галеры, выхваченный взглядом художника. Его образ эффективно дополняет аксиологию образа Моргианы и номинирующего ее онима.

Итак, мы убедились, что имена, называющие двух главных героинь романа, не являются безразличными к концептуальному плану текста знаками. Они реализуют важные художественные идеи, ориентируя читателя в смысловой структуре произведения, развертывают определенный ассоциативный фон, на котором они и должны восприниматься, и вносят свой вклад в формирование аксиологии номинируемых образов и всего текста.

¹ Происхождение окказиональной фамилии *Кронвей* в гриновском тексте связано, вероятно, с авторской переработкой реально существующей в английском антропонимиконе фамилии *Конвей* (Conway, Conway), которая приводится у А. И. Рыбакина (Рыбакин А. И. Словарь английских фамилий. С. 125–126).