

**Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение профессионального образования  
«Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина»  
Институт филологии**

На правах рукописи

**РОДИНА МАРИЯ ВЯЧЕСЛАВОВНА**

**МИФ И ЕГО ПОЭТИКА В ЦИКЛЕ К.С.ЛЬЮИСА «ХРОНИКИ  
НАРНИИ»: ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФУНКЦИОНАЛЬНОСТИ**

Специальность 100103 литература народов стран зарубежья  
(литература германской и романской языковых семей)

**Диссертация на соискание ученой степени кандидата  
филологических наук**

Научный руководитель –  
доктор филологических наук,  
профессор Н.Л. Потанина

**Тамбов 2015**

## Содержание

<b>Введение</b> .....	4-14
Глава I. Миф и поэтика художественного текста	
1.1. Миф и подходы к его интерпретации.....	15-31
1.2. Поэтика и мифопоэтика: терминологические экспликации.....	32-39
1.3. Особенности неомифологического сознания и функционирование мифа в литературе рубежа XIX-XX вв.....	39-46
1.4. Творчество Дж.Р.Р.Толкина и К.С.Льюиса как особая модификация неомифологизма.....	46-55
Выводы по главе I.....	55-57
Глава II. Типология и функции мифа в «Хрониках Нарнии» К.С.Льюиса	
2.1. Космогонический миф в структуре нарнийского семикнижия: возврат в изначальную реальность (на примере повести «The Magician's Nephew» / «Племянник чародея»).....	58-68
2.2. Миф о грехопадении: у истоков зла (на примере повести «The Magician's Nephew» / «Племянник чародея»).....	68-80
2.3. Эсхатологический миф в художественной структуре льюисовских повестей.....	80-102
2.3.1. Эсхатологический миф Геисиода о смене эпох и поколений в повести «The Magician's Nephew»/«Племянник чародея»: в поисках смысла истории.....	81-91
2.3.2. Библейский эсхатологический миф в хронике «The Last Battle»/«Последняя битва»: с надеждой на новую жизнь.....	91-102
2.4. Евангельский миф о Христе в структуре нарнийских хроник: с любовью о Книге Любви.....	102-122
2.5. Героический миф в структуре повести К.С.Льюиса «The Horse and His Boy» / «Конь и его мальчик»: жажда инициации.....	123-141
2.6. Миф о забвении и памяти (на примере хроники «The Silver Chair» / «Серебряное кресло»).....	141-153
2.7. Философский миф в структуре нарнийского цикла.....	153-167

2.7.1 Миф Платона о пещере в структуре повести «The Silver Chair» / «Серебряное кресло»: от иллюзии к реальности.....	154-163
2.7.2 Миф Платона о пещере в структуре повести «The Last Battle» / «Последняя битва»: «выше и дальше».....	163-167
Выводы по главе II.....	167-171
Глава III. Миф и повседневность в нарнийском цикле Льюиса	
3.1. Повседневность и способы её изображения в литературе XIX-XX вв.. .....	172-182
3.2. Мир повседневности в «Хрониках...» К.С. Льюиса.....	182-192
3.3. Отношения мифологической реальности с реальностью повседневной в повестях нарнийского цикла.....	192-213
3.4. Образ двери и мотив перехода на страницах нарнийского цикла.....	214-224
Выводы по главе III.....	224-227
Заключение.....	228-229
Список литературы.....	230-261

## **Введение**

С древнейших времён миф воспринимался как «колыбель культуры». Так, Дж.Кэмпбелл в своё время высказался на этот счёт следующим образом: «<...> всякое порождение человеческого тела и духа есть плод вдохновения, черпаемого из этого живого источника. Религии, философии, искусства, формы социальной организации первобытного и исторического человека, озарения первооткрывателей в науке и технике, сами сновидения, врывающиеся в наш сон, – всё это зарождается в изначальном, магическом круге мифа» [Кэмпбелл 1997: 17]. Несмотря на длительную историю изучения мифа, его природа, как и закономерности его рецепции, и в наше время требуют тщательного исследования.

**Объектом** данного исследования является мифологическая реальность знаменитых «Хроник Нарнии», созданных англо-ирландским писателем конца XIX–середины XX вв. К.С.Льюисом, **предметом** – структурные характеристики и механизмы функционирования мифологической образности в данном цикле повестей.

**Цель** диссертации состоит в определении принципов художественного осмысления мифологической реальности и функциональности мифопоэтики в повестях Нарнии. Эта проблема анализируется нами в литературоведческом, лингвистическом и религиозно-философском аспектах. При этом миф трактуется как текстопорождающее смысловое ядро. Соответственно, «Хроники Нарнии» рассматриваются как тексты, вызванные к жизни мифом.

Реализация указанной цели предполагает решение следующих **задач**:

- обоснование причин востребованности мифопоэтической образности авторским и читательским сознанием середины XX в.;
- характеристика функциональных особенностей мифопоэтики в английской художественной прозе середины XX века;
- выявление и описание основных культурно-исторических источников мифологической образности К.С.Льюиса;

– определение основных механизмов художественной трансформации мифологических сюжетов в «нарнийском цикле» Льюиса;

– разработка типологии мифопоэтических образов «нарнийского цикла» Льюиса;

– определение художественных функций мифа в «Хрониках Нарнии» К.С. Льюиса на основе междисциплинарного подхода, включающего в себя литературоведческий, лингвистический и религиозно-философский аспекты.

**Актуальность и научная значимость** темы исследования обусловлены необходимостью уточнения на материале художественной прозы XX века сложившиеся представления о текстообразующем потенциале мифа, без учета которого невозможно эксплицировать важнейшие смыслы художественного мира писателя. Кроме того, избранный нами исследовательский ракурс, позволяющий увидеть как филологические, так и культурологические аспекты изучаемого материала, соответствует актуальному на сегодняшний день междисциплинарному подходу к исследованию художественного текста.

**Новизна** исследования состоит в том, что проблема мифологизма в «Хрониках Нарнии» Льюиса еще не становилась предметом комплексного системного изучения в отечественной науке, несмотря на значительную популярность творческого наследия этого британского писателя.

**Теоретическая значимость** исследования обусловлена тем, что в нём обоснована типология мифопоэтических образов, которая может стать основой для дальнейшего исследования роли мифа в формировании художественного сознания позднейших эпох, вплоть до современной; описаны сложные взаимодействия творчества К.С.Льюиса, обеспечивающие полифоническое звучание сказок о Нарнии, что расширяет и углубляет представления о функционировании мифа в полилоге с мировой художественной культурой.

**Практическая значимость** данной работы определяется перспективами использования результатов исследования в вузовских курсах по истории зарубежной литературы XIX – XXвв., в специальных курсах и семинарах по стилистике и анализу художественного текста, по теории и истории зарубежной

прозы, проблемам мифологизма и неомифологизма, межкультурной коммуникации в литературе, а также для создания на этой основе учебников и учебных пособий нового поколения. Кроме того, выводы и материалы исследования будут в дальнейшем использованы при подготовке кандидатских диссертаций, в ходе преподавания курсов истории и теории зарубежной литературы XX века, в работе научно-методического центра «Русский дом Диккенса» в Тамбовском государственном университете имени Г.Р. Державина, в процессе межнациональных культурных взаимодействий.

Основной подход к исследованию проблемы – междисциплинарный, состоящий в изучении поставленной проблемы в литературоведческом, лингвистическом и философском аспектах на основе комплексной методики, совмещающей элементы историко-литературного, культурно-исторического, сравнительно-исторического, биографического, герменевтического, лингвостилистического методов и подходов.

### **Степень разработанности проблемы**

В западной литературоведческой и богословской мысли творчество К.С.Льюиса составило предмет исследования таких авторов, как М. Бейн («Правда мифа, или у истоков Хроник Нарнии»), Брэдфорд Холл («Дети света: Ты есть Свет мира»), М. Бреннан («Лев, Колдунья и аллегория: к анализу избранных повестей «Хроник Нарнии» К.С. Льюиса), О. Дэнденелл («Речь, рассудок, вера и знание в «Хрониках Нарнии» К.С.Льюиса»), Н.Сьюард («Сказка для взрослых: христианская ортодоксия в теологии К.С.Льюиса»), К.Уэр («Можно ли считать К.С.Льюиса анонимным православным?»), В.Хэмблет («Звери, герои и монстры: формируя нравственные образы»), С.Уэбб («Голос Аслана: К.С.Льюис и магия звука»), Д.В.Кинг («Нарния и семь смертных грехов», «Платяной шкаф как христианская метафора»), М. Стах («Мифология и её роль в работах К.С.Льюиса»), Д.Фишер («К.С.Льюис, платонизм Страна Аслана. Небесная символика «Хроник Нарнии»»), С.Лоувэл («Философские темы в творчестве К.С.Льюиса»), Э.Меньюдж («Почему Юстес почти заслужил своё имя: критика современного секуляризма у Льюиса»), Р.

Пэвир («Аслан: образ Христа в «Хрониках Нарнии» К.С. Льюиса»), Л.Моате («Правда ли, что боль – это мегафон Бога? Ответ К.С.Льюису»), М.Саммос («Далёкая страна: путеводитель по фантастическим мирам К.С.Льюиса»), «Нарния: только для взрослых?», «Путеводитель по Нарнии»), Т.Мостеллер («Дао Нарнии»), С.П. Муэллер («Христология Льюиса: взгляд лютеранина») и других. В творчестве К.С. Льюиса, по их мнению, причудливо сочетаются черты романтические и рационалистические, миф, философские и религиозные мотивы, что свидетельствует о преемственности традиций английской литературы, во многом связанной с христианскими традициями и духовной проблематикой.

Что касается отечественного литературоведения, то здесь творчество К.С. Льюиса составляет предмет диссертационного исследования Ю. Н. Образцовой («Библиейские мотивы и образы в "Хрониках Нарнии" К.С.Льюиса»), Л.Н.Ефимовой («Эволюция прозы К.С.Льюиса: проблематика, герой, жанровые особенности»), С. В. Максимовой («Античный миф в прозе К.С.Льюиса и Г.Э. Носсака в 40-50х гг»), М.А. Штейнман («Поэтика английской иносказательной прозы XX века (Дж.Р.Р.Толкиена и К.С.Льюиса)'), А.С.Матвеевой («Философско-эстетические воззрения О.Барфилда в контексте мифотворчества Инклингов»). «Хроникам Нарнии» посвятили свои статьи и эссе С.Л. Кошелев, С.С.Аверницева, Н.Л.Трауберг, А.А.Мостепанов, В.Л.Гопман, Е.Ю.Насонова, И.Петровский, Н.Н.Мамаева, диакон А.В.Кураев и др. Преимущественное внимание в работе отечественных критиков и литературоведов уделяется апологетичности и нравственно-духовной основе прозы К.С. Льюиса. Лишь некоторые места в трудах Е.Н. Ковтун, С.Л. Кошелева, Л.Н.Ефимовой посвящены жанровым особенностям фантастической прозы названного писателя. Всё же предметом специального изучения в отечественном литературоведении «Хроники Нарнии» еще не были, и комплексный подход к исследованию проблематики мифа в данном произведении тоже еще не использовался.

**Теоретическую базу диссертации составили исследования следующих авторов:**

- по теории мифологии: Е.М. Мелетинский, М.И.Найдорф, М.Элиаде, К.Армстронг, Дж.Кэмпбелл, Д.Фрейзер, А.А. Мишучков, С.Ю.Неклюдов, В.М.Пивоев, А.М.Пятигорский, К.Г.Юнг, К.Армстронг, А.Ф.Лосев, А.Голан, А.Антоновский, И.М.Дьяконов, В.Тэрнер, А.ван Геннп, С.С.Аверинцев и др.;

- по литературоведению: М. Бейн, Бр. Холл, М.Бреннан, О. Дэнденелл, Д.В.Кинг, Р.Пэвир, Д.А.Харт, М.Д.Хинтен, Г.Мэтьюс, Э.Мэньюдж, М.Саммонс, Э.Виленберг, В.Л.Гопман, Б.Дэвис, Д.Дорио, К. Кингхорн, Л.Гарсиа, В.К. Олейник, Н.Л.Трауберг, С.С.Аверницев, Л.Н. Ефимова, В.А. Марков, С.М. Телегин, Д.С. Пенская, С.В.Максимова, М.А.Штейнман, Е.Н. Ковтун, С.Л. Кошелев, Е.Ю.Насонова, А.В.Бушняк, И.Л. Бражников, Е.А. Барляева, Т.К. Ермоченко, А.Н.Дусейкова, Н.Н.Мамаева, Ю.Н.Образцова, М.В.Магомедова, А.С.Матвеева В.В.Акимов, Г.Х.Бухарова, и др.;

- по лингвистической стилистике: И.В.Арнольд, П. Вердонк, У.Эко, О.А.Миронова и др.;

- по философии: Платон, С.Н.Булгаков, А.Ф.Лосев, П.Флоренский, А.В.Гулыга, Н.С. Вольская, С.В. Тихонова, Д.П.Козолупенко, Ю.С.Осаченко, А.Мень и др.;

- по культурологии: В.А.Маслова, Ю.М.Лотман, С.Н.Зенкин, Е.В.Галанина, С.П.Батракова и др.

### **Основное содержание работы**

В **первой главе** проанализированы вопросы, касающиеся сущности мифа; здесь же уточняются основные понятия, используемые в работе (миф, мифопоэтика, архетип, мифологема, мифема, неомифологизм); выявляется логика и структура мифа, создающая поливариантность его толкований в разных контекстах, а также особенности его функционирования в литературе XX столетия; анализируются особенности функционирования «нового мифологизма» в литературе XX века.

**Вторая глава** посвящена рассмотрению основных типов мифологических повествований в семикнижии К.С.Льюиса. При этом выделяются семь типов такого рода повествований: космогонический миф, миф о грехопадении,



эсхатологический миф, миф о Христе, героический миф, миф о памяти и забвении, а также философский миф. Каждый из них подробно исследуется на страницах диссертации, характеризуется его значение для формирования таких уровней художественного мира К.С.Льюиса, как уровень идей, уровень персонажей и сюжетно-фабульный уровень. В ходе анализа «встроенных» в повествование мифов рассматриваются и те функции, которые они выполняют в каждом конкретном случае.

В третьей главе исследуется проблема отношений мифа и повседневности на страницах нарнийского цикла.

В заключении подводятся итоги проведенного исследования. **Список использованной литературы** включает 352 наименования.

#### **Апробация работы**

Полученные результаты прошли апробацию на следующих российских и зарубежных научных конференциях:

1. Международный конгресс по когнитивной лингвистике (10-12 октября 2012г., Тамбов, ТГУ им. Г.Р.Державина);
2. Всероссийская научно-практическая Интернет-конференция «Гуманитарные аспекты повседневности: проблемы и перспективы развития в XXI веке» (30 октября 2012г., Воронеж, Воронежский госуд. университет);
3. Международная научно-практическая конференция «Современные проблемы гуманитарных и естественных наук» (21-22 декабря 2012г., Москва, Науч.-информац.ищдат. центр «Институт Стратегических исследований»);
4. Общероссийская научная конференция «XVIII Державинские чтения» (31 января 2013г., Тамбов, ТГУ им. Г.Р.Державина);
5. Международная научная Интернет-конференция «Наука и технологии: шаг в будущее» (5 марта, 2013г., Прага);
6. Международная научная Интернет-конференция «Наука и общество» (17 марта 2013г., Лондон);
7. I Международная научная Интернет-конференция «Applied Sciences in Europe: tendencies of contemporary development» (22 апреля 2013г., Штутгарт);

8. IV Международная научная конференция «Славянский мир» (22-23 мая 2013г., Тамбов, ТГУ им. Г.Р.Державина);
9. Международная научная Интернет-конференция «Applied Sciences and technologies in the United States and Europe: common challenges and scientific findings» (25 июня 2013г., Нью-Йорк);
10. Международная научная Интернет-конференция «European Applied Sciences: modern approaches in scientific researches». (7 июля 2013г., Штутгарт).
11. Международная конференция «Гуманитарные науки и современность» (29 сентября 2013г., Москва, Междун. Исследоват. институт)
12. II Международная научная конференция «Православный учёный в современном мире» (4-6 октября 2013г., Воронеж, Воронежский госуд. ун-т)
13. XVI Всероссийская конференция молодых ученых-филологов «Филологическая наука в XXI веке. Взгляд молодых», посвященная 270-летию Г.Р. Державина (15–18 октября 2013 г., Москва, Московский пед. госуд. ун-т)
14. Круглый стол «Факторы и механизмы языковой когниции» (29 октября 2013г., г.Москва)
15. Международная конференция «Экология языка» (12-14 ноября, 2013г., Тамбов, ТГУ им. Г.Р.Державина)
16. Общероссийская научно-практическая конференция «Религиозная коммуникация в пространстве профессионального образования» (28 января 2014 г., Москва, Московский госуд. лингв. университет)
17. Общероссийская научная конференция «XIX Державинские чтения» (29 января 2014г., Тамбов, ТГУ им. Г.Р.Державина);
18. Международная научная Интернет-конференция «Научная мысль XXI века» (7-15 марта 2014 г., Перемышль)
19. Международная научно-практическая конференция «Актуальные вопросы теории и практики филологических исследований» (25-26 марта 2014г., Москва)

20. Международная конференция «XXVI Пуришевские чтения» (8-11 апреля 2014г., Москва, МПГУ)
21. Международная конференция «Ключевые проблемы современной науки» (17-25 апреля 2014г., София)
22. Международная конференция «Культура в зеркале языка и литературы» (24-26 апреля, 2014г., Тамбов, ТГУ им. Г.Р.Державина)
23. Международная научно-практическая конференция «Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. XV Кирилло-Мефодиевские чтения» (12-13 мая 2014г., Москва, ИРЯ им.А.С.Пушкина)
24. VМеждународная научная конференция «Славянский мир» (20-22 мая 2014г., Тамбов, ТГУ им. Г.Р.Державина)
25. Всероссийская научно-практическая конференция молодых учёных и студентов «Перспективы развития научного знания в XXI веке»(30-31 мая 2014г., Тамбов, ТГУ им. Г.Р.Державина).
26. Международная конференция-конкурс «Интеграционные процессы современной научной мысли» (30 августа 2014 г., Казань, Общество Науки и Творчества);
27. II-й Международный конгресс «Литературоведение на современном этапе: теория. История литературы. Творческие индивидуальности» (1-3 октября 2014г., Тамбов, ТГУ им. Г.Р.Державина);
28. VIIIМеждународная конференция «Научное творчество XXIвека» (14 ноября 2014 г., Красноярск)
29. Международная конференция «Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения)» (4-5 декабря 2014 г., Москва, МГУ им. М.В.Ломоносова);
- 30.Всероссийская конференция "Имя-миф-мистификация в заголовочно-финальном комплексе художественного произведения" (2-3 апреля2015г., Москва, ИМЛИ РАН им.А.М.Горького);
- 31.Всероссийская конференция молодых учёных «Ломоносов»(15-16 апреля 2015г., Москва, МГУ им. М.В.Ломоносова);

32. VI Международная научно-практическая конференция «Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. XVI Кирилло-Мефодиевские чтения» (18-19 мая 2015г., Москва, ИРЯ им.А.С.Пушкина)

33. VI Международная научная конференция «Славянский мир» (19-21 мая 2015г., Тамбов, ТГУ им. Г.Р.Державина);

34. Всероссийская научная конференция (с международным участием) «Проблемы современной лингвистики: на стыке когнитивной и коммуникации» (25-26 июня 2015г., Тамбов, ТГУ им. Г.Р.Державина);

35. V Международная научно-практическая конференция молодых ученых и специалистов «Современная российская наука глазами молодых исследователей» (30 мая 2015г., г.Красноярск)

36. Международная научная конференция «Утопия и эсхатология в литературе, искусстве и философской мысли русского модернизма» (24–26 июня 2015 г., Москва, ИМЛИРАН им. А.М. Горького).

Кроме того, по результатам исследования опубликовано 40 статей в изданиях России, Великобритании, Германии, США, Чехии, Польши, Болгарии; среди них: «Вопросы когнитивной лингвистики», «Вестник Московского государственного лингвистического университета», «Проблемы истории, филологии и культуры», «Когнитивные исследования языка», «Европейский журнал социальных наук», «Вестник Российской христианской гуманитарной академии», «Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки», «Филологические науки. Вопросы теории и практики» и др.; в ВАКовских изданиях – 14 публикаций, в изданиях, индексирующихся в РИНЦ – 7, в изданиях за рубежом – 7, в других изданиях – 12.

### **Основные положения, выносимые на защиту**

1. Миф представляет собой текстопорождающее ядро и смыслопорождающий принцип построения художественной образности «Хроник Нарнии» К.С. Льюиса, а мифологизм есть органичное свойство творчества этого писателя. Мироотношению К.С.Льюиса присуща внутренняя диалогичность, побуждавшая его обращаться к разным типам мифологических

повествований, использовать «вечные» мифологические образы и сюжеты для решения собственных художественных задач

2. К важнейшим источникам мифологической образности Льюиса относятся: 1) мифологии разных народов, в т.ч. греко-римская, индийская, скандинавская и др.; 2) «мифы Св. Писания»; 3) философия Платона. Тексты нарнийского цикла построены на основе 7 основных типов мифологических повествований: космогонический миф, миф о грехопадении, эсхатологический миф, миф о Христе, героический миф, миф о памяти и забвении, а также философский миф. Параллели с мифом возникают на таких уровнях художественного мира «Хроник Нарнии», как сюжетно-фабульный уровень, уровень персонажей и уровень идей.

3. Названные типы мифологических повествований практически не встречаются в текстах семикнижия по отдельности – напротив, на протяжении всех повестей имеет место одновременное обращение к нескольким источникам мифологической образности, своеобразное «наслоение» одного мифа на другой. Вследствие этого можно наблюдать тончайшую и сложнейшую игру и взаимопроникновение смыслов. «Вплетая» миф в ткань повествования, автор рассчитывает на то, что определённое мифологическое представление уже присутствует в памяти читателя, на его умение за конкретным сюжетным поворотом, образом или деталью узнать соответствующую «мифологическую формулу» и расшифровать её, соотнеся с идеей создателя сказочного семикнижия. Сюжетные и смысловые взаимодействия между повестями о Нарнии и текстами древних мифологических повествований, взятые все вместе, составляют некий символический «ключ», который позволяет «отомкнуть» смысл историй о Нарнии, разглядев общечеловеческое и бытийственное в фантастической реальности льюисовского цикла.

4. Повествование ведётся на двух уровнях: один из них – дословно воспринимаемый, второй – символический. Эти два уровня соответствуют двум разным мирам, которые постоянно противостоят друг другу, а вместе с тем – сосуществуют и взаимодействуют на страницах нарнийского цикла. Это мир

обыденный, который окружает героев, писателя и его читательскую аудиторию, и Иной Мир, само существование которого воспринимается не иначе как чудо. При этом мир повседневности подвергается Льюисом резкой критике как серый и унылый, безликий и «бескрылый». Место, которое он занимает в повестях, весьма скромно, а изображение его в большинстве случаев сопровождается горькой иронией и гротеском. Нарния же становится символом высшего начала человеческой жизни и истории. Мифологическая реальность инобытия и реальность повседневная, с одной стороны, оказываются резко противопоставлены друг другу, в чём видится явное влияние платонизма и романтизма с характерным для того и другого ощущением глубочайшего разрыва между идеалом и действительностью, мечтой и обыденностью, царством вечной истины и миром иллюзий. С другой стороны, многое из того, что справедливо для Нарнии, оказывается справедливо и для Мира Людей, а сама она располагает целым рядом характерных черт, сближающих её с нашей реальностью. Сопоставление Нарнии и близлежащих стран выступает, таким образом, в качестве приёма остранения, позволяющего увидеть новые и существенные черты в привычном мире.

## Глава I

### Миф и поэтика художественного текста

#### 1.1. Миф и подходы к его интерпретации

В наше время с понятием «миф» нередко ассоциируются античные, библейские и другие старинные, в большинстве случаев – странные, наивные повествования о сотворении мира и человека, а также рассказы о деяниях древних, по преимуществу греческих и римских, богов и героев. Когда в обиходной речи что-либо называют «мифом», это значит, что сообщение не соответствует действительности; в мифе таким образом склонны видеть некий фантом, бесплодный вымысел, заблуждение.

В действительности миф гораздо более сложный феномен, отличающийся множеством самых разных трактовок. Приведём некоторые из них.

*Миф – это «практически всегда рассказ о событиях и персонажах, которые в той или иной традиции почитаются священными»* [Неклюдов 2000: 17] (мифы о сотворении мира, о потопе и т. д.). Часто миф – это слова самого божества, сообщенные людям через какого-либо посредника (жреца, пророка) или свидетельства о его деяниях. Они передаются от поколения к поколению специальными хранителями сакрального знания, назначение которых состоит в том, чтобы следить за сохранностью священного текста, считающегося каноническим и противостоящего апокрифическим сочинениям, которые могут признаваться подлинными в другой конфессиональной группе. Кроме того, миф очень часто бывает укоренен в языке, на котором говорят его адепты или же в языке, на котором он появился впервые. Язык мифа в таком случае понимается как язык, на котором обращается к людям Бог. Именно этим объясняется столь огромная культурная значимость т.н. «священных языков», которые являются «материнскими» для тех или иных мифов [Ермолин 2002:10]. В их числе – санскрит, арабский, греческий, латынь, иврит и многие другие. Отсюда и всевозможные споры о том, возможен ли адекватный перевод мифа

на иные языки. В этой связи можно охарактеризовать миф как своего рода мировоззренческий отпечаток.

Согласно наблюдениям В.М.Пивоева, *мифом* в разных случаях называют:

- 1) *древнее представление о мире, результат его освоения;*
- 2) *сюжетно оформленную и персонифицированную догматическую основу религии;*
- 3) *используемые в искусстве древние мифы, которые функционально и идейно переосмыслены и превращены в художественные образы;*
- 4) *относительно устойчивые стереотипы массового обыденного сознания, обусловленные недостаточным уровнем информированности и достаточно высокой степенью доверчивости;*
- 5) *пропагандистские и идеологические клише, целенаправленно формирующие общественное сознание [Пивоев 1991:14].*

Из этих пяти определений **первое** не выявляет никаких характерных черт мифа, предлагая лишь туманное указание на хронологическую рамку, **второе**, будучи наиболее чётким, заставляет искать новый термин и новое определение для половины «признанных» мифов древности, и в первую очередь – для родившихся на наиболее ранних стадиях, поскольку они менее всего имеют отношение к религии, тем более – к религии с устоявшимися догматами, что противоречит трактовке мифа как «древнейшего» духовного явления; **третье** предполагает определение понятия «древний миф» как бы самоочевидным, в **четвёртом** отрицается сама специфика древних мифов, ибо это определение позволяет почти любой феномен общественного сознания охарактеризовать как миф, независимо от времени его возникновения, а **пятое** вообще относится не к теории мифа, а к идеологии. На основании этого Д.П. Козолупенко делает вывод, что «ни одно из предложенных определений нельзя признать за более или менее полным и строгим определением мифа, на основе которого можно было бы строить некую «мифологическую теорию» [Козолупенко 2005: 6].



И.И. Московина отмечает, что «соединяя бессознательно-символический и осознано-прагматический аспекты», миф представляет собой повествование, сообщающее о различных событиях или явлениях, и «формирующее на основе сакрализации данной информации определенный образ себя и окружающего мира, систематизирующий пространственно-временные связи и ценностные ориентиры» [Московина 2006: 10, 13]. Список примеров, иллюстрирующих разные подходы к интерпретации мифа, можно продолжить (что и будет сделано ниже). Определения мифа, как правило, варьируются «в зависимости от того, идет ли речь о повествовании или представлении» [Козолупенко 2005: 5]. Это противопоставление создает определённые трудности, но, по мнению С.В.Тихоновой, они могут быть преодолены, если помнить, что мифы-тексты суть объективации представлений. Проблема здесь несколько в другом: мифы-представления не подвергаются сомнению и проверке, они воспринимаются как достоверность [Тихонова 2008: 44]. Э. Лич также подчеркивает, что специфика мифа состоит прежде всего в том, что он представляет собой божественную выдумку для тех, кто верит, и волшебную сказку – для неверующих [Лич 2001:54]. Иными словами, мифы, актуальные для конкретного человека, могут быть рассмотрены в качестве мифов далеко не всегда. Впрочем, субъективно воспринимаемая достоверность «представления», не критичность его рецепции может являться довольно надежным критерием определения его мифологичности.

Вопрос о сущности мифа – преимущественно культурно-философский. Ответ на него предлагают многочисленные исследования как самой природы мифа, так и значения последнего для человеческой культуры. К настоящему времени сформировалось множество различных теорий мифа. Среди них:

**1) эвгемеризм**, утверждающий, что и мифология, и религия возникли в результате сакрализации истории, поэтому боги, духи и прочие мифологические персонажи есть всего лишь фантастические трансформации выдающихся личностей прошлого, а сами мифы суть

искажённые исторические повествования. Особой разновидностью эвгемеризма является предложенная Э.Даке генеалогическая теория, которая видит в мифе своеобразное отражение эволюции человека – от одноклеточного существа, амфибии, рептилии к обезьяне – до своего настоящего состояния и облика (Эвгемер, О. Каспари, Р. Грейвс, Э. Даке, Л.Г. Ионин)

2) **натуралистическая теория**, предложившая аллегорическое толкование мифа, в соответствии с которым мифические образы отождествляются с природными стихиями; разновидности этой теории суть следующие: **солярная теория** (её сторонники искали связь образов мифа с солнцем и солнечными явлениями; в частности, восходы и заходы солнца, его сезонная «немоть» считались прототипами мифов об умирающих и воскресающих богах.), **метеорологическая теория** (интерпретация персонажей мифа как обобщения грозовых явлений; её придерживались А. Кун и П. Рыбников), **лунарная теория** (её последователи исходили из того, что смена лунных фаз составляет основу представлений о цикличности, присущих архаическим культурам, в соответствии с которыми время от времени происходит уничтожение и возрождение мира; сторонниками этой концепции были Э.Церен и Р.Грейвс), **астральная теория** (её приверженцы, такие как Н. Морозов, А. Древе, А. Иеремиас, Р. Эйслф, А. Бишофф, и др. искали в мифе символику, связанную со звёздами, созвездиями и знаками Зодиака;

3) **лингвистическая теория**, в основе которой лежит анализ метафорического строя мифа (М. Мюллер, А.А. Потебня);

4) **эволюционизм**: возводит мифологию к анимизму, трактуя её как некий пережиток, сохранившийся в современной культуре (Э. Тайлор);

5) **ритуализм**, определяющий миф как некую «стенограмму» ритуала (Дж. Фрезер, Д. Харрис);

**6) социологические исследования мифа**, в рамках которых миф рассматривается как механизм воспроизведения культурной традиции и поддержания социального порядка (Э. Дюркгейм, Б. Малиновский, Л. Леви-Брюль);

**7) психоаналитическая теория**, главной заслугой которой является обращение к проблеме связи мифа и сознания, исследование бессознательных основ мифологической символики (З. Фрейд, К.Г. Юнг, Дж. Кемпбелл);

**8) структуралистская теория**, рассматривающая миф как логический инструмент, помогающий разрешать культурные противоречия (К. Леви-Строс);

**9) семиотическая концепция**, трактующая миф как один из способов означивания реальности, как особую форму языкового описания мира, задача которого – участие в процессе поименования вещей и фиксация смысла имени вещи; важнейшим достоинством этой концепции является возможность применения тех средств познания и отражения мифа, которые ранее отличали не науку, а сам миф; использования при рассмотрении мифа языкового ряда, символов, кодов, метафор, которые наиболее глубоко и полно передают универсальную и одновременно изменчивую сущность мифа, не загоняя его в изначально заданные рамки (Р. Барт, Ю.Лотман, Б.А.Успенский);

**10) символическая парадигма**, в основе которой лежит тезис о том, что миф не есть ни выдумка, ни результат человеческого творчества, ни заблуждение, а некое сокровенное свидетельство, проекция высшего мира в образах. В рамках этого подхода также можно выделить ряд направлений:

- **трансцендентализм**: определяет миф как историю отношений Бога и человека;

- **символический эволюционизм**: рассматривает миф как набор заблуждений плутающей в потемках интуиции, как результат

отпадения человека от Бога и забвения изначального, чистого боговедения, в результате чего высшие интуиции нередко сочетаются с самыми нелепыми и дикими предрассудками (представители: Хр. Гейне, Ф. Шлегель, Я. Гримм, В. Шмидт, П.Флоренский);

- **символический мистицизм, или теория нуминозного опыта:** миф есть результат встречи человека с Богом, которая происходит по воле Бога, человек же является «передатчиком» мифа, через которого высшая истина изливается в мир (Р. Отто, К.Хюбнер, М.Элиаде, С.Булгаков);

- **символический функционализм:** основной акцент сделан на функциональных аспектах мифа (миф придаёт жизни высший смысл, обеспечивает человека «священной историей» участия Бога в делах людей, утверждает нравственный закон) при понимании его как символа высшей реальности, как часть устойчивой религиозной системы; соотношение между мифом и религией выглядит так: религия связывает человека с Богом, дает ориентир и средства, помогающие человеку реально утвердиться в вечности; миф же только свидетельствует, фиксирует абсолютную реальность, созерцает религиозно осмысленные событие и поведение: священную историю. Миф есть содержание веры в высшее бытие. Священная история, священное писание и предание составляют мифический элемент религии (представители: Дж. Ф. Бирлайн, М.Элиаде)

Подробный анализ этих и других, не упомянутых здесь теорий можно встретить в работах Е.М. Мелетинского «Поэтика мифа» (1976), «От мифа к литературе» (2000), К. Хюбнера «Истина мифа» (1996), В.Д.Шинкаренко «Смысловая структура социокультурного пространства. Миф и сказка» (2010), В.М. Найдыша «Философия мифологии. XIX – начало XXI вв.» (2004), и в ряде других исследований. Е.М.Мелетинский делит все теоретические подходы к определению сущности мифа на два направления: **демифологическое** и

**ремифологическое.** Демифологизация предполагает представление о мифах как о плодах незрелой мысли, ложных обобщениях и пережитках первобытных институтов. Такое отношение составляло отличительную черту философии Нового времени.

Но с конца XIX в. начинается обратный процесс – **ремифологизации**. Ремифологизаторская линия стремится найти связь мифа с истинным бытием человека в мире, не редуцируя миф к некоторым вонне положенным формам истинного бытия, но ища эту форму в недрах самого мифа.

Ремифологизация в западной литературе и культуре сделала актуальной проблему мифа как такового. Возникла необходимость соотнести классические формы мифа с породившей их исторической действительностью, вскрыть различия между первобытным мифом и современным мифологизированием, которые отсюда вытекают. При этом возрождение мифа не является ни его апологетикой, ни романтизацией: ремифологизация – лишь свидетельство признания мифа вечно живым началом, выполняющим практические функции даже в современном обществе.

Что касается **структуры содержания мифа**, то содержание это весьма многопланово. Оно включает следующие планы.

**1. План вымышленного содержания:** его составляют мифические образы, которые являются основными элементами содержания мифов. Здесь важно обращать внимание на когнитивную информативность данных образов по отношению к их реальным референтам.

**2. Референциальный план:** в этом случае следует исходить из мысли о том, что для всякого мифического образа может быть найден в реальной действительности референт. Отношение с ним, отсылки к нему, которые в явной или чаще всего в не совсем явной форме имеются в образах, и составляют данный план. Глядя на референт, адепт мифологии видит и реальный объект, и мысленно, в воображении, невидимую часть комплекса «образ-референт». Этот комплекс образует единство реального и вымышленного. Он является основным мифообразующим фактором в структуре всего мифа.

**3. План реалистического содержания:** образован достоверными сведениями о действительности, которые в большем или меньшем количестве обычно содержатся в мифе и, как правило, помогают адекватно определить референт мифического образа.

**4. План выражения:** это языковые средства, используемые для представления содержания мифа. В большинстве случаев это тропы (метафоры, аллегории, метонимии и др.), благодаря которым миф превращается в поэтическое произведение.

**5. Идеологический план:** включает в себя правовые, этические, мировоззренческие и другие идеи, которые авторы мифов хотят внедрить в сознание адресатов мифов с помощью последних.

**6. Аксиологический план:** содержание мифа представляется посредством таких языковых и понятийных средств, в которых отражается авторская оценка явлений и событий, описанных в мифе: они осуждаются или, напротив, восхваляются. Оценочные элементы мифов и образуют указанный план. Благодаря им мифы не только описывают явления, объекты, но и принимают форму наставлений, оказывая тем самым влияние на моральное сознание людей.

**7. Аффективный план:** образован теми эмоциями, которые вызывает содержание мифа и его образы. Они могут быть положительными (и тогда мы имеем эстетический вариант этого плана) и отрицательными (в этом случае налицо драматический вариант этого плана). Между мифическими образами и их реальными референтами мифотворцы часто устанавливают не столько содержательное, сколько эмоциональное соответствие, т.е. образы призваны вызывать те же эмоции, какие вызывают сами референты. Такое соотношение этих двух планов должно помогать более или менее адекватно расшифровывать содержание мифов и также адекватно реагировать на референты.

**8. Личностный план:** к нему относится информация, которая, присутствуя в мифе явно или неявно, сообщает нам нечто об их авторах – о культурном/интеллектуальном уровне, о моральном облике, об их устремлениях, намерениях и желаниях, о социальных приоритетах и интересах, о мотивах их

творчества, о душевных переживаниях, вызванных предметом мифа, об условиях, в которых создавались мифы. Благодаря этому плану мифы предстают нам как социально-психологические явления, отражающие существенные черты своих творцов и их современников.

**9. Логический план:** охватывает отношения и связи, которые существуют между содержательными элементами мифов (персонажами, описываемыми событиями, референтами), а также логические операции, использованные создателями мифов в ходе творческого процесса.

**10. Методологический план:** это методы и приёмы, использованные в качестве средств формирования мифов [приводится по: Майданов 2010: <http://www.polygnosis.ru/default.asp?num=6&num2=518>]. Благодаря такому разнообразию планов миф становится способен одновременно выступать во множестве разных ипостасей.

Среди важнейших функций мифа А.А.Мишучков выделяет несколько, суть которых мы сводим к следующим.

**1) Социально-практическая.** Отвечает за организацию целостности и единства коллектива через самоидентификацию индивида с социальной общностью, с государством, с природой, с тотемом, с историческими событиями ради осознания себя частью единого живого целого организма и осуществляет сплоченность и монолитность человеческого рода с целью обеспечения выживаемости и самоутверждения её в социально-природной среде. Миф выступает здесь как основной способ социальной связи между людьми.

**2) Идеолого-прагматическая.** Весьма необходима для стабилизации в мифологической картине мира существующего положения вещей как вечных и незыблемых, для оправдания сложившихся систем власти, социально-политических институтов, для освящения их духовной санкцией, а также для поддержания порядка.

3) **Мнемотически-ориентировочная.** Миф понимается здесь как организованная система образов, впечатлений окружающей среды. Данная функция играет значимую роль в менталитете общества в качестве сохранения культурных и гносеологических стереотипов.

4) **Когнитивная.** Познавательный аспект присутствует уже на эмоционально-ориентировочной ступени освоения реальности, но как самостоятельная функция сознания он оформляется при становлении познавательной деятельности, как осознанного рефлексивного отношения к действительности и относится уже к периоду разложения мифологического сознания. Миф – не столько познание, сколько освоение мира, переживание мирозидания творимой истории через его мирочувствие. Превалирование этого типа освоения мира в архаичные времена и в детстве привело Гегеля к мысли назвать миф "педагогикой" человеческого рода. Познавательный исток мифотворчества – ввести в разум что-то поначалу ему недоступное, увидеть порядок там, где непосредственно созерцать его невозможно, не отступая от чувственной сферы – это и значит создать миф. Эвристическая сила мифа кроется в способности просто и убедительно связывать факты в систему, предсказывать новые факты той же природы.

5) **Мировоззренческая.** Миф является одним из трех базовых типов мировоззрений, наравне с религией и наукой, в рамках которого создается особая картина мира, целостно замыкающая сознание человека на опыте не критично воспринятого и духовно-практически освоенного мира.

6) **Телеологическая (целевая).** Выстроенная мифологическая картина мира является телеологически обоснованной, целеориентирующей. На основе ярких и понятных образов миф задает набор определенных целей и задач, смыслов жизни и деятельности социальной общности, указывая, «куда идти». Целеориентирующая функция тесно связана с **генетической** (откуда что произошло) и **прогностической** (что будет дальше?).

7) **Аксиологическая (ценностная и оценочная).** Задает определенную ценностную шкалу явлениям и отношениям, протекающим



между человеком и окружающим миром. Архаический миф включал в себя все ценности, освоенные человеком в их совокупности. Миф есть ослабленное этическое сознание, он не знает четкого разделения на правду и ложь, он скорее оправдывает то, что полезно человеку. Ценностная шкала мифа определяется общественными интересами – рода, этноса, государства и.т. д. В нем находит выражение конечных, высших и в этом смысле "вечных" ценностей, самовосхваление (сопричастность к славе предков), самооправдание деятельности человека в мире и снятие ответственности в случае неудачи совершенных действий.

**8) Социализующая.** В зависимости от ценностного содержания мифа, выражающего принятые в обществе традиции, при его усвоении имеет место социализация личности. Напротив, при так называемой "контркультурной" направленности мифа данная функция ослабляется или становится деструктивной. В качестве примера важности этой функции для воспитания, приведем мнение Платона, который считал, что отбор мифов, на которых должны воспитываться дети, весьма необходим, дабы ребёнок через миф был направлен к добродетели, к тому, что полезно для города. Эта функция является средством при формировании национального самосознания, общественного менталитета.

**9) Эстетическая.** Как особый способ эстетического отношения к реальности миф является дорефлективной эстетизацией природной сути человека. Искусство черпает из мифа содержательные образы, начиная по-новому раскрывать богатство человеческих отношений.

**10) Коммуникативная.** Чем ближе слово было к сенсорно - перцептивному образу, тем большей была возможность передачи значимой воображаемой реальности; тем тотальнее был и характер коллективного общения. Миф, понятый как некое "живое" слово, особый язык, определяет стиль и характер общения. Особенность мифологического дискурса - доминантность правополушарной логики, паралингвистических средств общения, мифориторические фигуры общения, ассоциативность связей,

эмоциональная «заразительность», харизматичность субъектного выражения мирочувствия.

**11) Интериоризация.** Это функция усвоения и натурализации мифов. Её реализация приводит к появлению одной из важных категорий мифа – *судьбы*: человек встречает все события жизни как обусловленные и социально, и материально; как выражение своей предназначенности и неизбежности.

**12) Сигнификативно-моделирующая.** Функция отвечает за построение символической системы действительности и за моделирование в ней всех встречающихся мифологических событий и реальных явлений в качестве их воспроизведения и подражания как вечным образцам поведения, приобретающим в рамках мифологического мышления значение парадигмы и прецедента.

**13) Нормативная.** Мифологизирует традиционалистские нормы, поддерживающие менталитет, как только они попадают в сферу лично-бессознательного образно-практического стереотипного действия личности. Мифо-нормативная система первобытного общества определяла весь строй жизни человека. Единство в ней поддерживается соблюдением "обратной" связи между мировоззрением человека (аксиологически ориентированной модели мира) и нормами социального поведения. Дифференциация мифологических норм на правовые и моральные нормы, приводит к индивидуалистической переоценке потребляемых норм и ценностей. Данная функция порождает такие важнейшие свойства мифосознания, как табуированность, закрепление человека как средства целей группы, традиционализм как норму постоянства коллективных мифов. Фактически она направлена на оправдание и укрепление существующих ритуалов и норм.

**14) Праксеологическая (ритуально-магическая).** Направлена на поддержание и реконструкцию этического и социального равновесия в обществе посредством ритуала, обычая, обряда, магии, гадания. Она

реализуется в трех планах: прогностическом, магическом и творчески-преобразовательном.

**15) Мобилизационная.** Создает яркие образы на базе общих коллективных ощущений народа, заряжая людей уверенностью и энтузиазмом в коллективной деятельности, требует подтверждения этой абсолютной веры и полного самопожертвования человека. Возникая на эмоционально – деятельностной основе миф принимается как единственная надежда, наполняющая смыслом коллективное действие.

**16) Медитативная.** Мифологическое сознание-подходящая основа для создания практик «измененных состояний сознания».

**17) Социально-компенсаторная.** Важнейшая функция, снимающая посредством мифа накопившиеся через многочисленные стрессы и опасности эмоциональные переживания, создающие отрицательный фон при их накоплении. Все ритуалы древности были направлены на такое эмоциональное очищение (катарсис) и примирение с существующим миром. Это функция утешения и надежды, функция оправдания положения человека в мире. Освобождая человека от ответственности, миф освобождает и от чувства вины, от голоса совести, заглушая индивидуальное сопереживание ради безличной сопричастности к коллективу, отождествленному в мифе со всем космосом и природой [Мишучков 2000: 87-101].

Миф устроен двухслойно: в любом его изложении присутствует т.н. „устойчивое смысловое ядро”, или архетип, и та содержательная форма, в которую сокровенный смысл мифа „одевается” в повествовании рассказчика.

Термин «архетип», как известно, впервые был введен швейцарским психоаналитиком и исследователем мифов К. Г.Юнгом, который посвятил свою жизнь исследованию той «особой части души», которая не была обязана своим существованием непосредственно опыту человека и не являлась личным приобретением [Юнг 1997: 69]. Средоточием мудрости человечества он считал «коллективное бессознательное», которое понималось им как возможность

наследования людьми универсальных неосознаваемых психических структур, в первую очередь, инстинктов и архетипов: «в бессознательной псوخе должны присутствовать мифообразующие структурные элементы. Эти продукты никогда (или, по крайней мере, крайне редко) не являются оформленными мифами, скорее это мифологические компоненты, которые ввиду их типической природы мы можем назвать "мотивами", "первообразами", "типами" или – как назвал их я – архетипами» [Юнг 1996: 87-88]. Иными словами, архетипы являют собой схемы изначальных мифологических образов, их психологические предпосылки, их возможность. Архетип, по мысли Юнга характеризуется тем, что «его основной смысл не был и никогда не будет сознательным. Он был и остается предметом интерпретации, причем всякая интерпретация, которая каким-либо образом приближалась к скрытому смыслу (или, с точки зрения научного интеллекта, к абсурду, что то же самое), всегда, с самого начала, претендовала не только на абсолютную истинность и действительность, но также требовала безропотного повиновения, уважения и религиозной преданности. Архетипы всегда были и по-прежнему остаются живыми психическими силами, которые требуют, чтобы их восприняли всерьез, и которые странным образом утверждают свою силу. Они всегда несли защиту и спасение, а их разрушение приводит к "perilsofthesoul" (потере души), известной нам из психологии дикарей» [Юнг 1996: 92]. И хотя архетипы обладают исключительно формальной характеристикой, они могут «ожить». Происходит это, когда человек пытается «настроиться на волну», связывающую первообразы с его личностью, наполняя их материалом собственного сознательного опыта. Архетипы служат первоосновой для формирования у индивида представлений, стереотипов, образов в процессе социализации. Им свойственно «обрастать» историко-культурными деталями, проявляясь в образах, соответствующих окружающей действительности на данный момент времени, но при этом оставаясь неизменными, вечными категориями.

Первую «воспринятую» форму архетипа называют мифологемой. Термин этот является одним из дискуссионных. Так, для А.К.Кравченко мифологема

есть «осознаваемая когнитивная единица и вербально оформленный фрагмент целостной системы знаний о мире, которая является когнитивно-семантической универсалией раннего осмысления мира»[Кравченко 2007:12]. Ему вторит Ю.Л.Шишова: в её понимании мифологема – это «универсальная инвариантная матрица смыслообразования, моделирующая внутренне целостный образ пространственно-временного континуума», которая возникает «на высшей ступени нулевого цикла культурогенеза, исторически соотносимой со стадией мифологического (“первобытного”) мышления»; как «протомодель социальных ситуаций»[Шишова 2002:6], в которой отражены «субъектно-объектные и межсубъектные отношения в социуме, организуя культурный опыт и направляя культурно-генетический процесс»[там же].

И.М.Дьяконов именует мифологемами «сюжетообразующие персонажи и ситуации, определяющие общее содержание мифического сюжета и способные повторяться в семантически однородных рядах»[Дьяконов 20009: 191]. Подобным образом считает и В.А. Маслова, видя в мифологеме «важный для мифа персонаж или ситуацию»: по мысли исследователя, это «как бы главный герой мифа, который может переходить из мифа в миф»[Маслова 2001: 38]. Это хорошо видно на примере мифов разных народов, характеризующихся сходным кругом сюжетов и тем и затрагивающих широчайший спектр фундаментальных вопросов мироздания. Среди них вопросы происхождения мира и человека, социального устройства, местных обрядов и традиций; тайны рождения, смерти и назначения жизни человека. Другими словами, основную часть любой мифологемы «составляет объяснение того, почему существует то, что существует, и почему оно функционирует так, а не иначе»[Кордонский 2000: 124]. Мифологеме свойственно направлять деятельность «и тела, и чувств, и сознания», она «позволяет человеку описывать себя, ощущать свои чувства и происходящие с ним изменения»[Мастеров 1995:31] при том, что в сознании может явно и не присутствовать. Есть мифологемы устойчивых типов человеческого поведения, существуют и мифологемы повторяющихся в литературе персонажей. Раскрытие смысла мифологем обычно происходит

через символ и может быть процессом бесконечным. Репрезентируя глубинное содержание сознания, мифологемы могут выявить как механизмы начальной ступени концептуализации, осуществляющейся на базе пространственных категорий, «подказанных» архетипом, так и наиболее архаичные структуры их вербального воплощения. Мифологемы фиксируют представления о сообществе, об основных ролях, которые исполняют люди для поддержания социального целого, о качествах этого исполнения и т. п. вещах.

Некоторые исследователи отождествляют мифологему с **мифемой**, в то время как другие склонны их разделять. Так, в «Литературоведческой энциклопедии» различие между той и другой поясняется так: «мифологема – это обломок мифа, который именно из-за процесса дробления потерял свои автохтонную характеристику и функции» [Литературоведческая энциклопедия 2007: 54], а «мифема – наименьший, мельчайший элемент мифа». Сходное объяснение даёт Е.П.Ращевская. Основываясь на определении И.Л.Едошиной, в соответствии с которым мифологема есть «развивающийся на протяжении тысячелетий, обретающий собственную судьбу и историю художественный образ, в основании которого располагается усечённый до имени, эпизода, детали миф, исследователь отмечает, что она являет собой «образ обобщённый, функционирующий на широком историко-культурном пространстве, могущий переходить из одной ментальности в другую», в то время как мифема – «более частный образ, который функционирует на меньшем историко-культурном пространстве, чаще в пределах одного художественного произведения. Сущностным ядром мифемы является личный мистический опыт художника» [Ращевская 2006: 4]. М. Вышина под мифемой понимает «использование в художественном тексте имен мифологических героев и определенных мифологических фактов», также считая мифологему более широким понятием: «введение в текст известного мифологического сюжета или мотива с дальнейшей интерпретацией» [Кобылко 2014:5].

Результатом деятельности мифологического мышления по отражению действительности является мифологическая картина мира. Ключевой её

особенностью является то, что находящийся в нём человек «открыт», что он «общается с миром, поскольку использует тот же язык – язык символов. Если мир говорит с ним с помощью звезд, растений и животных, с помощью рек и гор, времен года и суток, то человек отвечает ему, в свою очередь, своими мечтами и воображением, своими предками и тотемами, которые суть и природа, и сверхъестество, и люди» [Мелетинский 1990:145]. В мифологической картине мира все без исключения объекты предстают живыми, все имеют душу, поэтому даже с камнями нужно вести себя осторожно, чтобы неправильным поведением не навлечь на себя их гнев [Магомедова 2011:89]. Все миры и населяющие их сущности подчиняются множеству различных законов и правил, своих в каждом отдельно взятом мире.

Итак, понятие «миф» является весьма сложным и многогранным. Рубеж XIX-XX вв. характеризуется атмосферой пристальнейшего интереса к нему как к важнейшей категории гуманитарного знания. Появляется огромное количество фундаментальных исследований, посвященных этому явлению в философии, лингвистике, культурологии, этнологии, этнографии, психологии, социологии и других областях знания, формируется множество подходов к мифу, предполагающих очень разные и противоречивые трактовки данного феномена: от понимания мифа как некоего фантома, иллюзии или заблуждения – до признания его подлинной, священной реальностью; от характеристики его как важного художественного средства – до представлений о мифе как об орудии, обеспечивающем господство той или иной идеологии; от рассмотрения мифа как формы языкового описания мира – до утверждений о том, что миф есть история взаимоотношений человека с Богом. Благодаря этим подходам и индивидуальному вкладу в науку каждым из отечественных и зарубежных учёных стало возможно получить представление о разных аспектах мифа.

## **1.2. Поэтика и мифопоэтика: терминологические экспликации**

Термин «поэтика», как известно, восходит к греческому слову «poietike», что значит «поэтическое искусство». В античную эпоху так называли учение о художественной литературе вообще [СЛТ 1974: 287], в то время как в наши дни

этот термин употребляется в двух основных значениях: 1) совокупность художественно-эстетических и стилистических качеств, определяющих своеобразие того или иного явления литературы (реже кино, театра), – его внутреннее строение, специфическая система его компонентов и их взаимосвязи (в этом смысле говорят о поэтике кино, драмы или романа; о поэтике романтизма, А. С. Пушкина, "Войны и мира" Л. Н. Толстого и т.д.); 2) одна из дисциплин литературоведения включающая: изучение общих устойчивых элементов, из взаимосвязи которых складывается художественная литература, литературные роды и жанры, отдельное произведение словесного искусства; определение законов сцепления и эволюции этих элементов, общих структурно-типологических закономерностей движения литературы как системы; описание и классификация исторически устойчивых литературно-художественных форм и образований (в т. ч. – развивающихся на протяжении многих, несходных в социальном и культурно-историческом отношении эпох, как, например, лирика, драма, роман); выяснение законов их исторического функционирования и эволюции.

Охватывая широкий круг проблем – от вопросов, касающихся художественной речи и стиля, до вопросов о законах строения и развития литературного рода и жанра и развития литературы как целостной системы, поэтика как литературоведческая дисциплина, с одной стороны, соприкасается вплотную со стилистикой и стиховедением, с другой – с эстетикой и теорией литературы, обуславливающих её исходные принципы и методологическую основу. Для поэтики необходимо постоянное взаимодействие с историей литературы и литературной критикой, на данные которых она опирается и которым, в свою очередь, даёт основные теоретические критерии и ориентиры для классификации и анализа изучаемого материала, а также для определения его связи с традицией, его оригинальности и художественной ценности.

Поэтика может быть подразделена на **общую**, которая оперирует общими закономерностями и элементами литературы в целом, и **частную**, т.е. поэтику конкретного жанра, определённого писателя, отдельные произведения и т.д.



Общая поэтика включает теоретическую (учение о литературе как системе, её элементах и их взаимосвязи) и историческую (учение о движении и смене литературных форм). Можно также условно различать **макропоэтику**, оперирующую понятиями литературы как системы, категориями рода, жанра, представлениями о композиции произведения (в особенности большой формы – романа, драмы), и **микропоэтику**, которая изучает элементы художественной речи и стиха – выразительный смысл определённого выбора слов или грамматического строения предложения, роль музыкального начала, художественных повторов как ритмообразующего фактора в строении стиха и прозы и др. «мелкие» и даже «мельчайшие» явления литературной формы, особенно важные при анализе стихотворных жанров, как и лирической прозы.

Особую часть поэтики составляет **мифопоэтика**. Как отмечает Я.В. Солдаткина, это понятие «имеет два основных значения: 1) функционирование в художественном тексте мифологических образов, мотивов, аллюзий и реминисценций, причины и особенности тех формальных и смысловых трансформаций, которым они подвергаются по авторской воле; 2) создаваемые авторами новые мифологемы, и – шире – новые авторские мифы, художественный неомифологизм»[Солдаткина 2012:8]. Мифопоэтика, с одной стороны, «работает со сферой выразительных средств, мотивов, сюжетов», с другой – «демонстрирует способность к глобальным обобщениям на содержательном и проблемном уровне произведения» [там же]. Удачное определение мифопоэтики предлагает Н.Осипова:«Мифопоэтика – творческая, личностная и жизнетворческая система художника, основанная на художественно мотивированном обращении к традиционным мифологическим схемам, моделям, сюжетно-образным системам и поэтике мифа и обряда, в том числе и к созданию «неомифологических» текстов» [Осипова 2000: 51-52]. Так возникает ещё одно значение термина, а именно: мифопоэтика как **метод исследования(выделено мной, М.Р.) таких явлений литературы, которые ориентированы на мифопоэтические модели**, с целью проследить их генезис, развитие и функции в создании целостной картины мира, трансформацию

традиционных образов» [Осипова 2000: 51-52]. Иными словами, акцент делается на том, что мифопоэтическое, «вечное» начало сохраняется в литературе на всех этапах её развития. При этом мифологические мотивы, образы, сюжетные ситуации могут присутствовать в художественном тексте как явно, так и имплицитно. Как метод интерпретации текста мифопоэтика помогает обнаружить наиболее сокровенные смыслы текста: так, по мысли В.Н. Топорова, использование мифологических схем позволяет «кратчайшим образом записать весь огромный объем плана содержания (аспект экономии), во-первых, и предельно расширить романное пространство, увеличив его мерность и возможности сочетания элементов внутри этого пространства (теоретико-информационный аспект), во-вторых» [Топоров 1995: 195].

В отечественной науке этот термин активно стал применяться в 60-е гг. XX столетия. В частности, в работе «Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания» (1994) он используется в качестве характеристики архаического типа художественного сознания. Как один из ключевых терминов, который вполне может быть применим и к современному художественному сознанию, «мифопоэтическое» появляется в трудах вышеупомянутого В.Н.Топорова. В частности, он пишет так: «Принадлежа к высшим проявлениям духа и будучи одновременным участником двух различных процессов, работающих тем не менее на «одно общее» (мифологизация как создание наиболее семантически богатых, энергетических и имеющих силу примера образов действительности и демифологизация как разрушение стереотипов мифопоэтического мышления, утративших свою "подъемную" силу) – в их едином стремлении к поддержанию максимальной возможности связи человека со сферой бытийственного, открываемого живым словом), мифопоэтическое являет себя как творческое начало эктропической направленности, как противовес угрозе энтропического погружения в бессловесность, немоту, хаос» [Топоров 1995:5]. Как явствует из предложенной исследователем дефиниции, «мифопоэтическое» являет собой ключевую характеристику не только художественного сознания, но и человеческого

сознания вообще, вне зависимости от времени. Проблема функционирования мифа в художественном тексте здесь трактуется двояко: с одной стороны, тексты выполняют «пассивную» функцию «источников», или «носителей» мифа, с другой – «активную», когда «они сами формируют и «разыгрывают» мифологическое» [Топоров 1995: 4]. Мифологемы в системе мифопоэтики выступают в качестве знаков-заместителей целостных ситуаций и сюжетов, и уже по нескольким из них возможно реконструировать поэтический космос автора, ибо они органически взаимосвязаны и взаимодополняемы. «Основным способом описания семантики мифопоэтической модели мира служит система мифологем и бинарных оппозиций, охватывающая структуру пространства (земля-небо, верх-низ и т.д.), времени (день-ночь), оппозиции социального и культурного ряда (жизнь-смерть, свой-чужой)» [Мифы народов мира 1992:111].

В архаическом мире тексты, создаваемые в мифологической сфере и в сфере повседневного быта, были отличными как в структурном, так и в функциональном отношении. Мифологические тексты отличались высокой степенью ритуализации и повествовали о коренном порядке мира, законах его возникновения и существования. События, участниками которых были боги или первые люди, родоначальники и т.п., единожды свершившись, могли повторяться в неизменном круговращении мировой жизни. Закреплялись эти рассказы в памяти коллектива с помощью ритуала, в котором, вероятно, значительная часть повествования реализовывалась не с помощью словесного рассказывания, а сверхъязыковыми средствами: путем жестовой демонстрации, обрядовых игровых представлений и тематических танцев, сопровождаемых ритуальным пением. В первоначальном виде миф не столько рассказывался, сколько разыгрывался в форме ритуального действия. Тексты, обслуживающие каждодневные практические нужды коллектива, напротив, представляли собой чисто словесные сообщения. В отличие от текстов мифологического типа, они рассказывали об эксцессах (подвигах или преступлениях), об эпизодическом, о повседневном и единичном. С другой стороны, мифологический материал мог быть прочитан и с позиции бытового сознания. Тогда в него вносилась

дискретность словесного мышления, понятия «начала» и «конца», линейность временной организации. Это приводило к тому, что ипостаси единого персонажа начинали восприниматься как разные образы.

По мере эволюции мифа и становления литературы появились трагические или божественные герои, а вместе с ними – и их комические или демонические двойники. Единый герой архаического мифа превращается во множество героев, находящихся в сложных (в том числе кровосмесительных) отношениях, в «толпу» разноимённых и разносущностных богов, получающих профессии, биографии и упорядоченную систему родства. Миф, используемый писателем в том или ином произведении, приобретает принципиально новые черты и значения. Именно в разнице между первичным и вторичным («авторским мифом») кроется заложенный писателем смысл, подтекст, ради выражения которого автор воспользовался формой мифа. По отношению к мифу архаическому, миф XX в. выступает неомифом, а функционирующие в нем мифологемы – неомифологемами.

Существует два типа сопряжения неомифа с мифом архаическим в литературе XX столетия.

**Первый тип** основывается на принципе мифологических аналогий между современными героями, событиями их жизни (собственно сюжетом) и некоторым архаическим мифом или комплексом мифов. Это принцип, который сообщает возможность обнаружения истины, лежащей за пределами актуального пространства и линейного, осевого времени. Разнообразные аналогии с архаическим мифом, устанавливаемые в неомифе интертекстуальные связи расширяют пространственно-временные границы текста. Примечательно то, что любая аналогия с древним мифом, в какой бы интертекстуальной форме она не была реализована, **всегда** обращена к праистокам бытия, к вечности [Погребная 2010: [http://www.niv.ru/doc/pogrebnaaya-aspekty-mifopoetiki/parametry\\_neomifologizma.htm](http://www.niv.ru/doc/pogrebnaaya-aspekty-mifopoetiki/parametry_neomifologizma.htm)]. Именно в этом мы видим причину того, что в неомифе особым статусом обладает транспонирование, цитирование или ресемантизация космогонического мифа.

**Второй способ** состоит в сотворении индивидуальной мифологии художника, ориентирующегося на сферу бессознательного, говорящего языком архетипов, но выражающего тем не менее особенности постмифологической реальности, из которой вычитывается смысловой пласт, соответствующий исходному моменту мифологической арахики. Этот путь мифотворения по образцу и подобию основных признаков мифа или в порядке отступления от этих же основополагающих признаков. Однако этот неомиф создает новое содержание по общим законам мифологического мышления. В стремлении к отождествлению правды и вымысла, как основного признака архаического мифа, неомиф стремится создать завершенный, цельный образ мира, открытый для читательского участия, в свою очередь признающего реальность этого мира как параллельную реальности внешней. На уровне сюжета в качестве мифопорождающей модели избираются мифы и обряды посвящения, модели мифологических биографий, выстраивающие судьбу героя в некой сюжетной последовательности и соотносящие ее или с судьбами коллектива, либо с судьбами всего мира, который обретает свой нынешний облик по мере того, как сбывается «биография» мифического героя[там же]. Кроме того, часто имеет место мифологизация отдельных ситуаций, либо соотносимых с архаическим прецедентом, либо имеющих самостоятельный статус в мифологии художника XX в., когда бытовая, как будто нейтральная ситуация прочитывается в индивидуальной мифологии как ситуация судьбоносная, которая выводит на уровень вечного. В ткань неомифа вводятся персонажи, одним своим присутствием указывающие на наличие иного мира, с иной темпоральностью и иными законами. Таким же коммуникативным статусом наделены и символы и фетиши, выступающие в роли семиотических окон, открывающих сообщение между миром мифа и современным литературным произведением. Как отмечает С.М. Телегин, проблема изучения мифа в художественном тексте состоит в том, что «каждый выявленный и проанализированный смысловой уровень открывает новый – все более глубокий. Один уровень тянет за собой другой, тот – третий, и так до бесконечности»[Телегин 2011: 184]. Постепенное

и последовательное раскрытие каждого из этих уровней, равно как и прочтение разнообразных смыслов в их единстве является задачей мифопоэтического анализа текста.

Таким образом, поэтика есть как раздел теории литературы, изучающий поэтическую деятельность, её происхождение, формы и значение, а также наука, исследующая законы литературы вообще. Задачей поэтики является изучение способов построения литературных произведений, объектом изучения – художественная литература, а способом изучения – описание и классификация явлений и их истолкование. Современная поэтика имеет дело с системой средств выразительности, используемых художниками слова. Систематизацией репертуара этих средств – фонетических, стилистических, образных и др. – занимается общая поэтика, в то время как частная изучает их взаимодействие при создании «образа мира» и «образа автора» как в отдельных произведениях, так и в группе разных произведений, созданных писателем в определённую эпоху и в рамках определённого литературного направления и т.д. Особой частью поэтики является мифопоэтика, которая занимается исследованием мифологических образов, мотивов и аллюзий в литературных произведениях, и соответствующей модели мира, предложенной художниками слова. Поскольку наше исследование посвящено изучению мифопоэтических оснований прозы К.С.Льюиса, то для нас особенно важен аспект мифопоэтики, предполагающий художественную трансформацию мифологического материала – в мифопоэтические элементы повестей о Нарнии, ибо именно в процессе такого рода преобразований достигаются глубина и всеохватность обобщений на идеологическом уровне произведения.

Но прежде чем перейти к анализу творчества Льюиса, рассмотрим сам феномен неомифологического сознания, возникший на рубеже XIX-XX вв.

### **1.3. Особенности неомифологического сознания и функционирование мифа в литературе конца XIX – середины XX вв**

Феномен авторского мифопоэтического пространства принадлежит XX веку, при этом возник он приблизительно в одно и то же время в разных литературах. Оживление интереса к мифу на рубеже веков было явлением не случайным. Прежде всего, оно связано с кризисом западноевропейской культуры, с ощущением упадка, конца, вырождения духовности и крушения идеалов творчества (эти проблемы ставит, например, О.Шпенглер в знаменитом труде с символическим названием – «Закат Европы»). Первая мировая война, разразившаяся в 1914 – 1918 гг. и повлекшая за собой крушение ключевых смысло-жизненных установок и ценностных критериев, нравственную переориентацию, утрату стабильности существования, чувства защищённости и уверенности в завтрашнем дне, также оказала сильнейшее влияние на духовную атмосферу Западной Европы рубежа веков, воспринимаясь в качестве предвестия грядущей мировой катастрофы. «Притяжение» писателей того времени к мифу было обусловлено также кризисом рациональных парадигм, вызванным осознанием того, что вопреки ожиданиям, наука не в состоянии разрешить такие метафизические проблемы, как смысл жизни, цель истории, тайна смерти и т.п. а потому – не может полностью вытеснить миф, который, как известно, «исключает неразрешимые проблемы и стремится объяснить трудно разрешимые через более понятное» [Мелетинский 1998: 56]. К другим причинам столь огромной востребованности мифопоэтической образности авторским и читательским сознанием конца XIX – середины XX вв. относятся *предельно обобщающий характер мифа, его космологичность*, благодаря которым оказывалось возможно «преодолеть “локальный” историзм и перейти к макроисторическим и даже метаисторическим масштабам, выйти за социально-исторические и пространственно-временные рамки ради выявления вечных моделей личного и общественного поведения, неких сущностных законов социального и природного космоса» [Ярошенко 2002: 42]. Поэтому огромная часть литературы этого периода так или иначе, прямо или косвенно

ориентируется на миф или на соответствующие структуры мышления, провозглашая отказ от социологизма и историзма ради выявления фундаментальных, вечных начал человеческой жизни и мысли.

Именно в это время рождается большое количество произведений, содержащих разные трактовки мифа и элементы индивидуального авторского мифотворчества: «романы-мифы», «драмы-мифы», «поэмы-мифы» и т.д.; возникает феномен «неомифологического сознания», которое справедливо охарактеризовано как «одно из главных направлений культурной ментальности XX века, начиная с символизма и кончая постмодернизмом» [Руднев 1997: 184]. Его суть состоит в том, что: 1) во всей культуре актуализируется интерес к изучению классического и архаического мифа; 2) мифологические сюжеты и мотивы активно используются в ткани художественных произведений [там же]

Я.В. Погребная отмечает, что термин «неомифологизм» мало адаптирован современной литературоведческой наукой [Погребная 2010: там же], основываясь на том, что его нет в большинстве мифологических словарей. Правда, в наиболее авторитетных изданиях (Литературно-энциклопедический словарь, 1987г., энциклопедия «Мифы народов мира» 1992г., «Словарь культуры XX века», 1997г.) мы видим либо толкование термина «мифологизм», либо аналитическое соотношение мифа и литературы. Так, в «Литературном энциклопедическом словаре» дифференцируется категория мифологизма применительно к литературе XIX и XX вв., указан ряд особенностей, которые качественно отличают мифологизм XX в. как от архаического первобытного мифа, так и от мифологизма, присущего литературе предшествующего столетия [ЛЭС 1987: 224]. В исследовании по поэтике мифа, предпринятом Е. М. Мелетинским, анализу мифологизма в литературе XX столетия [Мелетинский 2012:261-350], посвящён отдельный раздел

Говоря о важнейших отличиях мифологизма от неомифологизма, отметим, что если в литературе XIX в. отчетливо осознавалась дистанция между мифом архаическим и его современной интерпретацией, то мифы XX столетия выстраиваются на основе современной истории, современного бытия



и быта, следуя общим схемам мифологического мышления. Мифологическое мышление априори ориентировано в глубину культуры, направлено на раскодирование архаических истоков принадлежащих действительности, так и образов, порожденных фантазией художника. Неомифологизм существует только в контексте и порождается через сопряжение как минимум двух текстов, один из которых принадлежит архаической культуре, другой –к современной. Неомифологизм базируется на соотнесении и взаимной идентификации хронологически и этнически отстоящих явлений, к осознанию через парадигму инвариантов универсального варианта космического единства мира и закономерностей его творческого отражения и перевоссоздания. Неомифологизм апеллирует к общим схемам мифологического мышления, к комплексу мифов, предполагая соотнесенность нового текста с архетипом, часто не интерпретируя некоторый архаический миф как таковой.

Художественные произведения этого периода имеют ряд особенностей.

1. Трансцендентной силой, господствующей над человеком, выступает не природа, а сотворенная им самим цивилизация, отчего мифологическое мироощущение приобретает преимущественно не героический, а трагический или даже трагифарсовый, гротескный характер.

2. В неодолимую и таинственную судьбу перерастает повседневность с ее рутинным социальным и житейским опытом; отсюда возможно сращение мифологизма с натуралистически-бытовой, протокольной манерой письма.

3. Новый миф рождается не в недрах архаической общности, а в ситуации отъединенности и самоуглубленного одиночества персонажа и суверенности его внутреннего мира; отсюда сочетание мифологизма с психологизмом, внутренним монологом, с литературой потока сознания.

4. Вместо «культурного героя», приносящего людям блага цивилизации" на первый план выходит «природно-органистический» или «экзистенциально-абсурдный» герой, рвущий путы цивилизации, общезначимых предписаний морали и рассудка.

5. Современный мифологизм носит не наивно-бессознательный, а глубоко рефлексированный характер, что обеспечивает его коренную связь с философским творчеством, а также интеллектуалистический подход к мифу самих художников [Мещерякова 2003: <http://www.rusf.ru/litved/fant/me2.htm>].

Я.В.Погребная также выделяет ряд признаков, которые позволяют идентифицировать феномен неомифологизма:

1) сознательная установка на мифотворчество, пролонгирование его в область онтологии (мифотворчество и житнетворчество русских символистов, создание параллельного инварианта собственной судьбы;

2) принципиально новая, по отношению к мифологизму XIX века мифопорождающая ситуация, учитывающая, что архаический миф как неотчуждаемое начало сознания, объединяет читателя и автора, а не просто направленная на идентификацию архаического мифа в современности;

3) пародирование центральных ситуаций и персонажей мифа (замена мифотворения глобальным обманом, представление космогонии как фокуса, метатеза культурного героя и трикстера;

4) замена тезиса о равноправии ментального и действительного миров утверждением о единстве вымышленного и действительного миров;

5) реставрация самих схем архаического мышления, обретающих статус первичных в формировании типа поведения и отношения к действительности;

6) семантизация или ресемантизация традиционного фетиша или случайного вещественного объекта как места сопряжения двух миров – действительного и ментального, эпохи первотворения и современности, введение в современное произведение мифологического персонажа, или соотносимой с мифологическим прототипом ситуации [Приводится по: Погребная 2010: <http://www.niv.ru/doc/pogrebnaya-aspekty-mifopoetiki/parametry-neomifologizma.htm>].

Важнейшим признаком, общим для всей неомифологической прозы, признаком, который отличает ее от фантастики, выступает «аккумуляция в себе всего иррационального, что существует или может существовать в

жизни, но не поддается анализу со стороны существующих общенаучных дисциплин» [Мещерякова 2003: <http://www.rusf.ru/litved/fant/me3.htm>]. При этом субъективное и объективное соединяются в целостную картину мира, которая является уже не столько плодом воображения, сколько образным выражением оригинального мифопоэтического взгляда на мир конкретного писателя. Авторское мышление накладывается на мышление мифологическое, рождая т.н. «неомиф», несколько отличный от своего прототипа. Одной из жанровых разновидностей неомифа является «фэнтези», в основе которого лежит «сращение сказки, фантастики и приключенческого романа в единую («параллельную», «вторичную») художественную реальность с тенденцией к воссозданию, переосмыслению мифического архетипа, а также формированию нового мифа в ее границах. В художественной системе фэнтези ирреальность образует свой особый мир, созданный «по законам условности, иносказания и взаимопроникновения форм, а также обогащения этикой и эстетикой сказки, мифа, эпоса, аллегии, легенды, утопии, гротеска» [там же]. Именно в этом жанре работали Дж.Р.Р.Толкин и его друг, К.С.Льюис.

Рассмотренные признаки и особенности неомифологической литературы приводят к выводу о том, что миф в литературе XX в. выходит далеко за рамки чисто мифологического пространства: писатели XX столетия предпринимают попытки «имитировать мифогенное сознание средствами неомифологического мышления» [Лотман 1992: 382]. Если писатели-реалисты XIX в. стремятся к тому, чтобы создаваемая ими картина мира была подобна действительности, то представители «неомифологического» искусства, напротив, находят специфику художественного видения в отходе от бытовой эмпирии, от четкой временной или географической приуроченности. Писатель и поэт становится теперь не только очевидцем, рассказчиком, наблюдателем, моралистом, воспитателем, толкователем – хотя и должен был оставаться и тем, и другим, и пятым. Но на первый план выдвигается роль писателя, умеющего найти ценность и смысл в хаосе разрозненных мыслей, идей, образов, событий, умеющего «собрать из

осколков чашу», организовать жизнь вокруг себя; выстроить из всего открытого и найденного в изначальном хаосе космос.

Крупнейшие представители мифологического романа Т.Манн и Д. Джойс дали гениальные образцы литературного «мифологизирования», во многом друг другу противоположные по своей идейной направленности. В романе Джойса «Улисс» (1918-1922), герои сопоставляются с соответствующими персонажами гомеровского эпоса, хотя, конечно, «эти корреспонденции весьма условны и легко могут быть истолкованы как пародийная травестия гомеровского эпоса и мифа. Действительно, как иначе может быть отождествлена суетливая беготня по городу скромного дельца и сборщика объявлений, которому жена наставляет рога, с фантастическим» морскими странствиями древнегреческого героя? <...>. Так же пародийно звучит сближение развратной Молли с верной Пенелопой, Стивена, добровольно порвавшего с семьей, – с преданным роду Телемаком, содержательницы дома терпимости – с Цирцеей»[Мелетинский 2012:273]. Эта ирония, к тому же ярко подчеркнутая««грязными» деталями современного быта и физиологии» [там же], являет собой цену, что автор «платит» за обращение к эпосу и мифу. Подобно многим другим писателям-реалистам, Джойс стремится создать «эпос современной жизни», но делает главный акцент не на ней самой, а на «выявлении определенным образом понимаемых им общечеловеческих начал» [там же]. Создавая свою мифологическую модель истории, писатель нередко прибегает к мифологеме умирающего и воскресающего богочеловека, которая под его пером становится метафорой циклической концепции истории.

Т.Манн в своей знаменитой «Волшебной горе» (1924г.) использует не столько мифологические модели, сколько модели ритуальные [Мелетинский 1998: 428]. Процесс воспитания главного героя ассоциируется с инициацией, ряд эпизодов можно сопоставить с мифологемами священной свадьбы и ритуального умерщвления царя-жреца, а сама «волшебная гора» может быть сопоставлена с царством мертвых. А в «Иосифе и его братьях» (1926–1943) сам избранный писателем сюжет носит мифологический характер; библейский миф

предстаёт в данном случае как мифологизированное историческое предание: описываемые события отнесены ко времени правления XVIII древнеегипетской династии, а история Иосифа Прекрасного разворачивается в царствование фараона Аменхотепа III и его сына, вошедшего в историю под именем Эхнатона. Писатель многократно прибегает к драматизации психологизации действия, а также к историческому комментированию описываемых событий. При этом, сохраняя серьёзное отношение к своим персонажам, Манн весь роман пронизывает тонким юмором. Всё это необходимо ему для того, чтобы создать впечатление реальности упомянутой мифической истории, чтобы «оживить» библейские события, сообщив им плоть и кровь.

Если же обратиться от прозы к поэзии, то здесь мифологизм проявился в творчестве Т.С.Элиота (1888–1965) и У.Б.Йетса (1865 – 1939). Созданная первым поэма «Бесплодная земля» (1922) вся построена на отсылках к евангельским и буддийским легендам, к средневековым легендам о Парцифале, которые составляют сюжетную ткань. Подобным образом и «Пепельная среда» (1930), которая принадлежит перу того же поэта, содержит множество аллюзий на Св.Писание (в частности, на пророческие книги Иезекииля и Михея, на Евангелие), тексты древних христианских молитв («Отче наш...», «Радуйся, Мария»). В поэме предлагаются размышления о деяниях Христа на земле и их смысле, о даре жизни, обретаемом через веру, о том, как трудно её сохранить, живя в современном мире и о многом другом, что сложно выразить словами. А в творчестве второго преобладает интерес к национальной мифологии, и яркий тому пример – цикл поэм о Кухулине, одном из любимых героев древних ирландских саг.

Таким образом, миф на рубеже XIX-XXвв. становится своеобразным метаязыком культуры. Он глубоко проникает в сознание человека, вызывая к жизни феномен т.н. «неомифологического сознания». Главная особенность неомифологической литературы состоит в том, что она предлагает целостное

освоение мифа, тогда как на предшествующих ее этапах использовались только элементы мифа (образы, мотивы и т.д.).

Особую модификацию неомифологизма в литературе XX века составляет творчество английских писателей, прославившихся как создатели волшебных историй. О нём поговорим далее.

### **1.5. Творчество Дж.Р.Р.Толкина и К.С.Льюиса как особая модификация неомифологизма**

В последней трети XIX в. возрастает характерный для английской культуры интерес к мифу, эпосу и сказке, достигнув апогея уже в веке XX. Процесс этот, как отмечает П.Ю. Малков, «позволил дать волю воображению и расцветить туманный Альбион яркими огнями неудержимой фантазии» [Малков 1995:<http://www.kulichki.com/tolkien/arhiv/manuscr/malkov.shtml>]. Примечательно, что интерес к такого рода сюжетам наиболее ярко проявился в среде христианских писателей: именно их трудами английские волшебные истории XXв. стали «своеобразным «знаменем» христианской традиции в британской литературе»[там же]. Красота творения, постигнутая писателями указанной традиции, «стала отправной точкой для описания красоты воображаемых миров, и христианское мировоззрение сыграло здесь ведущую роль» [там же]. Среди представителей этого направления наиболее известны К.С.Льюис и его близкий друг, Дж. Р.Р.Толкин.

Дж.Р.Р.Толкин в работе «О волшебных сказках», а также в стихотворении «Мифопоэзия» высказывает своё отношение к проблеме мифотворчества: по его мысли,

*Блажен, кто песню или миф творит  
и в них о небывалом говорит,  
кто вовсе не забыл о страхах Ночи,  
но ложью не замазывает очи, <...>  
Пусть впереди беда и смерть маячат—  
они в глухом отчаяньи не плачут,  
не клонят головы перед судьбой,*

*но поднимают песню на бой,  
в день нынешний и скраденный веками  
вселяя днесь неведомое пламя <...>,  
и не мертвы творящие, но живы,  
и арфы золотые не фальшивы  
в руках у них, и над челом, легки,  
пылают огненные языки, –  
они творят, как Дух велит Святой [Толкин 1991: 72-73].*

Таким образом, писатель не просто оправдывает создание «вторичных миров – он его превозносит и восхваляет, основываясь на христианском догмате о сотворении человека по образу и подобию Божию:

*<...>. Человек – творец. Ему открыт  
Путь созидания. И Человек творит  
По древним и Божественным законам –  
Так сотворил его Творец Исконный [там же].*

По мнению Толкина, люди пришли от Бога, поэтому мифы, создаваемые ими, невзирая на содержащиеся в них заблуждения, не перестают отражать «преломленный луч истинного света, извечной истины, пребывающей с Господом» [Карпентер 2002: <http://tolkienlewis.narod.ru/carp.htm>], направляясь «в истинную гавань», «хотя и непрямыми путями» [Там же]. Писатель утверждает, что лишь становясь «субтворцом», человек может стремиться достичь состояния совершенства и чистоты, которое было свойственно ему до падения. Разумеется, писатель не исключает, что «Фантазию возможно довести до крайности. <...>. Ею можно воспользоваться во зло. Она даже может затуманить разум, которым сама же порождена. Но про что человеческое в этом падшем мире не скажешь того же? Люди придумали себе не только эльфов, но навоображали и богов, и принялись им поклоняться, и поклонялись даже тем, что наиболее обезображены порочностью их созидателей. Но ложных богов люди творят и из других материалов: из своих убеждений, и знамён, и денег» [Толкин 2008: 196-197]. Злоупотребление не отменяет употребления, поэтому

«Фантазия остаётся правом человека» [там же]. Две главные книги Толкина – «Властелин Колец» (1954-1955) и «Сильмариллион» (1977) являются попыткой обобщить индоевропейскую мифологическую традицию.

Что касается К.С.Льюиса, то он также вошёл в историю литературы как великий мифотворец XX столетия. В его глазах миф есть «simple narrative» («несложное повествование»), позволяющее нам увидеть отблески высшей Божественной Истины; «образное выражение самого глубокого, скрытого смысла жизни. Скрытого до такой степени, что он становится иллюзорным, когда кто-нибудь пытается выразить его в слове» [Матвеева 2013:142]. Эта смысловая неисчерпаемость мифа объясняется тем, что «в его основе лежит не логическая конструкция, не человеческое сознание или личный опыт и даже не бессознательное, а откровение сверхчеловеческого божественного Логоса», и потому напрямую зависит «от непознаваемости и трансцендентности Абсолюта, отраженного в нем всеми своими смысловыми сторонами и аспектами» [Телегин 2011: 184]. Неисчерпаемость мифа и есть то, что делает это «несложное повествование» воистину великим, сообщая ему вневременный характер и позволяя оставаться вечно живым «смысловым ядром, силовое поле которого порождает новые смыслы и новые тексты» [Мечковская 1998:148]. Из этого взгляда на миф мы и будем исходить в нашем дальнейшем исследовании.

И мифотворчество Толкина, и мифотворчество Льюиса характеризует целый ряд схожих черт. Прежде всего, и льюисовскому, и толкиновскому мифологизму свойственны **«стремление к детализации и жизнеподобию»** [Штейнман 2000: [http://www.kulichki.com/tolkien/arhiv/manuscr/sht\\_aref.shtml](http://www.kulichki.com/tolkien/arhiv/manuscr/sht_aref.shtml)]. «Внутренняя логичность реального», по словам Толкина, важна для создания «вторичных миров», именно она диктует писателям соответствующие приемы.

Е.М. Мелетинский пишет, что главный пафос мифологизма XXв. – «не только и не столько в обнаженности измельчания и уродливости современного мира» на фоне поэтических высот мифа и эпоса, сколько **«в выявлении неких**



**неизменных, вечных начал**, позитивных или негативных, просвечивающих сквозь поток эмпирического быта и исторических изменений» [Мелетинский 2012: 261]. В качестве этих «неизменных, вечных начал» и для Толкина, и для Льюиса **выступают истины христианства**, и именно ради того, чтобы их выразить, писатели пользуются языком мифа. В этой связи выделим **типы художественного мифологизма**, наиболее характерные для творчества того и другого:

- создание своей оригинальной системы мифологем;
- воссоздание глубинных мифо-синкретических структур мышления (к примеру, причудливое совмещение разных имен и пространств), которые должны обнаружить до- или сверхлогическую основу бытия;
- реконструкция древних мифологических сюжетов, интерпретированных с долей вольного осовременивания;
- введение отдельных мифологических мотивов и персонажей в ткань реалистического повествования, обогащение конкретно-исторических образов универсальными смыслами и аналогиями;
- воспроизведение таких фольклорных и этнических пластов национального бытия и сознания, где еще живы элементы мифологического мирозерцания;
- притчеобразность, лирико-философская медитация, ориентированная на архетипические константы человеческого и природного бытия: дом, хлеб, дорога, вода, очаг, гора, детство, старость, любовь, болезнь, смерть и т.п. [Приводится по: Литературный энциклопедический словарь 1987:65-65].

Другой общей чертой, характерной для произведений обоих авторов, является **оригинальное сочетание языческих и христианских мотивов**. Так, в произведениях Толкина звучат мотивы Евангелия и «Старшей Эдды», «Беовульфа» и древних саг Ирландии и Исландии. Более того: как эддические песни, так и толкиновский «Властелин Колец» предлагают сходную картину мира: мир людей окружен морем, за которым лежат пространства, находящиеся во власти «иных сил» (хотя эти силы и не берут на себя функций Бога-

Создателя). Другим заимствованием из эддической поэзии, и заимствованием важнейшим, несомненно, является сюжет о золотом кольце и проклятом кладе [Штейнман 2000: [http://www.kulichki.com/tolkien/arhiv/manuscr/sht\\_aref.shtml](http://www.kulichki.com/tolkien/arhiv/manuscr/sht_aref.shtml)]. Что касается библейских сюжетных и образных элементов, то здесь в качестве примера приведём образ Потерянного Рая, который появляется в повествовании о королевстве Нуменор, которое некогда было даровано людям валарами, а также в рассказе о Неувядающих Землях эльфов, откуда некоторые из них в своё время были изгнаны, но куда они надеются вернуться. Подробно обо всём этом рассказывается в книге «Сильмариллион». Большое внимание уделяется рассказу о «грехопадении» королевства, властители которого были обольщены Сауроном, и которое поэтому было потоплено в морской пучине. М.А. Штейнман отмечает, что в данном случае хорошо заметны «следы сразу двух сюжетов – собственно библейского повествования о Великом Потопе (сходство усиливается еще и тем, что оставшиеся верными валарам люди спаслись на нескольких кораблях) и легендой об Атлантиде» [Штейнман 2006:92].

Другой библейский образ, к которому обращается Толкин, – образ падшего ангела. В трилогии ему соответствуют образы Черного Владыки Саурона, о котором владыка эльфов Элронд говорит, что когда-то и он был добр, ибо изначально в мире не было никакого зла; Мелькора, история которого, изложенная на страницах «Сильмариллиона», по сути повторяет историю Люцифера; мага Сарумана, стремление которого завладеть Кольцом Всевластия лишило его душу чистоты и в итоге привело к изгнанию из Светлого Совета. Черты Христа проступают в образах Фродо, который является искупителем грехов Средиземья, снимающим с него проклятие; Гэндальфа, который, как и Спаситель, спускается в нижний мир, а затем воскресает и преображается [там же: 93]. Список примеров можно продолжить.

То же переплетение христианских и языческих начал видим и в книгах Льюиса, которые отсылают то к античному мифу об Амуре и Психее, то к библейской космогонии, то к средневековым легендам о волшебнике Мерлине,

короле Артуре, Святом Граале и отважных рыцарях Круглого Стола, то к Евангелию и Апокалипсису, то к ирландским повествованиям о плаваниях за пределы земли и поисках Рая. Льюисовская Нарния населена многочисленными дриадами, наядами, фавнами, гномами, сатирами и другими мифическими персонажами. Верный волк Колдуньи Джэдис близок к **скандинавскому** Фенриру, а боги Тархистана (в частности, его верховная богиня Таш) таковы, что, читая о них, невозможно не вспомнить грозные **хеттские барельефы** [Мамаева 1999:114-115]. Страницы, повествующие о принце Рабадаше, превращенном в осла, отрусливых школьниках, ставших поросятами, или о приключении на Острове Мертвой Воды, где течёт ручей, воды которого обращают все, что в них попадает, в чистое золото, вновь и вновь отсылают нас к соответствующему мифологическому материалу – к **«Золотому ослу» Апулея, к историям о Дионисе и пиратах, о царях Пентее и Мидасе** [Мамаева 1999:115]. Иными словами, оба писателя предлагают нам совершенно особое видение мира, где христианство и языческая мифология не только не противопоставлены, но, наоборот, гармонично дополняют друг друга.

Однако есть между этими двумя авторами и существенные различия.

Так, Толкин больше внимания уделяет **собственно мифотворчеству**. Хотя оно и осуществляется уже на основе многотысячелетнего культурного материала, в случае с этим писателем вряд ли можно говорить о прямом заимствовании, т.к. в его книгах имеют место только косвенные указания на соответствующие мифологические или эпические источники. Глубочайшая переработка этих источников «наряду с собственными инновациями автора, органично дополняющими уже известные сюжеты и образы, дает многим критикам возможность назвать "Властелина Колец" образцом мифологии XX века» [Штейнман 2000: <http://www.tolkien.spb.ru/rggu5.htm>]. Льюис же делает главный акцент на **узнавании культурного материала**. Кроме того, Льюис, даже создавая фантастические произведения, **остается больше теологом и философом, нежели писателем**. В «Пока мы лиц не обрели» он вплотную «приближается к современному мифологическому роману, но, тем не менее,

книга в целом остается иллюстрацией евангельского «Бог есть любовь»» [там же]. Объединяя в своих произведениях разные мифологические пласты [Штейнман 2000: [http://www.kulichki.com/tolkien/arhiv/manuscr/sht\\_aref.shtml](http://www.kulichki.com/tolkien/arhiv/manuscr/sht_aref.shtml)], писатель склонен переосмыслять их в контексте идей христианства.

Также герои Льюиса призваны прежде всего **исполнить волю Божества**, в то время как их собственное мнение редко спрашивают, Толкин же отнюдь **не боится одарить своих персонажей свободой выбора** и «приобщить малых мира сего к делам великих» [Мамаева 1999:118]. У Льюиса герои знают каждый свое место, в то время как помыслы Божества от них сокрыты: «хоббиты видят падение Сарумана, и преобразование этого, когда-то великого и мудрого мага, многому их учит. Когда же Юстэс спрашивает, за какой грех наказан Кориакин, Раманду отвечает: «Зачем тебе знать, какие ошибки могут совершать звезды?»» [там же: 118-119]. Список примеров можно продолжить: Психее из романа «Пока мы лиц не обрели» до времени не дано видеть лик своего божественного супруга; преступив запрет взглянуть на него, она изгоняется из его дома.

Точно так же и от её сестры Оруаль вплоть до финала (и самого романа, и её собственного жизненного пути) сокрыт замысел небожителей о ней, в ответ на самые главные и самые страшные вопросы героини боги молчат, и это молчание становится трагедией всей её жизни: *«Что же это за Бог, Который не решается показать Своё лицо? Прекрасные не скрывают лиц...»* [Льюис 2011: 164], – негодует она, подобно библейскому Иову, вызывая Небеса на суд. Она неотступно «ищет знамения»– и «знамение не даётся» ей (*«Тогда я сделала то, что, наверное, делают немногие: я заговорила с богами – сама, одна, по-своему, не в храме, без жертвы. Я упала ничком и воззвала к ним всей душою. Я взяла назад все, что говорила против них, и обещала что угодно, только б они дали знамение. Они не дали. Я осталась сама с собой»*) [там же]. Она возмущается тем, что «священные места темны», но ответа не получает. Лишь на пороге смерти героиня постигает, что «боги дают нам не

ясный, логичный ответ, а личную встречу»[Уэр: <http://www.e-reading.club/book.php?book=99216>] (ср.: «Теперь я знаю, Господи, почему Ты не отвечаешь нам. Потому что Ты Сам – ответ. Пред Твоим Лицом умирают все вопросы» [Льюис 2011:303]). Бог является ей «как владыка мира, ради которого существуют земля, солнце и звезды; он входит как воплощение ужаса и красоты» [Шешунова 2013: 318], приводя Оруальк к осознанию того, что Встреча с Ним есть главное в жизни человека и что по-настоящему важна лишь она, в то время как всё остальное – не более чем «слова, слова, слова, которые спорят с другими словами» [там же]. Поняв истинный смысл Божественного молчания, она благоговейно умолкает. Но показателен факт, что конкретных ответов на её вопросы эта Великая Встреча по-прежнему не даёт – она их просто снимает. А в «Кружном пути...» средоточием тайны остаются Хозяин и его намерения. О Нём постоянно рассказывают, дискутируют и вспоминают, но Сам Он остаётся как бы «за кулисами» на протяжении всего романа. Иными словами, «Льюис утверждает веру, Толкиен – волю» [Мамаева 1999:119], и в этом состоит ещё одно различие между двумя писателями.

Герои Толкина по окончании своих земных трудов «уходят за море, и этот уход исполнен печали, ибо, хоть они обретут там заслуженные покой и блаженство, жизнь остается здесь, в мире, из которого они навсегда уходят», в то время как у Льюиса, напротив, «настоящая жизнь возможна лишь там, а страна, которую так любили герои и ради которой они столько раз жертвовали собой, оказывается лишь тенью» [Мамаева 1999: там же], отблеском некой высшей реальности, символом которой выступает «Страна Аслана».

П.Ю.Малков, сравнивая льюисовские «Хроники Нарнии» с мифами Толкина, отмечает, что первые при всей своей поэтичности – «тяжеловесны, иногда жестоки, а может статься, и несколько однообразны», в то время как в первых «царит стихия игры и смеха – лошади разговаривают и летают; мыши сражаются на шпагах; незадачливого дядюшку одного из главных героев говорящие животные принимают за диковинного зверя и, посадив в клетку, сердобольно кормят орехами <...> на фоне символического изображения таких

событий, как Сотворение мира, крестная Жертва Христа или Апокалипсис. И как ни странно, это не кажется читателю сколько-нибудь искусственным, ибо обращено все это прежде всего к детям – так же, как и притчи Евангелия прежде всего и в первую очередь были обращены к жившим когда-то на свете «детям» по духу, <...> доверчивым и казавшимся немного наивными перед лицом циничного мира позднего греко-римского язычества – к первым христианам первого века первого тысячелетия от Рождества Христова» [Малков 1995: <http://www.kulichki.com/tolkien/arhiv/manuscr/malkov.shtml>]. А Я. Кротов в одной из своих статей подробно рассуждает о том, какими разными способами Толкин и Льюис свидетельствуют об истинах христианства. По его мнению, Льюис избрал **путь положительного богословия** (когда о Боге говорят: «Он – то-то и то-то», но при этом всё сказанное является аллегорией, «ибо все известные нам «то-то», даже самый свет и жизнь, сотворены Богом и Богом не являются») [Кротов 2002: <http://lib.ru/LEWISCL/aboutlewis.txt>], в то время как Толкину более по душе **путь богословия отрицательного** (когда, напротив, о Нём говорят, что «Он – не то и не то»). Путь Толкина кажется гораздо более притягательным, т.к. «не отпугивает необходимостью думать, искать затаенный смысл» [там же] и богословски более выгоден, т.к., не утверждая никаких «последних истин», писатель не подвергает себя риску совершить ошибку, в то время как творения Льюиса-теолога вызывают много вопросов и критических замечаний. Сам писатель, как отмечает С.С.Аверинцев, прекрасно осознавал опасности, связанные с избранной им стезёй апологета и богослова: будучи великолепным литературоведом, и понимая, насколько худо и неправильно переносить «сосредоточенность ума с авторов и текстов на свои теории о них», в качестве теолога он всячески «берегся перестать видеть Бога за теологией» [Аверинцев 1991: 439], о чём красноречиво свидетельствует его стихотворение «Вечерняя молитва апологета». Это стихотворение С.С.Аверинцев приводит в собственном подстрочном переводе: *«От всех моих жалких поражений, но еще того пуще от того, что кажется моими победами; от умствования, заряды которого я расстреливаю в помощь Тебе, под смех публики и плач ангелов; от*

*всех моих доказательств Твоей Божественности, – Ты, не пожелавший дать знамения, избавь меня! Мысли – только монеты. Не позволяй Мне уповать, вместо Тебя, на эти стертые изображения Твоей главы. От всех моих мыслей, даже от моих мыслей о Тебе, о благородное Безмолвие, освободи меня, воцарившись во мне. О Владыка узких врат и игольного ушка, отними от меня всю мою мишуру, чтобы мне не погибнуть» [Привод. по: Аверинцев 1991:440].*

Несомненно, и о Толкине, и о Льюисе можно сказать, что каждый из них подводит и своих персонажей, и читателей «к горизонту, за которым – трансцендентное бытие, метафизическая реальность. Он переходит эту грань, выходя из профанного в сакральное. Его произведение – это путевые заметки, вехи, намеченные для того, чтобы и читатель совершил это мистическое восхождение и прошел процесс сакрализации <...>, открыв в себе священный миф» [Телегин 2011: 14]. Но далее речь пойдёт лишь о творчестве Льюиса и об избранных им способах художественного мифологизирования на примере семикнижия «TheChroniclesofNarnia» / «Хроники Нарнии».

Присутствие мифа прослеживается на таких уровнях художественного мира Льюиса, как сюжетно-фабульный уровень, уровень персонажей, уровень идей. Ниже анализируем основные типы мифологических повествований в структуре нарнийского цикла и охарактеризуем их значение для формирования каждого из указанных трёх уровней. Этому и будет посвящена вся следующая глава нашей работы.

### **Выводы по главе I**

Итак, понятие «миф» отличает широкое разнообразие и даже противоречивость трактовок, наиболее релевантными из которых для нашей работы мы считаем понимание мифа, во-первых, как устойчивой системы взглядов на мир, которая скрепляет воедино бессознательно-поэтическое творчество, первобытную религию и зачатки донаучных представлений об окружающем мире; во-вторых, как текстопорождающего смыслового ядра и смыслопорождающего принципа построения художественной образности в литературе неомифологизма.

Миф устроен двухслойно; его структура включает 1) устойчивое смысловое ядро, или архетип, 2) содержательную форму, в которую рассказчик облакает тайный смысл мифа. Архетипы являют собой схемы изначальных мифологических образов и служат первоосновой для формирования у индивида представлений, стереотипов, образов в процессе социализации. Вековой содержательный потенциал архетипа находит своё воплощение в мифологеме. Данный термин используется для обозначения универсальных мифологических сюжетов или образов, имеющих широкое распространение в культурах разных народов. В мифологемах закреплены вековые представления человека о мире, отношениях между людьми, жизни, смерти, социальных ролях и т.д.

Мифологему нередко отождествляют с мифемой, хотя и этот вопрос до сих пор остаётся открытым; одни исследователи считают возможным поставить знак равенства между этими понятиями, в то время как другие рассматривают мифему как образ более частный, сущностное ядро которого составляет личный мистический опыт художника и который функционирует на меньшем историко-культурном пространстве, нежели мифологема, чаще всего – в пределах одного произведения. В своей работе мы придерживаемся второй точки зрения.

Литература начала XX века особым образом использует миф. До конца XIX–XX веков освоение мифа шло в направлении демифологизации, а на рубеже XIX–XX – в направлении ремифологизации, что приводит к новому осмыслению мифа. Возникает т.н. неомифологическое сознание, ставшее основой новой культуры XX века. Неомифологическое сознание являет собой одну из главнейших направлений культурной ментальности XX столетия, проявившееся в актуализации интереса к изучению классического и архаического мифа и в использовании в художественных произведениях мифологических сюжетов и мотивов. Литература начала XX столетия предполагает целостное освоение мифа и провозглашает взгляд на мир как на миф, как на текст. В это время предпринимаются многочисленные попытки создания новой модели мира, отвечающей современности: мифологические структуры применяются для выражения современного содержания. По



отношению к мифу архаическому, миф XX столетия является неомифом, а функционирующие в нем мифологемы – неомифологемами. Миф в литературе рубежа веков становится метаязыком культуры; он проникает в сознание человека и осваивается целостно, выступая результатом творческого акта личности с ярко выраженным индивидуализированным началом. Весьма органично в контекст «нового мифологизма» вписывается творчество Дж.Р.Р.Толкина и К.С.Льюиса, прославившихся как создатели грандиозных «вторичных миров». Мифологизм являет собой важнейшую черту творчества обоих писателей, мироотношению которых присуща внутренняя диалогичность, побуждавшая того и другого обращаться к языку мифа для решения собственных художественных задач.

## **ГЛАВА ПТИПОЛОГИЯ И ФУНКЦИИ МИФА В «ХРОНИКАХ НАРНИИ» К.С. ЛЬЮИСА**

Повести нарнийского цикла не просто включают миф в собственную художественную структуру – они сами во многом уподобляются мифу. Как и большинство древнейших мифологических циклов, «Хроники Нарнии» Льюиса открываются повествованием о возникновении мира. Космогонический миф и будет рассмотрен здесь первым.

### **2.1. Космогонический миф в структуре нарнийского семикнижия: возврат в изначальную реальность (на примере повести «The Magician's Nephew» / «Племянник чародея»)**

Описывая рождение Нарнии, Льюис главным образом ориентируется на библейский космогонический миф. Этот миф «включается» в текст в самой первой хронике, «*The Magician's Nephew*» / «Племянник чародея», которая повествует о возникновении Нарнии. Рассмотрим основные признаки этого мифа, проявляющиеся на разных уровнях, начав с уровня сюжетно-фабульного.

#### **Сюжетно-фабульный уровень**

Присутствие библейского космогонического мифа на сюжетном уровне «Племянника чародея» проявляет себя следующим образом.

Прежде всего, у Льюиса, как и в Библии, Вселенная возникает из ничегоречением Творца. Характеризуя ещё не родившийся мир, один из персонажей произносит знаменательную фразу: «*This is an empty world. This is Nothing*» [Lewis 2011: 60]. В данном случае имеет место совокупное использование таких средств выразительности, как анафора, параллелизм и градация. Роль последней особенно велика – сначала упоминается о том, что в мире, куда провалились дети, просто ничего нет, но уже в следующем предложении эта пустота глобализуется, о чём сигнализирует написание слова

«*Nothing*» с большой буквы: это не просто «пустой мир» – это средоточие Великого Безмолвия, Царство Абсолютной Пустоты. Подробное описание этого царства позволяет вычлениить основные концептуальные характеристики Вселенной, которой ещё не коснулась рука Создателя: «*it was uncommonly like Nothing. There were no stars. It was so dark that they couldn't see one another at all and it made no difference whether you kept your eyes shut or open. Under their feet there was a cool, flat something which might have been earth, and was certainly not grass or wood*» [Lewis 2011: *ibid*].

В качестве таковых выделим, во-первых, **темноту** («*There were no stars*», «*it was so dark, that it made no difference whether you kept your eyes shut or open*»; ср.: «*тьма над бездною*»), которая кажется столь же непроницаемой и всепоглощающей, как ассоциируемая с нею Пра-Бездна; во-вторых, **холод** («*The air was cold*»). То и другое ассоциируются с **отсутствием жизни**; его выделим в качестве **третьей характеристики** – именно такую символику несёт и сообщение об отсутствии в «пустом мире» растительности: «*Nothing had ever grown there*». Наконец, последняя, **четвёртая** особенность мира, ещё не преображённого рукой Творца – **бесформенность**: под ногами персонажи ощущают «*something solid*», «*something which might have been earth*» [Lewis 2011: 60], но что это такое – они точно сказать не могут: наличие неопределённого местимения «*something*» и модальной конструкции «*might have been*» указывает на крайне низкую степень вероятности того, что это была именно твёрдая почва. И всё же основание нового мира положено: нарнийская земля уже создана (Ср.: «*В начале сотворил Бог небо и землю*» [Библия 2010: 32]) [Brennan: <http://cslewis.drzeus.net/papers/lionwitchallegory.html>], хотя она пока и «*безвидна и пуста*» [там же].

Самое первое, что творит Бог после неба и земли, – это свет: «*И сказал да будет свет. И стал свет. И увидел Бог свет, что он хорош*» [там же].

Переосмысляя священный текст, Льюис сводит образы поющих звёзд: «*The two wonders happened at the same moment. One was that the voice was suddenly*

*joined by <...> cold, tingling, silvery voices. The second wonder was that the blackness overhead, all at once, was blazing with stars. One moment there had been nothing but darkness; next moment a thousand, thousand points of light leaped out <...>The new stars and the new voices began at exactly the same time. If you had seen and heard it, as Digory did, you would have felt quite certain that it was the stars themselves which were singing, and that it was the First Voice, the deep one, which had made them appear and made them sing»[Lewis 2011: 61].*

Первое, что обращает на себя внимание в данном фрагменте, – это его оркестровка, которая имеет яркую выраженную символическую направленность, поскольку построена на частом повторении гласных высокого подъёма [i] и [i:] (*tingling, silvery, leaped, singing, deep*), дифтонга [ai] и [ɔi], также содержащих компонент [i] (*light, time, joined, voices*) что создаёт впечатление чего-то очень яркого, светлого, сияющего [Арнольд 2002: 269]. Это впечатление усиливается за счёт настойчивого повторения сонанта [l] в словах *cold, tingling, silvery, blazing, light leaped*. При этом глаголы «*to tingle*» и «*to blaze*» обозначают многократное повторение какого-либо изменчивого действия: переливы звука и мерцание света [АРС 2003: 762, 81]. В результате сближения слов по этому признаку со словами «*cold*», «*blazing*» и «*silvery*» связываются представления о мерцании, со словом «*tingling*» – представления о звуке. Однако «*дрожать*» и «*трепетать*» (а это одно из значений глагола «*to tingle*») [там же] способен не только звук, но и свет. Так возникает необыкновенно красивый символический синестетический образ: свет и звук сливаются в одно, создавая впечатление, что всё кругом звенит, всё исполнено света и гармонии. Звёзды, откликающиеся на голос Аслана, предстают живыми: «*next moment a thousand, thousand points of light leaped out*». Глагол «*to leap*» переводится как «*прыгать*», «*скакать*», [АРС 2003: 429], а наречие *out* в сочетании с ним имплицитно обозначает движение изнутри, что создаёт впечатление, будто бы звёзды не просто появляются на небосклоне, а рождаются из глубин небытия, причём рождаются мгновенно, как бы «выпрыгивая», «выскакивая» из первобытного Хаоса. Кроме

того, о звёздах сказано, что они поют, и здесь мы вновь встречаем взаимопроникновение образов света и звука.

Интересную трактовку упомянутого эпизода предлагает исследователь П.Ю.Малков: по его мнению, голосу Аслана в льюисовском произведении вторят вовсе не голоса звёзд, а ангельские голоса, которые «восхваляют Творца за их собственное создание и за близящееся создание Нарнии» [Малков 1995: <http://www.kulichki.com/tolkien/arhiv/manuscr/malkov.shtml>], и песнь их в его понимании есть то самое славословие, о котором упоминает ветхозаветная книга Иова, говоря, что некогда оно сопровождало основание земли *«при общем ликовании утренних звезд, когда все сыны Божиим восклицали от радости»* [Библия 2010: 728] (под «сынами Божиими» исследователь понимает именно Ангелов). Параллель с названной ветхозаветной книгой (а не только с книгой Бытия) он усматривает и во всей вообще картине творения, описанной Льюисом (имеется в виду финал, когда Бог говорит об этом с Иовом: *«Давал ли ты когда в жизни своей приказание утру и указывал ли заре место ее, чтобы она охватила края земли и <...> чтобы земля изменилась, как глина под печатью, и стала, как разноцветная одежда <...>. Обозрел ли ты широту земли? <...>. Можешь ли выводить созвездия в свое время <...>? Знаешь ли ты уставы неба, можешь ли установить господство его на земле?»* [там же]). Но постепенно другие голоса затихают и начинается новый этап творения: повинуюсь глаголу Всевышнего, Земля покрывается травой, цветами и иной растительностью: *«И сказал Бог: да произрастит земля зелень, траву, сеющую семя по роду и по подобию ее, и дерево плодовитое, приносящее по роду своему плод, в котором семя его на земле. И стало так. <...>. И сказал Бог: да произведет земля душу живую по роду ее, скотов, и гадов, и зверей земных по роду их. И стало так»* [Библия 2010:32-33]. То же самое видим и в Нарнии: *«And as he walked and sang the valley grew green with grass. It spread out from the Lion like a pool. It ran up the sides of the little hills like a wave. In a few minutes it was creeping up the lower slopes of the distant mountains, making that young world every moment softer.<...>. Soon there were other things besides grass.*

*The higherslopesgrewdarkwithheather»*[Lewis 2011:64]. Интересно, что один из величайших богословов IV в., Василий Великий описал возникновение мира очень похоже: «Представь себе, что по малому речению <...> холодная и бесплодная земля вдруг приближается ко времени рождения и <...> как бы сбросив с себя печальную и грустную одежду, облекается в светлую ризу, веселится своим убранством и производит на свет тысячи родов растений» [Кураев 1991:494]. Новый мир отзывается на голос Создателя своим собственным творческим усилием [там же]: повинуюсь ему, нарнийская земля в самом что ни на есть буквальном смысле «производит» живые существа [Brennan: <http://cslewis.drzeus.net/papers/lionwitchallegory.html>], они выходят из неё, как из материнской утробы: «*In all directions it was swelling into humps. They were of very different sizes some no bigger than mole-hills, some as big as wheel-barrows, two the size of cottages. And the humps move and swelled until they burst, and the crumbled earth poured out of them, and from each hump there came out an animal*» [Lewis 2011: 61]. Кроме того, у Льюиса творение Нарнии происходит очень быстро, что также соответствует повествованию из книги Бытия, где творческое слово Бога исполняется немедленно, и задуманное Им тотчас же обретает плоть и кровь.

Как и в библейской мифе, формирование нарнийского космоса имеет место в некое **«раннее» время, «во время оно»**, которое является своего рода «фундамент мироздания» и которое охарактеризовано Льюисом как *«the dawn of time»*. В данном случае речь идёт об «утре Земли и человечества» с его «ощущением духовного мира как некой почти осязаемой реальности», когда «ещё не разверзлась метафизическая пропасть между священным и мирским» [Армстронг 2011:19, 21], об эпохе «первопредметов и перводействий: первый огонь, первое копьё, первый дом и т. п., первые и потому парадигматические акты <...> ритуальных действий, применения целебных средств, приемов охоты, первые поступки, нравственно позитивные и негативные» [Мелетинский 2012: 155]. И подобно тому, как рассвет предшествуют самые тёмные ночные часы и особое затишье, характеризующееся отсутствием всякого движения и звука,

«*intothestillnessandthedarkness*» в момент «*beforeTimedawned*» [Lewis 2011:185] погружен и «предрассветный» нарнийский мир, ожидая властного «*Narnia, Narnia, Narnia, awake. Love. Think. Speak*», которое, как и библейское «Да будет!..», однажды раздастся над миром, где царят тьма и тишина.

Следы присутствия библейского космогонического мифа в «Племяннике чародея» на уровне сюжета обнаруживают себя и в эпизоде, когда лондонский кэбмен Фрэнк и его супруга Елена, вызванные из нашего мира для того, чтобы стать первыми правителями Нарнии, получают от Аслана заветы, которые должны исполнить. Вновь прибегнем к сравнению. Вот как обращается Всевышний к первым людям в 28м стихе 1й главы Книги Бытия: «*и сказал им Бог: плодитесь и размножайтесь, и наполняйте землю, и обладайте ею*» [Библия 2010:34]. А вот как звучит обращение Аслана к бедной и скромной чете: «*"My children," said Aslan, fixing his eyes on both of them, "you are to be the first King and Queen of Narnia"*» [Lewis 2011: 81]. Далее оба текста сообщают, что человеку было поручено наречь имена всем живым существам: «*и привел их к человеку, чтобы видеть, как он назовет их, и чтобы, как наречет человек всякую душу живую, так и было имя ей*»; «*You shall rule and name all these creatures*» [Библия 2010: 4], [Lewis 2011:82]. В обоих случаях, «давая имена части творения, человек совершает акт, который до сих пор производил один Бог. Человек становится соучастником творческой деятельности Бога» [Акимов 2004:71], его великим соратником в процессе устройства мира.

Далее рассмотрим следы присутствия библейского космогонического мифа на уровне персонажей.

### **Уровень персонажей**

Главным героем библейского космогонического мифа выступает **Всевышний Творец**, который создаёт мир, «вызывая к существованию его составляющие словом, произнося в своих творческих повелениях названия элементов мироздания» [Акимов 2004: 68]. В тексте Льюиса роль Создателя отведена **Льву Аслану**, который также творит Нарнию

напряжением духа – песней. Обращает на себя внимание то, что Лев сначала был героями услышан и лишь потом – увиден: по мысли Стивена Х.Уэбба, именно голос делает нарнийского демиурга тем, что он есть: «Тело Льва не так важно, как его голос», потому что он «способен создавать любое тело и вселяться в него.<...>. Когда дети, Кэбмен, Эндрью и Королева впервые слышат голос Льва, им кажется, что он идёт со всех сторон одновременно. Голос ничего не говорит и даже не поёт, но он прекрасен и ни с чем не сравним. Характерные для него глубокие ноты и низкий регистр создают впечатление, будто бы голос поднимается из земли и вызывает к жизни другие, более высокие голоса, которые, казалось, шли от самого неба [Уэбб 2011: 25]. Слова, что произносит Аслан в момент создания Нарнии, демонстрируют параллель с речениями Бога, благословляющего мир. Сравним: «*И благословил их Бог, говоря: плодитесь и размножайтесь, <...>, вот, Я дал вам всякую траву, сеющую семя, какая есть на всей земле, и всякое дерево, у которого плод древесный, сеющий семя; вам сие будет в пищу*» [Библия 2010:34] и «*Creatures, I give you yourselves,*" said the strong, happy voice of Aslan. "I give to you forever this land of Narnia. I give you the woods, the fruits, the rivers. I give you the stars and I give you myself» [Lewis 2011:71]. Совокупное использование таких средств выразительности, как анафора, параллелизм и асиндетон имеет своей целью воздействовать на читателя, закрепив в его сознании колоссальную важность, даже планетарность воззвания Создателя к творению. Не менее интересно и то, как меняется ракурс видения в этом фрагменте: слова «*I give you yourselves*» обращает взор созданий непосредственно к себе; слова «*I give to you forever this land of Narnia*» заставляет взглянуть шире, причём наречие *forever* («навсегда») напоминает об ответственности за заботу о новосозданной земле. Слова «*I give you the woods, the fruits, the rivers*» побуждают окинуть взглядом огромные пространства, от горизонта до земли под ногами Создателя. Наконец предложение «*I give you the stars and I give you myself*» распадается на две части: в первой слово «*stars*» обращает ум к небесам, выше которых может быть лишь Бог. Соответственно, самое большее, что может



Творец подарить тем, кого создал – это Себя, о чём и говорит вторая часть приведённого высказывания.

**Первые жители и короли Нарнии**, кэбмен Фрэнк и его жена Елена, сопоставимы с Адамом и Евой до грехопадения. Прежде всего, они прекрасны телом, идушой: «*They were dressed in strange and beautiful clothes, and from their shoulders rich robes flowed out behind them to where four dwarfs held up the King's train and four rivernymphs the Queen's. Their heads were bare; but Helen had let her hair down and it made a great improvement in her appearance*» [Lewis 2011:96]. В Нарнии эта чета призвана царствовать, как были призваны владычествовать «над рыбами морскими, и над зверями, и над птицами небесными, и над всяким скотом, и над всею землею» [Библия 2010: 34] первые люди, ещё не познавшие греха. Подобно им, Франциск и Елена как нельзя лучше отвечают этому назначению. И как Адам с Евой становятся прародителями людей на земле, так и от этой четы берут начало короли Нарнии и Арченланда. В финальной хронике Льюиса о сюжете открыто подобит эти персонажей Адаму и Еве в их изначальном величии: «*these two were King Frank and Queen Helen from whom all the most ancient Kings of Narnia and Archenland are descended. And Tirian felt as you would feel if you were brought before Adam and Eve in all their glory*» [Lewis 2011:764-765] (выделено мной, М.Р.).

Хотя есть между персонажами Библии и персонажами «Племянника чародея» и важно различие: Аслан, в отличие от Яхве, не создаёт ни Полли с Дигори, ни Фрэнка с Еленой – они сами приходят из Другого Мира, хотя и по его зову. Из этого уже упоминавшийся ранее П.Ю. Малков делает вывод о том, что «коль скоро Лев здесь выступает в роли Творца (вернее, Творец предстает в образе льва), то и творит он именно разумных животных, как бы подобных ему по образу», видя в этом «явную <...> “зашифрованность” библейского повествования» [Малков 1995: там же], превратившегося под пером писателя в дивную «волшебную историю».

### Уровень идей

Сравнение идейного содержания библейского рассказа о творении с льюисовским повествованием о возникновении Нарнии, позволяет выявить целый ряд идей, общих для обоих повествований.

**Во-первых**, библейская космогония никак **не связана** с теогонией. Объясняется это тем, что «Библия знает только одного Бога. “У Бога Израиля, – пишет И.Кауфман, – нет родословной, как нет родителей или потомства; <...>.”. Богодуховенный писатель в своем рассказе сознательно избегает даже малейших намеков на существование каких-либо других божеств, кроме Единого Бога-Творца» [Акимов 2004: 70]. Ничего подобного теогонии не находим и в повестях о Нарнии: Аслан выступает единственным её творцом, который так же, как и Бог Библии, «ни от кого не наследует и никому не завещает своей власти» [там же]. По той же причине (и это **во-вторых**) ни в Библии, ни в Нарнии, творение мира не связано с борьбой за власть множества богов (как это происходит в языческих мифологиях): и там, и здесь мир возникает произволением любящего Создателя, а не в результате конфликта; у его истоков не замешана ничья кровь.

В-третьих, в обоих случаях новый мир – необыкновенно светел, чист и добр, он поражает одухотворённостью и совершенством, неслучайно описание каждого из дней творения завершается словами: *«И увидел Бог, что это хорошо»* [Библия 2010: 32-34]. Так и созданное пением Аслана «atthedawnoftime» есть исключительно благо. При чтении льюисовского текста возникает ощущение, что весь мир согрет и освящендыханием Создателя, что он жив и дышит. Именно поэтому писатель заселяет Нарнию персонажами языческих мифологий, которые, выступая олицетворением природы [Новиков 2001: <http://www.kiev-orthodox.org/site/personalities/342/>], предстают в качестве таких же созданий, Богом вызванных к жизни и столь же Им любимых, как растения и звери («*Outofthetreeswildpeoplesteppedforth, godsandgoddessesofthewood*»). Все они получают общее наименование – «wildpeople» [Шешунова 2013: 317-318]. В таком отношении к античным божествам автор «Хроник...» не был одинок: как

известно, в IV в. бл. Иероним Стридонский очень трогательно описал в «Жизни Павла Пустынника» встречу св. Антония скентавром и с козлоногим человеком, который назвал себя фавном и обратился к подвижнику от имени своих собратьев: *«Мы просим тебя, чтобы ты помолился за нас нашему общему Господу, о Котором мы знаем, что Он некогда приходил для спасения мира»*; при этих словах Антоний *«радовался славе Христа и гибели Сатаны»* [Цит. по: Кураев: 2004:36]. И это – явное свидетельство о том, каким было мировоззрение создателя Вульгаты, «свидетельство того, что сей святой муж мог допустить существование (хотя бы на страницах христианской литературы) таких персонажей языческих мифов, которые, тем не менее, просят молиться о них Христу» [там же]. И как в «Жизни Павла Пустынника» кентаври фавн выступают проявлением Христовой славы, так и в «Хрониках...» они вместе с тем только что сотворенными животными обращаются к своему Создателю и Владыке: *«Hail, Aslan. We hear and obey»*. Иными словами, в Нарнии никто не собирается поклоняться дриадам, речному богу или Вакху, зато сами они поклоняются Аслану, служа ему с великой любовью и радостью.

Схожий взгляд на мир характерен для одного из отцов Церкви, св. Григория Паламы, в понимании которого «для тех, кто смотрит глазами веры, все тварное живо, ибо в нем присутствуют и действуют нетварные энергии Бога» [Уэр: <http://www.e-reading.club/book.php?book=99216>]. В этом же ключе мыслит Льюис: он весь буквально «зачарован взаимодействием миров, взаимопроникновением естественного и сверхъестественного, неба и земли.<...>. Для него явственна священность, сакральность природы» [там же]. По этой причине и античные божества, и деревья, и птицы, и звери оказываются наделены даром мысли и слова, переставая под пером мастера быть выдумкой для детей и обретая огромную богословскую значимость. В новосозданных мирах – ни в нашем, ни в нарнийском – не найти ни единого изъяна, ни единой погрешности, ибо ни Яхве, ни Асланне творят и не мыслят зла.

Назначение библейского космогонического мифа в повести «Племянник чародея» поистине велико: оно состоит в том, чтобы, во-первых, обратить взор

читателя к некой изначальной реальности, которая воспринимается как гораздо более величественная и богатая смыслом, нежели современная, во-вторых, напомнить, что мироздание и человек имеют особую, священную историю, которая ничуть не менее значима, чем земная, в-третьих, как и в библейском мифе, у Льюиса сакральная «область «до» оказывается сферой первопричин, источником для всего, что было «после»» [Мелетинский 2012:155]. События, произошедшие в Нарнии эпохи первотворения, таким образом предлагают «ключ» к пониманию всего того, что будет происходить в дальнейшем. Кроме того, повествуя о её создании и первых днях, писатель середины XX столетия словно предпринимает попытку вернуть нас в те времена, когда природа воспринималась не как мёртвая и бездушная материя, а как «живая энергия, трепещущая присутствия Бога» [Уэр: там же]; попытку привести современного читателя к осознанию того, что мир – живой, что он прекрасен, любим Богом, исполнен величия и тайны.

Но на заре нарнийской истории в мир вторгается зло, а встроенный в повествование библейский миф творения оказывается теснейшим образом переплетён с библейским же мифом о грехопадении. О нём поговорим далее.

## **2.2. Миф о грехопадении: у истоков зла (на примере повести «The Magician's Nephew» / «Племянник чародея»)**

### **Сюжетно-фабульный уровень**

Как известно, миф о грехопадении повествует о нарушении первыми людьми Божьей заповеди, которое повлекло за собой изгнание их из Рая и появление в мире зла. Согласно Писанию, все вообще страдания людей: войны, болезни, стихийные бедствия и т. п. – являются следствием этого первородного греха. Подобным образом и в Нарнии все беды начинаются с проступка Дигори, разбудившего злую колдунью. Вот как это описано у Льюиса: «*he was too wild with curiosity to think about that. He was longing more and more to know what was written on the pillar. And very soon they both knew. What it said was something like this<...>:*

*Make your choice, adventurous Stranger;*

*Strike the bell and bide the danger,  
Or wonder, till it drives you mad,  
What would have followed if you had.*

*"No fear!" said Polly. "We don't want any danger." "Oh but don't you see it's no good!" said Digory. "We can't get out of it now. We shall always be wondering what else would have happened if we had struck the bell. I'm not going home to be driven mad by always thinking of that. No fear!"» [Lewis 2011: 35].*

Какая встает из данного фрагмента,

Дигори поддался любопытству («*curiosity*»), как некогда Ева в Эдемском саду («*И увидела жена, что дерево хорошо для пищи, и что оно приятно для глаз и вожделенно, потому что дает знание; и взяла плодов его и ела*»)[Библия 2010: 36], причём любопытство это с каждой секундой растёт. Наличие таких характеристик, как «*toowildwithcuriosity*» («*wild* – «дикий»; «буйный, необузданный», «бешеный, неустовый, безумный, исступлённый», «*too*» – «слишком») [APC 2003: 823, 766], «*hewaslongingmoreandmoretoknow*» («*tolong*» – «страстно желать чего-либо», «стемиться к чему-то») [APC 2003: 443], «*wecan'tgetoutofitnow*», «*alwaysbewonderingwhatelsewouldhavehappened*» («*tobewondering*» здесь: «желать знать» [APC 2003: 828]), «*tobedrivenmadbyalwaysthinkingofthat*» («*tobedrivenmad*» – букв. «быть сведённым с ума») демонстрирует, как постепенно оно становится страстью, противиться которой кажется невозможным без того, чтобы не лишиться рассудка; страстью, абсолютно глухой к каким-либо предостережениям. На робкие уговоры своей подруги Дигори отвечает очень грубо и язвительно, ибо главной для него в этот момент ослепления становится собственная прихоть, которая не желает считаться с чувствами и пожеланиями Другого. Собственно, и в Библии происходит то же, только на ином уровне отношений: если Дигори не пожелал слушать свою соседку, то в райском саду, соглашаясь на грех, человек поставил собственную волю выше воли Творца. Но и там, и здесь последствия такого своеволия оказываются печальны и страшны.

И всё же Льюис далёк от того, чтобы буквально следовать библейскому сюжету. Писатель подвергает его сильной художественной трансформации: прежде всего, Дигори не вкушает запретный плод, а ударяет в колокол, хотя искушение Дигори также связано с желанием во что бы то ни стало «познать» [Sammons 2004: 113] запретное, а один из получившихся при этом звуков сравнивается со звуком падающего дерева – «*a crash of a falling tree*». Так сохраняются отсылки к печально известному библейскому дереву. Само дерево яблоками, как и образ райского сада, у Льюиса тоже появится, но позже – ближе к финалу хроники.

Не вызывает сомнений и то, что именно с первозданного Эдема «списан» сад за пределами миров, к которому направляет путь провинившийся Дигори: «*All round the very top of the hill ran a high wall of green turf. Inside the wall trees were growing. Their branches hung out over the wall; their leaves showed not only green but also blue and silver when the wind stirred them. When the travellers reached the top they walked nearly all the way round it outside the green wall before they found the gates: high gates of gold, fast shut, facing due east. <...>. You never saw a place which was so obviously private. You could see at a glance that it belonged to someone else. <...>. The lovely smell was all round him: it was a happy place*» [Lewis 2011: 91]. В этом описании присутствуют следующие «райские» черты: наличие **диковинных деревьев**,

листья которых переливаются разными цветами радуги

(«*their leaves showed not only green but also blue and silver*»), ветви –

«*castalight rather than a shade*»; **неземные запахи** («*The lovely smell was all round him*»,

«*so sweet that it almost brought the tears to your eyes*», «*a heavenly smell,*

*warm and golden*»); незримое присутствие **Божественного Садовника**, которое,

однако, настолько очевидно («*you could see at a glance, that it belonged to someone else*»), что ни у кого не вызывает сомнений.

Есть в описании сада и ещё ряд черт, которых нет в описании Эдема, но которые присутствуют в более поздних мифологических повествованиях о Рае:

**высокая стена** («*a high wall*») **изолотые ворота** («*gates of gold*»),

обращённые навосток, причём герою удаётся обнаружить их **лишь после того, как они бошли почти всю стену**

(«*they walked nearly all the way round it outside the green wall before they found the gates*»).

Так льюисовский сад за пределами миров становится символом вечной красоты и чистоты, свежести и юности, которые в свою очередь ассоциируются со столь же вечными небесными радостями (показательна такая характеристика этого места, как «*a happy place*») – теми, для которых, согласно Писанию, и был изначально создан человек («*И взял Господь Бог человека, [которого создал,] и поселил его в саду Едемском, чтобы возделывать его и хранить его*») [Библия 2010: 32-34].

В этом чудесном саду произрастает **волшебная яблоня**, образ которой обладает богатой смысловой полифонией, ассоциативно отсылая одновременно и к Древу Жизни, и к Древу Познания, выступающих антиподами: от первого в нём – мистическая сила, наделяющая бессмертием и вечной молодостью, а также способная исцелить даже смертельно больного человека («*it smells <...> is joy and life and health*»), от второго – соответствующее местонахождение (как и библейское дерево, оно растёт посреди сада), а также запрет на самовольное вкушение его плодов, нарушение которого рано или поздно грозит обернуться трагедией. Сравним: «*И заповедал Господь Бог человеку, говоря: от всякого дерева в саду ты будешь есть, а от дерева познания добра и зла не ешь от него, ибо в день, в который ты вкусишь от него, смертью умрешь*» и «*...For those who steal or those who climb my wall / Shall find their heart's desire and find despair*» [Библия 2010: 35, Lewis 2011: 91-92]. Именно это «райское» место становится местом искушения героя, как и в Библии. Тяжелейшее испытание предстоит вынести Дигори: нуждаясь в лекарстве для больной матери, мальчик не смеет сорвать яблоко, которое могло бы вернуть её к жизни, без разрешения Аслана. Именно в этот момент Дигори является Колдунья, которая уговаривает его нарушить волю Льва, и герой понимает, «*that the most terrible choice lay before him*» [Lewis 2011: 94]. Значение сильнейшей душевной боли и крайнего ужаса передаётся, **во-первых,**

словом «*terrible*» («*terror*» – «*extremefear*»), **аво-вторых**, описанием реакции на слова Колдуньи: Дигори **лихорадочно хватает губами воздух** («*gasped, as if he had been hurt, and puth his hand to his head*» [там же]), и сама оркестровка фразы, которая вся построена на повторении звука [h], выполняет особую смысловую нагрузку, имитируя короткие сбивчивые вздохи задыхающегося от боли человека. Другим видимым сигналом этой боли становится **жест героя**: мальчик «*puth his hand to his head*», что выдаёт крайнее внутреннее напряжение, делая более осязаемым страдание ребёнка, по сути, оказавшегося на перепутье двух дорог – правды, мудрости, верности долгу или же несправедности, греха и вероломства...

Но и здесь Льюис отходит от древнего сюжета: во-первых, ситуация с яблоком представляет собой «вторую попытку», данную Асланом (в Библии ничего подобного не происходит), а во-вторых, льюисовский герой именно это испытание выдерживает, в то время как Адам с Евой – нет, из-за чего история Нарнии оказывается счастливее нашей [Watt-Evans 2005:27]. Трансформации подвергается и место грехопадения: если в Библии им становится Эдемский сад, то всаду Льюиса, напротив, берёт начало история искупления, в то время как грехопадение героев «Племянника...» происходит в мире Чарна, где некогда восторжествовало зло, и уже оттуда оно переносится в юную Нарнию.

### **Уровень персонажей**

Если кэбмен Фрэнк и его супруга Елена сравнимы с Адамом и Евой до грехопадения, то Полли и Дигори тоже можно уподобить этим персонажам Книги Бытия, но – уже после их разрыва с Творцом. В частности, Дигори, оказавшись перед лицом Аслана, который начинает расспрашивать мальчика о том, каким образом в Нарнию проникло зло, ведёт себя точь-в-точь как Адам, пытавшийся сперва скрыться в кустах от испытующего взора Господня, а затем – переложить вину на Еву. Вот как выглядит их диалог: «<...>и скрылся Адам и жена его от лица Господа Бога между деревьями рая. И воззвал Господь Бог к Адаму и сказал ему: [Адам,] где ты? Он сказал: голос Твой я услышал в раю, и



убоялся, потому что я наг, и скрылся. И сказал [Бог]: кто сказал тебе, что ты наг? не ел ли ты от дерева, с которого Я запретил тебе есть? Адам сказал: жена, которую Ты мне дал, она дала мне от дерева, и я ел [Библия 2010: 36].

Подобным образом и Дигори старается уйти от ответственности за содеянное: «"SonofAdam," saidtheLion. "There is an evil Witch abroad in my new land of Narnia. Tell these good Beasts how she came here." <...> "I brought her, Aslan," he answered in a low voice. "For what purpose?" "I wanted to get her out of my own world back into her own. I thought I was taking her back to her own place." "How came she to be in your world, Son of Adam?" "By – byMagic"» [Lewis 2011:80].

Эта «туманность» и предельная краткость реплик мальчика выдают его нежелание признать свою вину и тайное стремление «спрятаться» от взора Льва– если не «между деревьями», так хотя бы за словами. Поэтому Лев вынужден задавать уточняющие вопросы. Их беседа продолжается, и мы вновь становимся свидетелями попыток Дигори оправдаться, сложив вину на других: сперва на дядю Эндрью («It was my Uncle, Aslan<...>. He sent us out of our own world by magic rings»), а затем на Колдунью («shejustheldontous») [там же]. В его словах «andthenwemettheWitchinaplacecalledCharn» также слышится лукавство: глагол «tomeet» («встречатького-л.»), который использует герой, призван максимально «затемнить» содержание того, о чём Дигори просят рассказать, дабы не вдаваться в «неудобные» подробности, спровоцировавшие эту встречу.

Лишь в самый последний момент мальчик почти выдавливает из себя заветное «Imean, Iwokeher». Далее следует «исповедь» героя, которую он произносит буквально на одном дыхании («BecauseIwantedtoknowwhatwouldhappenifIstruckabell. Polly didn't want to. It wasn't her fault. I- I fought her. IknowIshouldn'thave»)[там же], движимый ощущением того, что ему более нечего терять, ибо худшее уже произошло. И здесь Льюис в очередной раз отходит от библейского текста – его герой, в отличие от Адама, хоть и с огромным трудом, но всё же произносит слова раскаяния и потому оказывается прощён. Более того, он тут же

приглашается к соработничеству с Творцом, которое состоит в том, чтобы исправить свою ошибку.

Трансформации библейского текста, возникающие на уровне персонажей, проявляют себя и в том, что если в Книге Бытия на грех первой соглашается Ева, то у Льюиса решение позвонить в колокол принимает Дигори, в то время как его подруга Полли пассивна. В отличие от праматери человеческого рода, она вовсе не любопытна и не так решительна. Более того, если Ева сама предлагает супругу разделить с ней запретную трапезу, то Полли всеми силами пытается остановить своего друга, хотя это ей и не удаётся. Роль женщины-соблазнительницы здесь отведена другой героине – Белой Колдунье Джэдис.

О Джэдисписатель говорит, что та не имеет ни капли человеческой крови и потому с Евойне связана. Зато она теснейшим образом связана с красивой, порочной и ещё более развращённой Лилит, будучи одним из еёпотомков. Это замечание также являет собой важную отсылку к истории о грехопадении.

Как известно, существуют две библейские версии, в которых история создания людского рода изложена несколько по-разному: первая говорит об Адаме и его жене, созданной одновременно с ним, вторая – о сотворении Евы из Адамова ребра. Фигура Лилит появляется позднее в некоторых версиях Талмуда, и назначение её именно в том, чтобы свести воедино эти два рассказа. Согласно преданию, Лилит есть первая жена Адама, восставшая против него и изгнанная из Рая за грех, который заключался в том, что она произнесла имя Всевышнего. Точно так же и Джэдис разрушает Чарн и ряд других миров с помощью Запретного Слова. И как Лилит восстаёт против власти мужчины и в дальнейшем становится матерью демонов, так и Джэдис восстаёт против божественной власти Аслана. Последнее сближает её не только с Лилит, но и с дьяволом, поднявшим бунт против Создателя [McSporran 2005:196] и в облике Змия искушавшего первых людей.

Джэдисописана следующим образом:

*«awoman even more richly dressed than the others,  
very tall <...> with a look of such fierceness and pride that it took your breath away»* [Lewis

2011: 34]. Показательно, что, говоря о ней, автор постоянно использует прилагательное «white» – «белый». Колдунья не просто облечена в белое – её кожа также является белой, и тут же Льюис нам поясняет, что его героиня вовсе не «fair-skinned» («светлокожая») и не «pale» («бледная»), что речь здесь идёт о некоей неестественной «белизне», той, которая «deadlywhite», «whitelikesnow, paperoricing sugar» [McSporran 2005: там же] и которая свойственна скорее снегу или льду, чем живому человеку. Эта ледяная белизна характеризует не только облик, но и поведение, и саму внутреннюю сущность героини. Её состояние – это состояние «смерти в жизни»: она существует, но душа её мертва, ибо в ней безраздельно воцарилось зло. Вот почему Джэди показана как находящаяся вне нравственности [Дорио 2011: 178]. Будучи сторонницей идеи, согласно которой одни являются властителями, а другие – рабами, Колдунья постоянно делит людей на касты, полагая, что находится над ними всеми, а значит, правила традиционной нравственности к ней не применимы. Лишённая того, что Льюис называл любовью к ближнему, Королева не интересуется людьми, за исключением случаев, когда те являются её соперниками или рабами. Она рассматривает статус властелина только с точки зрения грубой силы, утверждая не только свободу от обычных нравственных правил, но и вообще от каких бы то ни было ограничений, налагаемых истиной [там же]. О себе она говорит: «Oursisahighandlonelydestiny» [Lewis 2011: 42], и слова эти исполнены поистине демонической гордыни. Всякого человека, в котором жива совесть, она считает ничтожным. Именно в столкновениях героев с Ведьмой, жертвой которой становятся главным образом мальчики, – сперва Дигори (хотя в эпизоде с яблоком он находит силы ей противостоять), а потом (правда, уже в следующей хронике) и Эдмунд, – на разные лады повторяется библейская история [Фрай 2011: 233], где женщина осуждена за то, что ввела мужчину в грех.

С образом согрешившего Адама связан и образ дяди Эндрью. Связь эта заключается в следующем.

Во-первых, Эндрью – чародей-самоучка, грех которого, как и Адамово падение, проистекает из любопытства, хотя в ещё большей степени – из

гордыни, от стремления сделаться «как боги, знающие добро и зло» [Библия 2010: 36]. Тот и другой пытаются проникнуть в тайны мироздания самовольно, при полной внутренней неподготовленности. Согласно одному из древних толкований мифа о грехопадении, именно с этой неподготовленностью был связан божественный запрет касаться Древа Познания, который вовсе не носил абсолютного характера. Как и Древо Жизни, Древо Познания было создано для человека. Просто человек должен был пройти определённый путь, многое понять и многому научиться, внутренне «дорости» до вкушения его плодов без вреда для себя. Однако первые люди предпочли пойти иным, как им тогда показалось, более «лёгким» путём, что не преминуло обернуться трагедией.

Так и герой Льюиса пытается приобщиться к высшим тайнам Вселенной, применяя для этого чары и как бы желая заставить эти тайны «работать» на себя. Эндрию мнит себя «великим», «просвещённым» и «избранным», хотя его духовное убожество более чем очевидно. Оно красноречиво подчёркнуто сильнейшим косноязычием персонажа. Его речь являет собой скучный набор официально-деловых клише («*most honoured*», «*highly gratified*», «*excuse any <...> liberty these naughty children may have taken*», «*I assure you, there was no intention*»), в которых не найти ни проблеска мысли, ни живого чувства и которые к тому же перемешаны со словами и звуками, известными в качестве «паразитов»: «*Ah – ah –*», «*I – I*», «*I – I am*», «*er*», «*Well – ah*». Их Эндрию вставляет едва ли не через слово. Интересно то, что нарнийцы после тщетных попыток с ним заговорить воспринимают его как «животное, не способное говорить» [Lewis 2011: 77] – в силу того, что только появились на свет и не успели узнать, кто такие люди и как они выглядят. Однако при всей своей наивности названная характеристика заслуживает особого внимания – хотя бы потому, что несколько раз повторяется в тексте, наводя на мысль о том, что не без основания автор вложил её в уста новорождённых обитателей только что созданного мира: ведь устами младенцев, как известно, «глаголет истина». А истина в данном случае состоит в том, что по уровню своей духовной культуры дядя Дигори ближе не к людям, а к животным – самым обычным,

лишённым, в отличие от нарнийских, дара речи. В итоге складывается пугающая картина: «неразумные» животные обретают способность говорить и мыслить, подобно людям, – зато «разумный» человек «скатывается» до уровня бессловесных. Грубый, жадный, циничный и лицемерный, Эндрью абсолютно глух и невосприимчив к истинным чудесам. Так, он не в силах почувствовать красоту песни Аслана, творящего Нарнию, равно как и понять, о чём она, а всё, что занимает мысли персонажа в этот момент, – это возможность извлечь выгоду из созерцаемого Чуда: *«The commercial possibilities of this country are unbounded. Bring a few old bits of scrap iron here, bury 'em, and up they come as brand new railway engines, battleships, anything you please. They'll cost nothing, and I can sell 'em at full prices in England»*[Lewis 2011: 67-68].

Кроме того, и Адам, и Эндрью приносят смерть в благословлённый Богом мир («одним человеком грех вошел в мир, и грехом смерть»)[Библия 2010: 1573]. Самое первое желание, которое возникает у льюисовского персонажа, когда он видит Аслана, – желание убить его («If only I were a youngerman and had a gun...»), *«The first thing is to get that brute shot»*[Lewis 2011: там же][Brennan:<http://cslewis.drzeus.net/papers/lionwitchallegory.html>], и говорящих животных (автор неоднократно подчёркивает, что Эндрью ненавидел «братьев наших меньших» и воспринимал их лишь как материал для экспериментов)[Кингхорн 2011:31-46], а Нарнию превратить в источник дохода, лишив её живой души и красоты. И хотя намерениям дяди Эндрью не суждено сбыться, именно через него в нарнийский мир врывается дыхание смерти.

Кроме того, связь льюисовских персонажей с библейскими достигается и за счёт того, что люди в Нарнии именуются «сыновьями Адама» и «дочерьми Евы», что делает их в большей или меньшей степени сопричастными слабости одного и позора другой. По вине первых людей зло появляется в нашем мире – по вине их потомков оно вторгается в мир иной, порождая одни и те же

последствия [Nykänen 2003:15], которые рвут саму ткань мироздания и которые полностью устранить не удаётся – их оказывается возможно лишь несколько скорректировать и смягчить, но не более того.

### **Уровень идей**

Основным и наиболее известным толкованием мифа о грехопадении является его прочтение как истории об утрате человеком чистоты и бессмертия и с ними – полноты духовного видения и ведения, а также о «сохранении искаженного образа Бога, т. е. разума и свободной воли, употребляемых чаще всего возло человеку и природе» [Христианство 1994: 110-111]. Догмат о грехопадении и в наши дни составляет предмет многих богословских споров. Например, католицизм учит, что по грехопадению людьми были утрачены лишь сверхъестественные дары, которыми Бог изначально их наделил. Человеческая природа была повреждена, но не подверглась полному разрушению, поэтому даже лишившись святости, человек остаётся «свободной, социальной и разумной сущностью, состоящей из естественного и сверхъестественного начала» [там же]. Что же касается англиканства (именно к этому направлению принадлежал Льюис), то, согласно 9 и 10 членам данного вероисповедания, первородный грех «есть порча и повреждение природы каждого человека, естественно от Адама происходящего <...> вследствие чего каждый человек по природе своей наклонен ко злу», так что «сам по себе не может творить добрых дел угодных Богу» [Приводится по: Васечко 1998: 41]. Но в центре внимания писателя в случае с «Племянником...» всё же оказывается несколько другое.

Дело в том, что согрешившие герои Льюиса далеки от того состояния, в котором, по учению Библии, изначально находились Адам и Ева – это обычные английские дети, у которых множество недостатков и дурных наклонностей. Так, Дигори может и солгать, и нагрубить, и ранить неосторожным словом, а Полли – огрызнуться или съехидничать, в середине 6-й главы мы видим, как этой девочке не хочется простить своему другу нанесённые ей обиды. Как христианин Льюис видит в этом свидетельство повреждённости человеческой природы, вызванной первородным грехом, и эта повреждённость принимается

им как данность. Поэтому в первой хронике акцент делается не на утрате людьми святости и не на разрыве связи с Богом, а на том, что их грех «впустил холод во Вселенную, согретую дыханием Творца» [Кураев 1991: 495], став причиной возникновения на земле зла.

Примечательно, что, описывая момент грехопадения, Льюис прибегает к символике звука. Звук колокола, в который ударил Дигори, описан весьма подробно и в очень ярких красках:

*«As soon as the bell was struck it gave out a note, a sweet note such as you might have expected, and not very loud. But instead of dying away again, it went on; and as it went on it grew louder. Before a minute had passed it was twice as loud as it had been to begin with. It was soon so loud that if the children had tried to speak <...> they would not have heard one another. Very soon it was so loud that they could not have heard one another even by shouting. And still it grew <...> till all the air in that great room was throbbing with it and they could feel the stone floor trembling under their feet»* [Lewis 2011: 36-37].

В данном случае ведущим средством передачи глубинного смысла становится градация: сперва до детей доносится «не очень громкий» звук («not very loud»). Затем он **начинает набирать силу** («it went on») и становится **чуть громче** («it grew louder»). Сила звука продолжает нарастать – и вот уже он делается **громче** **в** **два** **раза** («it was twice as loud as it had been to begin with»). Через пару минут он становится **на столько громким, что дети уже не могут разговаривать между собой** («It was so soon so loud that if the children had tried to speak <...> they would not have heard one another»), а ещё через несколько мгновений – таким, что Дигори и Поллине **в** **силах** **даже** **докричаться** **друг** **до друга** («Very soon it was so loud that they could not have heard one another even by shouting»). Тем не менее звук **продолжает усиливаться** («And still it grew») и наконец достигает наивысшей точки: в этот момент и **воздух, и каменные полы под ногами ребят начинают буквально «дрожать крупной дрожью»** («all the air in that great room was throbbing with it and they could feel the stone floor trembling under their feet»), и сами они уже не просто слышат звук,

но и ощущают его тактильно, их **связание и слух смешиваются** [Уэбб 2011: 23]. Не в силах выдержать столь огромной силы звуковых волн, в дворце сперва обваливается часть потолка и стены, а затем там и здесь начинаются разрушения. Таким образом Льюису удаётся подчеркнуть очень важный момент: в нарнийском мире, как некогда и в человеческом, все беды начинаются именно *со звука* – **речи Змияк Еве** из 3й главы Книги Бытия в «Племяннике...» соответствует **звук колокола**, впервые за много веков разорвавший гробовую тишину Чарна.

Глубоко символично и то, что если в начале этот звук охарактеризован как «*sweet*» – «*приятный*», «*мелодичный*», «*нежный*», то в дальнейшем в самой этой мелодичности появляется нечто неимоверно жуткое, угрожающее («*a continuous sweet sound, though the sweetness has something horrible about it*»). А под конец к нему присоединяются другие звуки – грубые, резкие и уже совсем не приятные для слуха («*avague, disastrous noise*»): шум удаляющегося поезда («*the roar of a distant train*»), треск падающего дерева (о нём была речь выше) и грохот от падения чего-то тяжёлого («*They heard something like great weights falling*»). Таковы же и облик, и поведение Королевы Чарна, которую разбудил этот звук: она прекрасна, но и взгляд, и голос её вгоняют в дрожь. Пройдёт совсем немного времени – и читатель поймёт, что красота Джэдис – всего-навсего личина, скрывающая коварную демоническую сущность. Такова же, по мысли автора, и сама сущность греха: будучи привлекателен на вид, он неизменно несёт гибель и разрушение.

Но в Нарнию Белая Ведьма попадает, **уцепившись за детей**, т.е. неким «паразитическим способом» [Кураев 1991: 495]. Так утверждается мысль, что зло не имеет собственного бытия и собственной силы, а только «паразитирует на жизни и добре» [там же], которая также восходит к Св.Писанию и которая появится в предпоследней повести нарнийского семикнижия.

...Итак, мы рассмотрели библейский миф о грехопадении, который выполняет в повести «Племянник чародея» целый ряд функций. Эти функции



проявляются, во-первых, в сюжетостроении (сюжет льюисовской хроники воскрешает ситуацию искушения в Эдемском саду, когда женщина соблазняет на грех мужчину); во-вторых, в создании образов персонажей (Дигори, Полли, Джэдис и Эндрью), которые оказываются на месте первых людей и поступают так же, как и изгнанные из Рая прародители; в-третьих, на идеологическом уровне (размышляя о том, почему в мире есть зло и почему его так много, Льюис основывается на том видении указанной проблемы, что предлагает Книга Бытия). Благодаря этому и сама история Нарнии начинает восприниматься как повторение старинного сюжета, представляя историей многочисленных падений и восстаний, греха и покаяния, искупления и суда.

### **2.3. Эсхатологический миф в художественной структуре льюисовских повестей**

С глубокой древности человека отличала склонность воспринимать собственную историю под знаком конца. Поэтому, невзирая на то, что термин «эсхатология» появляется лишь в XIX в., сами эсхатологические представления начинают формироваться уже на заре цивилизации, когда людьми впервые предпринимаются попытки разрешить вопросы, касающиеся соотношения сакрального и профанного, индивидуального и универсального. Последний аспект, как пишут Желтикова И.В. и Гусев Д.В., «проявляется в соотнесении индивидуальной (частной) эсхатологии, отражающей исторический план бытия личности, с универсальной (общей) эсхатологией, повествующей о смысле истории человечества и мира» в целом [Желтикова, Гусев 2011: 21]. Именно эсхатология, по мысли С.Н.Трубецкого, «изначально являлась центральным предметом религиозной мысли» [там же]. Представления о гибели мира часто подготавливались календарными мифами о смерти и возрождении природы, о борьбе сил Хаоса с Космосом и космических циклах, предполагающих смену периодов становления и гибели. Развитые эсхатологические концепции сложились у майя и ацтеков, в германо-скандинавской мифологии; в т.н. «авраамических религиях» – христианстве, иудаизме и исламе. Собственная эсхатология является составной частью и многих других религиозных систем.

В «Хрониках Нарнии» эсхатологическая тема возникает дважды. Прежде всего, ей посвящена вся заключительная хроника – «The Last Battle». Однако впервые она появляется уже в книге «The Magician's Nephew», открывающей цикл, 4я и 5я главы которой посвящены путешествию Дигори и Полли по Чарну. В этот момент в повествование включается миф Гесиода о смене эпох и поколений. Его рассмотрим ниже.

### **2.3.1 Эсхатологический миф Гесиода о смене эпох и поколений в повести «The Magician's Nephew»/«Племянник чародея»: в поисках смысла истории**

Как известно, миф о смене эпох был распространён еще в Древнем Вавилоне: именно там впервые сложилось пессимистическое воззрение на мир. Однако древнегреческий поэт Гесиод особым образом переосмыслил эту тему, создав собственный миф о пяти временах и пяти людских поколениях, в котором в полной мере выразил свое печальное кредо: история – это своего рода «наклонная плоскость», по которой человечество скользит в бездну.

С восторгом пишет Гесиод о «золотом веке», когда люди во всём были подобны богам и жили спокойной и безмятежной жизнью, не ведая ни болезней, ни старости; однако эта «райская» эпоха пресеклась с низвержением бога Крона и приходом к власти Зевса-громовержца.

«После того, как земля поколение это покрыла», – повествует Гесиод, боги сотворили другую, менее совершенную генерацию – людей серебряного века, что в свою очередь сменилась поколением века медного, представители которого были жестоки и воинственны и в конце концов истребили друг друга. Следующей эпохой стала эпоха героев, прославивших грандиозные сражения за Фивы и Трою. Многие из них погибли, а оставшихся Зевс поселил на Островах Блаженных, оставшихся под властью Крона. Наконец последний век – железный, сетуя на который, поэт восклицает:

*Если бы мог я не жить с поколением пятого века!*

*Раньше его умереть я хотел бы иль позже родиться.*

*Землю теперь населяют железные люди*» [Гесиод 2001: 56], ибо это время повсеместного и во всём торжества зла над добром.

Далее проследим, как этот мифоживает под пером Льюиса.

### **Сюжетно-фабульный уровень**

Сюжетная ситуация, описанная Льюисом в 4й главе «Племянника... », строится по схеме, заданной гесиодовским мифом, выступая красноречивейшей иллюстрацией последнего.

Блуждая по мёртвому Чарну, Полли и Дигори в одной из дворцовых комнат видят огромную галерею лиц – *«hundreds of people, all seated, and all perfectly still. <...> They <...> were all robed and had crowns on their heads. <...>. The people sat in their stone chairs on each side of the room and the floor was left free down the middle»* [Lewis 2011: 33-34], которая под пером писателя превращается в символ истории этого мира. Но если у Гесиода каждый этап истории связан с понижением ценности соответствующего эпохе металла (от золотого века – к железному), то в тексте повести о деградации людей сигнализирует постепенное изменение выражения их лиц: от прекрасных и одухотворённых – до искажённых самодовольством, злобой и отчаянием.

У Гесиода «золотой век», имеющий положительную коннотацию, – время, когда люди жили *«как боги, с спокойной и ясной душой, /Горя не зная, не зная трудов»* [Гесиод 2001:55], а по смерти сами стали богами. У Льюиса этому периоду соответствует первый ряд фигур, которые *«looked kind and wise, and they seemed to come of a handsome race»*. На лексическом уровне он представлен значениями слов положительной коннотации ей: *kind and wise* (*kind* – «*affectionate, loving, gentle*»; *wise* – «*marked by deep understanding, and a capacity for sound judgment*»)[OED 2011: 967, 2036]. Эти прилагательные (русск. «*добрые, сердечные, любезные*» и «*мудрые, благоразумные*»)[APC 2003: 415, 826] указывают на две стороны одного неразрывного целого, отмеченного печатью гармонии и красоты. Слово «*handsome*» замыкает описание первого ряда фигур; оно передаёт значение

физической красоты, соединённой с силой, одновременно отсылая к идее иной, духовной красоты (*cp. Handsome is as handsome does*). Словосочетание «*a handsomerace*» способствует углублению оценочной коннотации идеи Первого Времени, когда жителей Чарна отличали мудрость, доброта и благородство; когда в этот мир ещё не проникло зло.

Поколение века «серебряного», по словам древнегреческого поэта, характеризуют начавшиеся изменения в худшую сторону:

*Было не схоже оно с золотым ни обличьем, ни мыслью.*

*Сотню годов возрастал человек неразумным ребенком,*

*Дома близ матери доброй забавами детскими тешась.*

*А наконец, возмужавши и зрелости полной достигнув,*

*Жили лишь малое время, на беды себя обрекая*

*Собственной глупостью: ибо от гордости дикой не в силах*

*Были они воздержаться<...>*[Гесиод 2001: там же].

О второй группе лиц Льюис говорит, что «*These were every solemn faces*». Значение слова «*solemn*» («*serious and dignified*», «*somber and gloomy*» [OED 2011: 1697]) (русск. «серьёзные и величественные», «тёмные и мрачные», «печальные, црюмые, безрадостные») [АРС 2003: 671, 216, 326, 697] контрастирует со значением спокойной безмятежности первого поколения обитателей Чарна.

Третий век, или век «медный», был охарактеризован Гесиодом как время постоянных войн:

*Были те люди могучи и страшны. Любили*

*Грозное дело Арея, насильщину. Хлеба не ели.*

*Крепче железа был дух их могучий. Никто приближаться*

*К ним не решался: великою силой они обладали* [Гесиод 2001: 56].

«Медной» эпохеу Льюиса соответствует середина ряда, где лица «*looked very strong and proud and happy, but they looked cruel*». Здесь ещё сохраняется положительная оценка, представленная значениями прилагательных «*strong and proud and happy*» (русск. «сильные», «гордые» и «счастливые»), но

слово «*cruel*» (русск. «жестокий») звучит диссонансом по отношению к сказанному ранее: источником счастья для этих людей были гордость и самодовольство; им нравилось творить зло.

То, что «медному» веку соответствует некое промежуточное положение, глубоко символично: медь выступает в качестве соединительного звена между эпохами благородных металлов и веком «железным». Центр галереи лиц Льюиса также являет собой «сплав» совершенства и благородства первых эпох – с гордостью и жестокостью жителей позднейших периодов истории Чарна.

Интересно то, что в какой-то момент у Гесиода движение истории вниз замедляется и даже прерывается: между веками «медным» и «железным», знаменующим заключительный этап истории, поэт помещает «*славных героев божественный род*»[Гесиод 2001:56], который словно «выпадает» из общей концепции деградации людского рода, будучи охарактеризован как поколение людей «*справедливее прежних и лучше*»[там же]– вероятнее всего, потому, что авторитет великих греческих героев, таких, как, например, Персей или Геракл, был слишком высок, чтобы поставить их в один ряд с кровожадными представителями «медного» века. Так создаётся впечатление, будто своими подвигами и страданиями во имя людей героям удалось чуть-чуть «отсрочить» время окончательного падения и гибели человечества, что, по мнению Гесиода, должна последовать за торжеством зла на земле. Но у Льюиса эта «пауза» отсутствует: лица следующей группы людей кажутся ещё более жестокими («*A little further on they looked crueller*»). Движение истории Чарна вниз предстаёт окончательным и бесповоротным.

Последний упомянутый Гесиодом век – это век «железный», век измен и разврата, наихудший период в жизни человечества, когда

*Дети - с отцами, с детьми - их отцы сговориться не смогут.*

*Чуждыми станут товарищ товарищу, гостю - хозяин.*

*Больше не будет меж братьев любви, как бывало когда-то.*

*Старых родителей скоро совсем почитать перестанут <...>*

*К вечным богам вознесутся тогда, отлетевши от смертных,*

*Совесть и Стыд. Лишь одни жесточайшие, тяжкие беды*

*Людям останутся в жизни. От зла избавленья не будет»[там же].*

Нечто подобное происходит с жителями Чарна последней эпохи. Вот как выглядит описание финальной группы лиц: «*Further on again, they were still cruel but they no longer looked happy. They were even despairing faces: as if the people they belonged to had done dreadful things and also suffered dreadful things*»[Lewis 2011: 34]. В данном фрагменте налицо преобладание лексических единиц с отрицательной оценочной коннотацией: *despairing, dreadful, suffered*, передающих значение боли, страдания, отчаяния и ужаса. Люди Чарна «*at the end of all the ages*», в отличие от своих предшественников, – не просто злые и жестокие; они – уставшие и отчаявшиеся, и лица их суть лица тех, кто у последней черты осознал, что оказался в тупике, но что-то менять уже поздно...

Гесиод пишет, что история должна кончиться в тот момент, когда зло полностью и окончательно восторжествует. Именно это происходит с Чарном. Автор «Хроник...» красноречивейшим образом описал картину запустения, постигшего некогда величественный мир: на момент его посещения ребятами из Мира Людей он совершенно пуст, в нём нет ни малейшего намёка на хоть какое-то присутствие жизни. Неслучайно ключевым образом-символом, который в этом описании выступает на первый план, является образ **руин**, которые в данном случае молчаливо и скорбно свидетельствуют о бренности всего сущего, предопределяющей «возвращение творений культуры в природу, а ее форм – в сплошную и абстрактную субстанцию» [Зенкин 2001: 31-32]. Вот что пишет Льюис: «*The walls rose very high all round that courtyard. They had many great windows in them, **windows without glass, through which you saw nothing but black darkness**. Lower down there were great pillared arches, **yawning blackly like the mouths of railway tunnels**»; «*Many of the flat stones that paved the courtyard had **cracks** across them. None of them fitted closely together and the sharp corners were all **worn off**. One of the arched doorways was half filled up with **rubble**»; «*Clearly, the place had been **deserted** for hundreds, perhaps thousands, of years*»; «*And there were **no ants or spiders or any of the other living things** you***

*expect to see in a ruin»; «It was all so dreary»; «there came, first a rumbling, then a creaking, and then a roar of falling masonry, and the floor shook»; «Once a huge arch came thundering down only a moment after they had passed through it»; «And those high and heavy doors trembled for a second as if they were made of silk and then crumbled away till there was nothing left of them but a heap of dust on the threshold»; «in every direction, as far as the eye could reach, there spread a vast city in which there was no living thing to be seen. And all the temples, towers, palaces, pyramids, and bridges cast long, disastrous-looking shadows» [Lewis 2011: 31-33, с.39-40].*

Первое, что привлекает наше внимание при чтении данного фрагмента – постоянно повторяющаяся характеристика «мёртвости» и «заброшенности», которая передаётся соответствующими лексическими единицами: «*cracks*» – «трещины», «*windows without glass*» – «окна без стёкол», «*rubble*» – «завал, мусор; обломки», «*worn off*» – «облезлый, стёршийся, изгладившийся», «*deserted*» – «покинутый, брошенный, безлюдный, пустынный, захолустный», «*dreary*» – «унылый, мрачный, тоскливый, угрюмый», «*aruin*» – «руины», «*arumbling*» – «грохот», «*acreaking*» – «треск», «*aroaroffallingmasonry*» – «грохот обваливающейся кирпичной кладки», «*ahugearchcamethunderingdown*» – «огромная арка с грохотом обрушилась вниз», «*trembled*» – «задрожали, содрогнулись», «*crumbledaway*» – «обрушились», «*nothingleftofthem*» – «ничего не осталось от них», «*aheapofdust*» – «кучка пыли», «*disastrous-looking*» – «ужасающий». Писатель не устанет подчёркивать, что «*therewerenoaantsorspidersoranyoftheotherlivingthings*», «*therewasno livingthingtobeseen*», что «*it's all in ruins*». Особое впечатление создаёт упоминание о «*windows without glass, through which you saw nothing but black darkness*», что порождает ассоциации то со слепотой (если понимать окна как своеобразные «глаза» домов), то с пустыми глазницами смерти...

Далее кратко охарактеризуем ряд **природных объектов**, которые в данном случае несут огромную смысловую нагрузку. Прежде всего, это **пустая,**

«бесплодная земля» Чарна, на которой не найдется сорняков («*You couldn't imagine anything growing in it*»; «*and where the dry earth showed between the broken flagstones there was no grass or moss*») и которая выступает символом духовного состояния некогда великой империи – состояния опустошенности, духовного бесплодия и духовной смерти, наступившей её ещё задолго до смерти физической. С образом мёртвой, бесплодной почвы связан образ пересохшей реки («*Once a great river had flowed through the city, but the water had long since vanished, and it was now only a wide ditch of grey dust*» [Lewis 2011:40]) и которая наделена чертами мифической Мировой Реки, выступающей в качестве осевой оси Вселенной. На «осевую» символику реки Чарна указывает, в частности, упоминание о том, что она текла «*through the city*» (значение предлога «*through*» предполагает «рассечение» пространства, прохождение «сквозь» него). В хронике река умирает вместе с цивилизацией, стержнем которой она была и которую питала. От неё остаётся лишь «*a wide ditch of grey dust*». «*Dust*» – не только «*tiny particles of earth or waste lying on the ground*» (m.e. «пыль»), но и «*dead person's remains*», «*the mortal human body*» [OED 2011:547] (m.e. «останки»), что рождает ассоциации с гибелью живого существа, усиливая коннотацию смерти и ощущение бренности и тщеты.

Кроме того, с течением реки ассоциируется сама жизнь, изменчивость которой является её неотъемлемой сущностью, равно как и течение времени. Но для Чарна оно остановилось навсегда как иссякла его некогда полноводная река. И невозможно для этой разрушенной вселенной творческое преобразование, способное вдохнуть в одряхлевший мир новые силы.

Третий природный объект, который предстаёт нам в повествовании о Чарне, – это умирающее Солнце: «*Low down and near the horizon hung a great, red sun <...>. Digory felt at once that it was also older than ours: a sun near the end of its life, weary of looking down upon that world*» [Lewis 2011: 40]. Если в древних мифах солнечный бог и спускался в подземные миры, то он неизменно



выходил победителем из битв с населявшими их злыми духами и чудовищами, олицетворявшими силы смерти и тьмы, тем самым даруя начало новому дню и вообще всему новому. У Льюиса же великое светило лишено всепобеждающей божественной силы. Напротив, оно предстаёт крайне немощным, «уставшим смотреть на мир»; его последние лучи скользят по земле, будучи не в силах её согреть – неслучайно автор упоминает о том, что в Чарне было очень холодно: «*it was rather cold*», «*The wind that blew in their faces was cold*», «*It is cold here at the end of all the ages*». Не менее показательным то, что выражение «*to look down upon*», употреблённое по отношению к солнцу Чарна, означает «презирать, смотреть свысока» [APC 2003: 444]. Так создаётся впечатление, будто даже Солнце пропитано жестокостью, некогда отравившей воздух Чарна: не с жалостью, но с презрением взирает оно на опустошённую землю; будто оно только и ждёт своего часа, чтобы навсегда уйти за линию горизонта...

Эта жуткая картина запустения многократно усиливается за счёт подбор соответствующей цветовой гаммы:

«*What they noticed first was the light <...> **adull**, rather **red light**, not at all cheerful. It was steady and did not flicker. <...>. The sky was **extraordinarily dark** – a blue that was **almost black**. When you had seen that sky you wondered that there should be any light at all*»; «*The doors were **dead black***» [Lewis 2011: 31, 40]. Основными цветами здесь выступают: «*dull*» – «мутный, тусклый», «*red*» – «красный», «*extraordinarily dark*» – «необычайно тёмный», «*ablue that was almost black*» – «тёмно-синий, почти чёрный», «*black*» – «чёрный», «*dead black*» – «мёртвенно-чёрный», при этом доминирует чёрный цвет. Так возникает весь масуровый, зловещий пейзаж: тусклый, мутно-красный свет «усталого», умирающего солнца, словно кровь, разлившийся по почти чёрному небу, исплошны руины, где не отыскать ни единого живого существа, окутанный столь жуткой и непроницаемой тишиной («*it was <...> dead, cold, empty silence*», «*We haven't heard a sound since we came*» [Lewis 2011: 32]. Лишь

дважды эта тишина нарушается: в первый раз её прервёт звук колокола в конце 4й главы, во второй (это середина 5й главы)она сменится треском, скрежетом и грохотом от падения разрушающихся зданий,чтобы через несколько минут воцариться здесь уже навсегда.

Иными словами, если Гесиод относит гибель человечества к будущему времени (хоть и полагает, что оно уже совсем рядом), то Льюис, изображая свой Чарн, как бы приводит в исполнение это пророчество древнегреческого поэта, доводя гесиодовскую ситуацию до логического завершения и описывая гибель этой империи как уже свершившуюся много веков назад.

### **Уровень персонажей**

Прежде всего стоит сказать несколько слов о самой таинственной группе персонажей – **галерее лиц**, которую осматривают Полли и её друг и о которой мы уже успели поразмышлять выше.

На момент посещения их детьми жители Чарна

*«werelikethemostwonderfulwaxworksyoueversaw»* и *«therewasnotamovementnortheso undofabreathamongthemall»*, ибо время, когда они были живыми людьми и своими руками творили историю этого мира, давно прошло, и сама история завершилась. Разумеется, герои не услышат ни единого слова из их уст, зато по выражению лиц прочтут о том, что всё сущее со временем старится, вырождается и гибнет.

Что касается Джэдис, то эта героиня есть непосредственное воплощение зла; она та, что направляет Чарн к трагическому концу, точнее, ускоряет его. Но, как уже было показано выше, родом она явно из другого мифа. В мифе Гесиода подобная фигура отсутствует – там есть лишь образ Зевса, в руках которого все времена и поколения и властью которого одно сменяется другим. Правда, в Джэдис можно найти параллель с другой гесиодовской героиней, а именно с Пандорой, женщиной удивительной красоты, ставшей виновницей появления на земле зла. Но, во-первых, это уже иной миф, хотя Гесиод (см. поэму «Труды и дни») и излагает его непосредственно перед тем, как перейти к мифу о пяти веках, а во-вторых, если Пандора является в начале человеческой

истории, сея болезни, страдания и смерть, то Джэдис приходит лишь «в конце времён», в то время как деградация Чарна начинается задолго до этого и именно в своей последней Королеве достигает наивысшей точки.

### **Уровень идей**

В сказке Льюиса образ Чарна занимает две сильные позиции текста, появляясь в начале и в конце повествования, что неслучайно: его уроки – самые первые из тех, что должны усвоить дети, оказавшиеся в Других Мирах.

**Первый урок** состоит в том, что миры могут стариться и умирать. По мысли Гесиода, человечество проходит путь от золотого века до железного, деградируя и физически, и духовно. Самое последнее поколение людей будет обречено на нескончаемые беды и погибнет вскоре после того, как до конца разовьются его пороки. Это и происходит с Чарном, хотя позиция автора «Трудов и дней» иногда вызывает у исследователей некоторые недоумения. «Гесиод, по-видимому, хочет сказать, что люди постепенно морально разлагаются, развращаются, становятся хуже», – пишет Де Лобье, подчёркивая, что при этом поэт никак и нигде не даёт ответа на ключевой вопрос: «почему это происходит и почему люди своему первоначальному блаженству и беззаботности сами же начинают предпочитать жизнь злую, полную горя и забот, им же самим ненавистную» [Де Лобье 2004:12-13]. Что касается Льюиса, то он на этот вопрос отвечает, основываясь на христианском догмате о грехопадении (см. выше).

**Второй урок**, впрочем, тесно связанный с первым, состоит в том, что человек, в отличие от животного, живет не только в природе, но и в истории, и жизнь его, хочет он того или нет, подчиняется определённым нравственным законам, запечатлённым в сердце каждого с самого момента появления на свет. Льюис, как и Гесиод, ориентируется на «моральную точку зрения», лежащую в основе мифа о пяти веках [Де Лобье: там же]. Чарн был жестокой страной; на крови и насилии было основано всё его величие. Именно поэтому история его завершилась раньше положенного срока, о чём свидетельствует следующая деталь: *«This woman, as I said, was the last:*

*buttherewereplentyofemptychairsbeyondher,asiftheroomhadbeenintendedforamuchlargercollectionofimages*». Другими словами,если бы Чарн пошёл по иному пути, иной была бы и его история, и конец её тоже был бы иным и в иное время.

Так писатель даёт понять, что ход истории и судьбы миров во многом зависят от людей и от свободы их выбора. Именно поэтому в конце первой хроники не к нарнийцам, а к детям из нашего мира обращается Златогривый Аслан, стоя возле пересохшего пруда в Лесу-Между-Мирами, который некогда вёл в Чарн, но от которого осталась лишь маленькая заросшая травой ямка: *«Thatworldisendedasifithadneverbeen. <...>. Letyourworldbeware! Thisisthewarning»*, слово «warning» (рус. «предупреждение», «предостережение») в данном случае является ключевым.

И всё же пока это всего лишь предупреждение. По-настоящему широкое развитие эсхатологические мотивы получают в седьмой, заключительной книге цикла,«**Последняя битва**».О ней поговорим далее.

### **2.3.2.Библейский эсхатологический миф в хронике «The Last Battle»/«Последняя битва»: с надеждой на новую жизнь**

Основу названной сказочной повести составляет эсхатологический миф, изложенный в Евангелии, Апокалипсисе, а также в ряде ветхозаветных книг.

#### **Сюжетно-фабульный уровень**

Создавая заключительную хронику, Льюис почти буквально следует соответствующим библейским текстам: это и Евангелие,и Апокалипсис, и ряд ветхозаветных книг. Так события в Нарнии «последних времён» во многом подобны тем, что описаны евангелистами Матфеем и Лукой, а также на страницах Книги Бытия и пророческих книгах Исаяи и Иеремии.

Например, война Тархистана против Нарнии ассоциативно отсылает к **евангельским пророчествам:***«Восстанет народ на народ и царство на царство», «Ипопричинеумножениябеззакония, во многихохладеетлюбовь» [Новый Завет 1892: 275, 87].* Переосмысляя слова Иисуса, что Бог *«пошлёт Ангелов Своих с трубою громогласною» [Новый Завет 1892: 89]*созвать людей на Суд, писатель вводит образ Отца Времени, который трубит в рог, возвещая

конец истории. Христово предупреждение, что в те дни «солнце померкнет, и луна не даст света своего, и звёзды упадут с неба» [Новый Завет 1892: 89] находит выражение в картине из 14-й главы «Последней битвы»: «*All the stars were falling: <...> these were dozens, and then scores, and then hundreds, till it was like silver rain: and it went on and on*» [Lewis 2011: 749]. «*He took the Sun and squeezed it in his hand <...>. And instantly there was total darkness*» [Lewis 2011: 749-750]. Евангелист Лука пишет, что на земле воцарится «*уныние народов и недоумение*», люди начнут искать смерти и «*говорить горам: падите на нас! и холмам: покройте нас!*» [Новый Завет 1892: 276] – столь же мрачны настроения царят в Нарнии, оказавшейся под игом лже-Аслана: многим её жителям начинает казаться, что «*if we had died before today we should have been happy*» [Lewis 2011: 679]. Момент суда Аслана перекликается с притчей об отделении «овец от козлов» на Божьем Суде [Новый Завет 1892: 90-91], хотя Аслан не выносит приговора тем, кто не сохранил ему верности. Более того – он не произносит ни слова упрёка или осуждения в их адрес, да и вообще не произносит ни слова за всё время суда. Но представшие пред ним сами встают справа или слева от Льва в зависимости от своего внутреннего состояния: «*And when some looked, the expression of their faces changed terribly - it was fear and hatred <...>. And all the creatures who looked at Aslan in that way swerved to their right, his left, and disappeared into his huge black shadow, which <...> streamed away to the left of the doorway. The children never saw them again. But the others looked in the face of Aslan and loved him, though some of them were very frightened at the same time. And all these came in at the Door, in on Aslan's right*» [Lewis 2011: 751]. Здесь прослеживается намёк на идею, в соответствии с которой отнюдь не Бог отправляет человека на вечную муку, но сам он обрекает себя на страдание, отпадая от Творца по собственной воле. Об этом впоследствии Льюис скажет в «Размышлениях о псалмах»: «*Когда же “рай” понимают не как единение с Богом, “ад” – не отвержение от Него, вера в будущую жизнь – злое суеверие. На одном его конце – пошлый хэппи-энд, на другом – кошмар, от которого*

люди сходили с ума или преследовали ближних» [Льюис 2011:45]. По его мысли, «врата ада заперты изнутри» [Льюис 1997:172], и разница в вечной участи людей будет зависеть не столько от любящего Бога, Который не может быть жесток к Своим созданиям, сколько от того, живёт ли в их сердце любовь или ненависть.

Далее рассмотрим аллюзии на некоторые ветхозаветные книги, которые также проявляются на уровне сюжета. Главным образом, это 14я глава повести, «Night Falls upon Narnia» / «Ночь падает на Нарнию», где повествуется об окончательном разрушении волшебного мира, ставшего жертвой злых сил.

Нарнию завоёвывает враждебный ей Тархистан, и она погибает. То, что от неё остаётся, отдано на растерзание монстрам: «The Dragons and Giant Lizards now had Narnia to themselves. They went to and fro tearing up the trees by the roots and crunching them up». [Lewis 2011: 752]. Развитие событий происходит по сценарию, описанному **пророками Исаией и Иеремией**: в Нарнии воистину наступает «день лютый», чтобы «сделать землю пустынею», «грудой развалин, жилищем шакалов, ужасом и посмеянием, без жителей, <...>, землю сухую, степью, землею, где не живет ни один человек, и где не проходит сын человеческий» [Библия 2010: 942, 1062]. Назначение чудовищ именно в этом – опустошить Нарнию, превратив её в «a world of bare rock and earth», где не найти не то что живого существа, а даже ни единого дерева, ни единой травинки (уже знакомый нам образ «бесплодной земли» из первой хроники): «Minute by minute the forests disappeared. The whole country became bare and you could see all sorts of things about its shape - all the little humps and hollows which you had never noticed before. The grass died. <...>. You could hardly believe that anything had ever lived there» [Lewis 2011: там же]. Сделав своё страшное дело, чудовища также умирают: «The monster themselves grew old and lay down and died» [Ibid].

В этот момент становится очевидна связь с видением Иезекииля, описанным в 37й главе соответствующей книги, которому «по грандиозности и пугающему величию, возможно, нет равных ни в одной книге Библии» [Макчин:

<http://www.blagovestnik.org/books/00145.htm>]. Далее скажем о нём чуть более подробно.

*«Была на мне рука Господа, и Господь вывел меня духом, и поставил меня среди поля, и оно было полно костей, и обвел меня кругом около них, и вот весьма много их на поверхности поля»*[Библия 2010:1132-1133],—так начинается рассказ пророка о ниспосланном ему откровении. Возможно, упомянутое поле было полем битвы, где произошло грандиозное сражение, в котором полегли тысячи людей, так что не осталось никого, кто бы мог похоронить их. *«Сын человеческий! оживут ли кости сии?»* – вопрошает пророка Вседержитель и далее повелевает обратиться к ним от Своего Имени: *«И сказал мне: изреки пророчество на кости сии и скажи им: "кости сухие! слушайте слово Господне! Так говорит Господь Бог костям сим: вот, Я<...>обложу вас жилами и выращу на вас плоть, и покрою вас кожею и введу в вас дух, - и оживете"»*[Библия 2010:1133]. Сказанное немедленно исполняется.

Льюис же создаёт ситуацию, обратную библейской, так что происходит своего рода «переворачивание мифа» [Мелетинский 1998:428] и его превращение в антимиф, что намного усиливает трагическое звучание текста. Так, Иезекилево видение начинается с образов мрачных, жутких и даже вызывающих чувство омерзения (чего стоит один только момент, когда кости начинают соединяться и обрастать плотью, однако дух в них по-прежнему отсутствует, и взор пророка вынужден созерцать тысячи непогребенных тел) [Макчин: <http://www.blagovestnik.org/books/00145.htm>], однако завершение его являет нам торжество жизни. У Льюиса же всё оказывается с точностью до наоборот: в Старой Нарнии «последних времён» торжествуют силы смерти. Сравним: *«Their flesh shrivelled up and the bones appeared: soon they were only huge skeletons that lay here and there on the dead rock, looking as if they had died thousands of years ago»* и: *«...исталисьближатьсякости, костькостьюсвоею. И видел я: и вот, жилы были на них, и плоть выросла, и кожа покрыла их сверху,<...>, и вошел в них дух, - и они ожили, и стали на ноги свои – весьма, весьма великое полчище»* [Lewis 2011:752],[Библия 2010: там же].Если пророк

подробно описывает воскрешение мёртвых, то английский писатель столь же последовательно показывает нам обратный процесс: чудища сначала старятся, затем выпускают дух, после чего их плоть съеживается и отделяется от костей. Наконец на голой земле не остаётся ничего, кроме этих самых костей. Можно предположить, что и вид их подобен виду костей, представших взору Иезекиля. Вновь сравним: «*asiftheyhaddiedthousandsofyearsago*» и «*и вот они весьма сухи*» – в обоих случаях нам дают понять, что смерть настигла их обладателей уже давно. Разница лишь в том, что Льюис более конкретен в указании временного промежутка: «*thousandsofyearsago*» – «*тысячи лет назад*», в то время как в библейском тексте такого рода уточнения отсутствуют.

Итог даначинаетсяпоследнийактвселенскойтрагедии. Огромная стена морской воды обрушивается на опустошённую землю, погребая скопившееся на ней зло: «*Itwasrafoamingwallofwater. The sea was rising. <...>.You could see all the rivers getting wider and the lakes getting larger, and separate lakes joining into one, and valleys turning into new lakes, and hills turning into islands, and then those islands vanishing. And the high moors to their left and the higher mountains to their right crumbled and slipped down with a roar and a splash into the mounting water; <...>the waters met the sky*»[Lewis 2011: 753].Здесь несомненна связь с повествованием о **Потопе**, которому посвящены **6-7 гл. Книги Бытия**, где рассказывается о том, как было стёрто с лица земли искажённое грехом и оборвавшее свою изначальную связь с божественными принципами творение. Сама ритмико-синтаксическая организация текста в данном случае теснейшим образом сближает его с библейской тональностью.

Как известно, в число важнейших ритмико-синтаксических особенностей текстов Св. Писания входят **повторы**, создающие т.н. «эффект самоперевода», когда несколько раз передаётся один и тот же смысл (как, например, в этом случае:«*И лишилась жизни всякая плоть, движущаяся по земле, и птицы, и скоты, и звери, и все гады, ползающие по земле, и все люди; все, что имело дыхание духа жизни в ноздрях своих на суше, умерло. Истребилось всякое существо, которое было на поверхности земли; от человека до*



скота»)[Библия 2010: 40], благодаря чему достигается полная его экспликация; **параллельные конструкции и полисиндетон** («в сей день разверзлись все источники великой бездны, и окна небесные отворились; и лился на землю дождь сорок дней и сорок ночей<...>. И усилилась вода на земле чрезвычайно, так что покрылись все высокие горы, какие есть под всем небом; на пятнадцать локтей поднялась над ними вода, и покрылись горы») [там же]. Их сочетание создаёт совершенно особую ритмомелодию библейской прозы.

Эти же особенности характеризуют ритмическую организацию текста Льюиса. Здесь мы находим всё те же **повторы** (лексический и синтаксический), **полисиндетон и параллелизм**, с помощью которых создаётся ритмомелодия, крайне близкая к библейской. Примечательно, что появляется она именно в момент окончательной гибели Нарнии; так происходит эмоциональное вхождение читателя в ритмику священного текста, призванное обеспечить его глубинную связь с текстом льюисовским.

Своеобразие предложенной Льюисом художественной интерпретации библейского повествования о Потопе проявляется следующим образом:

**1.** Библейский водный апокалипсис не ставит последней точки в истории человечества – скорее, он знаменует некий рубеж, за которым прекращается существование одного и следует появление другого людского рода [Элиаде 2010: 62]. У Льюиса же видим окончательное погружение Нарнии в воду, что на символическом уровне знаменует возвращение в холод и тьму первобытного Хаоса и в терминологии Н. Фрая определяется как «фаза тьмы, зимы и распада (разложения)» [Матвеева 2012: 143]. И за этим погружением отнюдь не следует возрождения – мир Старой Нарнии уходит навсегда, он более «не заселится никогда, и в роды родов не будет жителей в нем» [Библия 2010: 954]. Не менее интересно и то, что гибель Старой Нарнии связана не только с водами потопа, но и с неким музыкальным началом [Матвеева 2012: там же]: вызванная к жизни божественной песней Аслана, она разрушается мелодией «*ofa strange, deadly beauty*», которую издаёт рог Отца Времени, чего нет в Библии.

2. Новая Нарния, куда сразу после катастрофы переносятся персонажи, не возникает на руинах прежней: в самый последний момент выясняется, что она *«has always been here and always will be here»*. Форма *Present Perfect* глагола *«to be»*, имеющая временной акцент «до настоящего момента», и следующая за ней форма *Future Indefinite* этого же глагола, указывающая на неопределённое будущее, создают впечатление, будто в Новой Нарнии прошлое, настоящее и будущее сливаются, и само время, в котором что-то рождается, а что-то уходит, здесь отсутствует. Иными словами, Новая Нарния – иная, высшая реальность, что во многом превосходит реальность погибшей Нарнии (*«The new one was a deeper country: every rock and flower and blade of grass looked as if it meant more»* [Lewis 2011: 760]); это качественно новое состояние бытия; царство Вечности, которому никогда не будет конца.

3. Новое человечество, родоначальником которого становится спасшийся от потопа Ной, как это выясняется в дальнейшем, оказывается ничем не лучше истреблённого водами смерти. Потомки спасённого праведника продолжают творить зло [Акимов 2005: 147], болеть и умирать. У Льюиса же не происходит ничего подобного. **Во-первых**, открывшаяся персонажам страна с чудесными цветами и зелёными горами оказывается страной, главные отличительные черты которой составляют вечная красота, бесконечная радость, любовь и мир; местом, где сохраняется лучшее, что когда-либо было не только в Нарнии, но и на земле, и в Других Мирах. *«"Why" exclaimed Peter. "It's England. And that's the house itself – Professor Kirk's old home in the country where all our adventures began!" "I thought that house had been destroyed," said Edmund. "So it was," said the Faun. "But you are now looking at the England within England, the real England just as this is the real Narnia"»* [Lewis 2011: 766]. **Во-вторых**, жителями этой Нарнии становятся не все, а только чистые и избранные, те, что не только не творили зла, но и всячески с ним боролись как внутри, так и вокруг себя, и победили. В Новой Нарнии встречаются все любящие друг друга создания, как нарнийцы, так и люди, «сыны Адама и дочери Евы»,

«andtherewasgreetingandkissingandhand-shakingandoldjokesrevived»[Lewis 2011:764]. Радость героев усиливается,когдаони видят, что«AlloftheoldNarniathatmattered, allthedeearcreatures, havebeendrawnintotherealNarniathroughtheDoor»[там же: 759]и что все ихдрузья, окоторыхони знали, чтотеумерли, непогибли, носталиреальнее, чемкогда-либо [Петерсон 2011: 302], инаходятсясреди счастливыхсозданий, заполнившихбезвременноекоролествоАслана.

### Уровень персонажей

Центральной фигурой библейского эсхатологического мифа является фигура Антихриста, господство которого придётся на эпоху, предшествующую Второму Пришествию Христа. Согласно текстам Писания, она будет отмечена «полным отрицанием общественных, моральных и религиозных ценностей» [Элиаде 2010: 73], а потому в определённом смысле равнозначна возвращению к Хаосу. Эта эпоха и наступает в Нарнии, где роль Антихриста отведена Обезьяну по имени «*Shift*». Он и становится виновником катастрофы(о чём свидетельствует семантика его имени: «*shift*» –«изменение, сдвиг» [APC 2003: 677]), спровоцировав «смену курса», радикальный «сдвиг», ассоциируемый с изменой своему предназначению и по сути своей равнозначный космической катастрофе: «*It is as if the sun rose one day and were a black sun. <...>. Or as if you drank water and it were dry water*» [Lewis 2011:682].Символично использование в данном случае оксюморонных сочетаний «*a black sun*» и «*dry water*»: вводя зловещие образы «чёрного солнца» и «сухой воды», писатель даёт понять, что речь идёт о некоей аномалии, потрясшей сами основы мироздания.Читатель осознаёт, какой мрак сгустился в душе нарнийцев с приходом к власти самозваного «Аслана»: для них это полный крах надежд, разрыв с изначальной гармонией жизни и более того – с самой жизнью.

Анализ других дефиниций имени Обезьяна вскрывает такие черты героя, каклживость, лицемерие и изворотливость, т.к. значение существительного «*shift*» – ещё и «*an ingenious or devious device or strategem*» [OED 2011: 1642], «хитрость, уловка» [APC 2003: 677], «искусно продуманный и реализованный

нечестным путём план», а глагол «*to shift*» переводится как «изворачиваться, юлить». Именно этим и занимается персонаж Льюиса на протяжении повести: надев на ослика львиную шкуру, Обезьян заставляет его изображать Аслана и правит страной, а точнее – творит произвол, прикрываясь именем Льва. Так выдаёт себя за Творца вселенной описанный в Апокалипсисе «человек греха». При этом он панически боится любых вопросов со стороны нарнийцев, а когда те стараются вызвать его на откровенный разговор, он тут же пресекает эти попытки. Кроме того, обезьяний облик сближает героя с «князем тьмы» – несомненно, Льюису было известно изречение Бл. Августина «Дьявол есть обезьяна Бога», ибо плодит зло и искажает замысел Творца подобно тому, как Тот творит добро.

На ложь Обезьяны, как и на обман Антихриста, жители реагируют по-разному. Одни открыто становятся на его сторону, и среди них мы видим Тисрока, тархистанцев и предателя Рыжего. Другие оказываются жертвами собственного легковерия и неразумия. К ним относится большая часть говорящих зверей и иных существ, которые на протяжении долгого времени не подозревают о том, что их целенаправленно вводят в заблуждение, а лишь недоумевают, чем бы они могли прогневать Великого Льва, что он стал к ним столь безжалостен. Не находя видимых тому причин, они пытаются объяснить это тем, что «*Aslan is not a tame lion*», а следовательно, волен делать всё, что пожелает. Встретив со стороны Хитра жёсткую отповедь в ответ на просьбу разрешить им побеседовать с Асланом лицом к лицу, нарнийцы оказываются настолько запуганы и сбиты толку, что уже не в состоянии понять, кому верить. Эта группа персонажей в основном молча страдает и терпит.

В этой ситуации своеобразным «гласом Истины» становится кентавр *Roonwit* (*Руномудр*), который предстаёт как мыслитель и прорицатель, подобный ветхозаветным пророкам, так часто обличавшим и увещевавшим свой народ от имени Всевышнего за отступление от заветов Яхве и служение ложным богам. Согласно Писанию, «в последние дни» эта миссия будет возложена на Еноха и Илию, но к их словам прислушаются немногие, и в конце «зверь, выходящий

из бездны, сразится с ними, и победит их и убьет их. <>. И живущие на земле будут радоваться сему и веселиться»[Новый Завет 1892: 810-811]. Нечто подобное происходит и с Руномудром. Когда к власти приходит Обезьян, он единственный оказывается способен увидеть истинное положение вещей («*somegreatevilhangsoverNarnia*») и делает всё, чтобы предотвратить беду. Прежде всего, кентаврпредупреждает короля Тириана, чтобы тот не верил слухам о возвращении Аслана, ибо «*thestarssay nothingofthecomingofAslan, norofpeace, norofjoy. I know by my art that there have not been such disastrous conjunctions of the planets for five hundred years*» [Lewis 2011: 676]. Какибиблейскиепороки, Руномудруверен, чтовечнаяистинапокоитсянаНебесах(«*thereareliarsonearth; therearenoneamongthestars*»), азначит, доверятьможнолишьим, никомудругому. Именно в этой верности кроется подлинный источник мудрости персонажа, но ни король, ни остальные жители Нарнии не внимают его предостережениям. И, подобно ветхозаветным провидцам, претерпевавшим мученическую кончину за свою преданность Богу и Его слову, претерпевает её и герой Льюиса: он умирает на поле боя в разгар «последней битвы» между силами добра и зла. Его последние слова – слова о том, что «*nobledeathisatreasurewhichno-oneistoopoortobuy*», которые, будучи выстраданы всей жизнью этого благородного существа, подводят её окончательный итог.

### **Уровень идей**

И библейские эсхатологические повествования, и повествование Льюиса характеризует наличие этиологического смысла [Акимов 2005:146]: в том и в другом случае причиной катастрофы становится повсеместное и во всём торжество зла над добром (как и в рассмотренном выше мифе Гесиода). Но в льюисовском тексте мы находим несколько иную расстановку акцентов: если в Библии мир истребляется суровым приговором Божьего Суда («*И сказал Господь: истреблю с лица земли человеков, которых Я сотворил, <...>, ибо Я раскаялся, что создал их*») [Библия 2010: 39], то в «Последней битве» мотив возмездия свыше отсутствует. У Льюиса к трагической развязке приводит сама

ситуация тупика, в котором оказались нарнийцы и из которого большинство из них не смогли выбраться, когда вера жителей в Аслана сменилась поклонением лже-Льву, смешанным с культом Таш враждебного нарнийцам Тархистана («*The Calormenes used different words but we all mean the same thing. Tash and Aslan are only two different names for you know Who. <...>. Tash is Aslan: Aslan is Tash*»), в стране воцарился «жуткий призрак “Ташлана”, подделка, укравшая у Аслана имя и в тиснувшая его в кличку восточной богини» [Кураев 1991: 500], требующей человеческих жертв: «*”And Aslan” – “Tashlan, fool,” whispered Rishda Tarkaan*» [Lewis 2011: 722]. Так писатель изобразил «религиозный синкретизм», ставший одной из реалий современного ему мира, который, по его мысли, являет собой главный признак «последних времен». У общества, поражённого этим недугом, нет будущего, полагает Льюис. Именно поэтому, а вовсе не из-за гнева Аслана, Нарния оказывается обречена. Неслучайно и разбушевавшееся море в конце обрушивается на уже мёртвую, пустую землю.

Но финал «Последней битвы», при всём обилии описанных в ней ужасов, радостен: пережив гибель Нарнии прежней, лучшие герои вступают в Нарнию Новую, в мир, преображённый и «восстановленный в своей изначальной славе» [Элиаде 2010: 73], и в глазах автора «Хроник...» это оказывается важнее всех предыдущих страданий и смертей. Такая расстановка акцентов аналогична содержащейся в текстах Писания, где на первый план выступает пришествие и торжество Бога в мире, а не бедствия, его предварявшие, на что красноречивее всего указывает финал «Откровения Св. Иоанна»: эта книга завершается отнюдь не надгробным плачем [Кураев 1991: там же], – напротив, её венчает торжественное описание «нового неба и новой земли», где «*смерти не будет уже; ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет*», за которым следует ликующее «*Ей, гряди, Господи Иисусе!*» [Новый Завет 1892: 833-834, 838]. Так и Льюис запрещает своим героям оплакивать Нарнию («*You need not mourn over Narnia, Lucy*» [Lewis 2011: 759]) – именно потому, что «*прежнее прошло*». Так

возникает ещё один маркер, указывающий на глубинную связь текста хроники с соответствующими священными текстами.

...Как известно, ситуация, сложившаяся на рубеже XIX-XXвв., стала ситуацией глобального «человеческого кризиса», когда на волю вырвались «такие демонические силы злобы и ненависти, подспудно всегда пребывающие в сознании человека, которые могут в одночасье покончить с человеком и со всем живым на земле» [Губин, Некрасова 2000: 5]. XXв. таким образом превратил «абстрактную возможность смерти (самоубийства) человечества – в возможность предельно реальную.<...>. Человечество действительно оказалось перед выбором между жизнью и смертью, подойдя к пределу пределов, к порогу: впервые оно как род стало практически смертным в условиях ядерной, экологической и террористической угроз» [Карякин 2009: 11]. Это чувство «кризисности, непрочности бытия человека и общества», стремление «наделить смыслом события современности, поместив их в эсхатологический контекст» [Желтикова, Гусев 2011: 22], заглянуть за черту видимого и хотя бы в малой степени проникнуть в тайну смерти, вызвали к жизни и жуткий образ Чарна, и описание «Последней битвы» между силами добра и зла. Идеи возрождения после смерти и победы над ней в конце времён, характерные для мифологии в целом и выступающие сердцевинной христианского мировоззрения в частности, особым образом осмысляются и преломляются в повестях Льюиса, где чувство надежды на новую жизнь и «выход современной цивилизации из кризиса, который вызван разрушением и утратой значимости фундаментальных принципов человеческого бытия», связанное «с обретением подлинного смысла исторического существования, осуществлением человеком своего предназначения» [там же], в итоге одерживает верх над пессимизмом и унынием. Именно таково назначение эсхатологических мифов – гесиодовского и библейского – в структуре «Племянника чародея» и «Последней битвы».

Рассмотрев подробно льюисовскую эсхатологию, мы перейдём к другим типам мифологических повествований.

#### **2.4. Евангельский миф о Христе в структуре нарнийских хроник: с любовью о Книге Любви**

Как известно, К. С. Льюис писал свои книги для тех, кто в детстве изучал «Закон Божий» в школе. В этом, несомненно, были своё преимущество и своя опасность. С одной стороны, раннее знакомство с библейскими сюжетами давало возможность улавливать с полуслова соответствующие аллюзии и намеки, однако оно же «слишком часто потворствовало укреплению худшего вида неверия – то есть той сухой и рассудочной полуверы, которая тем надежнее заслоняет совесть от укоров Евангелия, чем тверже вызубрила библейские тексты» [Кураев 1991:493]. Понимая, что в этом случае нельзя быть слишком навязчивым в проповеди христианских идеалов и осознавая, что современный мир – мир, «который боится всякого слова о Боге, которому уже «плешь проели» повторением имени Христа; который склонен затыкать уши, слушая любую проповедь, заведомо почитая ее пошлостью» [Кротов 2002:<http://lib.ru/LEWISCL/aboutlewis.txt>], Льюис, как и его друг Толкин, пишет свои сказки о Нарнии, в которых на совершенно особом языке говорит о встрече человека с Богом и отношениях с Ним, пробуждая в душе читателя отклик той Радости, о которой свидетельствует Св.Писание. Можно сказать, что «Хроники...» поистине «написаны с любовью о Книге Любви – о Евангелии» [Кураев 1991: там же]. Это объясняет, почему, повествуя о приключениях своих любимых персонажей в волшебной стране, писатель так часто обращается именно к евангельской истории, истории, в которой так много радости, свободы и чудес – «прекрасных и трогательных, «мифических» в своей совершенной, законченной значимости» [Толкин 2008: 211] и которая «превыше всех прочих обладает «внутренней логичностью реальности». Нет и не было такого сказания, в которое люди так стремились бы поверить; нет другой такой повести, что столько скептиков признали бы истиной в силу её собственных достоинств. Ибо её искусство обладает высшей убедительностью Первичного Искусства, то есть Творения. Отвергая эту повесть, приходишь либо к унынию, либо к гневу» [там же]. Именно так характеризует Евангелие



Толкин. Что же касается самого Льюиса, то он называл его не иначе как «мифом, созданным Богом», который «воздействует на нас таким же образом, как и другие мифы, но только с той огромной разницей, что описанное в нем случилось на самом деле» [Cootsona 2014:80]. Задача слушающего в том, чтобы «принять этот миф, как он принимает и другие мифы, с одной лишь разницей, что христианство – это Божий миф, а остальные мифы – это произведение человека. Языческие истории – это познание Бога посредством умозаключений поэтов, которые использовали свои мифологемы относительно Него. Христианство – это тоже познание Бога, но только посредством того, что мы называем “настоящими вещами”» [там же]. Исходя из сказанного, рассмотрим, как функционирует евангельский миф о Христе в льюисовском цикле.

### **Уровень сюжета**

Хотя писатель и не ставит перед собой задачи пересказать Евангелие, именно его духом проникнуто всё семикнижие, и на уровне сюжета мы видим ряд эпизодов, которые отсылают именно к евангельскому первоисточнику.

1) В «Племяннике чародея» и в «Серебряном кресле» **мы видим Льва плачущим**: так, Аслан оплакивает горе мальчика, у которого смертельно больна мама, что самим Дигори характеризуется как «*wonder of wonders*» [Lewis 2011: 83], т.е. что-то совершенно неожиданное и непостижимое уму. Но из контекста становится ясно, что не только о маме Дигори скорбит Златогривый Лев – он оплакивает грядущие судьбы всей Нарнии: «*Grief is great. Only you and I in this land know that yet <...>. I have to think of hundred of years in the life of Narnia*» [там же], – говорит он, ласково обращаясь к герою: обладая огромной провидческой силой, Аслан не может не знать, что в своё время его страна окажется в рабстве у сил зла и сможет окончательно возродиться лишь через собственную смерть.

Во второй из названных сказок владыка Нарнии вновь роняет «*great Lion-tears, each tear more precious than the Earth would be if it was a single solid diamond*» [Lewis 2011: 661], – на это время похорон короля Каспиана. **Так Христос оплакивает смерть Лазаря** («*Иисус, когда увидел ее плачущую и*

пришедших с нею Иудеев плачущих, Сам восскорбел духом и возмутился и сказал: где вы положили его? Говорят Ему: Господи! пойдй и посмотри. Иисус прослезился. Тогда Иудеи говорили: смотри, как Он любил его»)[Новый Завет 1892: 341] – оплакивает как человек. В то же время, будучи Богом, Спаситель воскрешает Своего друга, повелевая ему выйти из могилы – подобным образом и Аслан, давая понять, что ему вовсе не чужды и не безразличны страдания его созданий, тут же переходит к активному действию: Лев возвращает к жизни и умершего Каспиана, и находящуюся на пороге смерти маму Дигори: первого – каплей собственной крови («*And there came out a great drop of blood, redder than all redness that you have ever seen or imagined. And it splashed into the stream over the dead body of the King. <...>. And the dead King <...> leaped up and stood*»), вторую – спомощью яблока («*What I give you now will bring joy. It will not, in your world, give endless life, but it will heal. Go. Pluck her an apple from the Tree*»), [Lewis 2011: 661, 100-101] что добыл герой.

2) В повести «Лев, Колдунья...» Аслан, подобно Спасителю на Голгофе, умирает, принося себя в жертву ради искупления вины Эдмунда, и под утро воскресает. Первыми свидетелями этого чуда становятся девочки Сьюзен и Люси Пэвенси, подобно тому, как в Евангелии первыми о восстании Христа из мёртвых узнают жёны-мироносицы.

3) В повести «Принц Каспиан» есть эпизод беседы Льва с Люси, который отсылает к некоторым заповедям Нагорной проповеди, а также к моментам призвания учеников; главный посыл этих призваний – «*Оставь всё и следуй за Мной*», «*Кто любит отца или мать более, нежели Меня, не достоин Меня; и кто любит сына или дочь более, нежели Меня, не достоин Меня*» [Новый Завет 1892: 59, 35]. Далее рассмотрим указанный эпизод более подробно.

Великий Лев является героям, повелевая следовать за ним, но его видит только младшая девочка, Люси (отсылка к заповеди «*Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят*»)[там же: 13]. Но она не может убедить братьев и сестру в том, что Аслан пришел и зовет их. Это ранит её; беседуя со Львом наедине, она пытается оправдать себя: «*Yes, wasn't it a shame?*» said Lucy. «*I saw*

*you all right. They wouldn't believe me. They're all so-". From somewhere deep inside Aslan's body there came the faintest suggestion of a growl. "I'm sorry," said Lucy, who understood some of his moods. "I didn't mean to start slanging the others. But it wasn't my fault anyway, was it?" The Lion looked straight into her eyes» [Lewis 2011: 380].*

Впредыстории диалога Люси должна была выполнить волю Аслана: повести за собой остальных по определённому пути, но она не смогла этого сделать. Ответственность за собственную нерешительность героиня пытается переложить на других детей, упрекая их за то, что те не поверили ей. Вот и раздаётся «*the faintest suggestion of a growl*», сохраняющее, тем не менее, значение угрозы: «*growl*» – «*a low threatening sound*» [OED 2011: 776]. Контекст диалога указывает на то, что Лев крайне недоволен: об этом говорит, во-первых, использование умолчания – в первой реплике Аслан будто не позволяет девочке закончить фразу «*They're all so -*», и слова осуждения как бы замирают у неё на губах; во-вторых, изменение кода общения – если в начале Лев беседует с героиней по-человечески, то, стоит ей начать обвинять спутников в неудаче, его слова тотчас сменяются рычанием, что красноречиво передаёт негодование Аслана, отсылающее к евангельскому предупреждению «*Не судите, да не судимы будете*» [Новый Завет 1892: 21] (также из Нагорной проповеди). Поэтому вторая реплика Люси уже содержит отказ от критики в чужой адрес («*I didn't mean to start slanging the others*»). Всё же она не оставляет попыток оправдаться перед Асланом: «*But it wasn't my fault anyway, was it?*» Форма разделительного вопроса выдаёт сокровенное желание девочки услышать «*No, it wasn't*», вместо чего «*The Lion looked straight into her eyes*» [Lewis 2011: там же]. Предлог *into*, имплицитно указывающий движение внутрь, в данном случае указывает на некую глубину: заглядывая девочке в глаза, Аслан, по сути, проникает в тайники её души. И Люси не выдерживает этого взгляда («*Don't look at me like that*»), ибо это взгляд Того, Кто знает о человеке даже то, что остаётся в тени для него самого и в Чьих глазах бессмысленны любые попытки обелить себя, очерняя при этом другого, завуалировать истинное состояние

собственной души или просто что-либо объяснить. Перед ликом Творца исчезает необходимость в словах: не случайно на протяжении эпизода говорит одна Люси, в то время как Аслан не произносит ни единого слова. В ответ на недоуменные вопросы девочки Лев молчит, ибо героиня знает сама: даже если никто не последует за ней – она все равно должна будет повиноваться Льву и идти за ним, куда бы тот ни позвал. И хотя в последний момент с её уст срывается отчаянное «*How could I – I couldn't have left the others and come up to you alone, how could I?*», это, скорее, выдаёт борьбу девочки со страхом и неуверенностью, нежели обычное неведение: в глубине души героине уже известен главный ответ – даже будучи оставлен самыми близкими людьми, человек никогда не бывает одинок перед Богом. И Люси находит силы это принять, причём показательна в данном случае смена её интонации – из робкой и неуверенной она становится решительной и твёрдой: «*...oh well, I suppose I could. Yes, and it wouldn't have been alone, I know, not if I was with you*» [там же]. Если в первой части высказывания девочка ещё колеблется (на что указывает глагол «*to suppose*» – «*полагать, допускать*» [АПС 2003:736], и междометие «*oh well*», которое сигнализирует о том, что Люси не знает, какой ответ дать Льву; что она размышляет, пытаясь быть честной перед ним и перед собой), то вторая, начинаясь с утвердительного «*Yes*», знаменует окончательную победу героини над обидой и сомнениями, выражая готовность Люси к новым испытаниям.

4) Кроме того, в этой же повести, ближе к финалу, имеет место отсылка к евангельской истории о чуде в Канне Галилейской, когда Аслан, войдя в дом к больной женщине-нарийке, превращает воду в её колодезь совершенно необыкновенный напиток («*it now was not water but the richest wine, red as red-currant jelly, smooth as oil, strong as beef, warming as tea, cool as dew*») [Lewis 2011: 409]. Вводя этот эпизод, Льюис даёт понять, что Христос – Тот, Кто единым словом может обратить печаль в радость и повседневность – в праздник; Тот, Кто есть воплощённая Любовь и Милость.

5) В «Коне и его мальчике» Аслан является детям и животным, когда они спорят о том, можно ли считать его настоящим львом. Игогополагает, чтоэтогоделатьнельзя: «*"Even a little girl like you, Aravis, must see that it would be quite absurd to suppose he is a real lion. Indeed it would be disrespectful. If he was a lion he'd have to be a Beast just like the rest of us. Why!" (and here Bree began to laugh) "If he was a lion he'd have four paws, and a tail, and Whiskers!"*» [Lewis 2011: 298]. ИтогдаАсланговорит, обращаяськнему: «*Touchme. Smellme. Here are my paws, here is my tail, these are my whiskers. I am a true Beast*» [Lewis2011: 299], что отсылает к эпизоду из Евангелия от Луки, когда воскресший Христос, обращаясь к испуганным и растерявшимся апостолам, **разрешает им потрогать и рассмотреть Себя**, дабы помочь им убедиться в том, что Он – не дух, не призрак: «*Они, смутившись и испугавшись, подумали, что видят духа. Но Он сказал им: что смущаетесь, и для чего такие мысли входят в сердца ваши? Посмотрите на руки Мои и на ноги Мои; это Я Сам; осяжьте Меня и рассмотрите; ибо дух плоти и костей не имеет, как видите у Меня. И, сказав это, показал им руки и ноги*»[Новый Завет 1892: 293].Ещё один похожий эпизод присутствует в повести «Лев, Колдунья и платяной шкаф», когда Аслан обращается к другим львам, подвигая тех на битву с Белой Колдуньей, и это трогает львов до глубины души: «*Didyouhearwhathesaid? Us, lions. Thatmeanshimandme. Us, lions.That'swhatIlikeaboutAslan*» [Lewis 2011: 190]. ТаквладыкаНарниподчёркиваетсобственнуюединуюсущность созданному им миру: как Христос воплощается в мире людей, став одним из них, так и Аслан, поскольку речь идёт о стране говорящих животных, показан как один из таковых [Sammons 2000: 54]. Так писатель «очень изящно затрагивает одну из самых дискуссионных теологических проблем о божественной и человеческой сущности Иисуса Христа» [Мамаева 1999:116], разрешая её прежде всего в пользу человеческой (в «Хрониках...» – львиной) природы Бога.

5) Наконец, в повести «Покоритель Зари» дети, доплыв до Края Света, видят ягнёнка – настолько белоснежного, что чувствуют себя не в силах даже смотреть на него. Ягнёнок приглашает ребят подкрепиться чудесным образом

приготовленной к их приходу пищей, в чём просматривается параллель с эпизодом **явления Христа ученикам при море Тивериадском**. Сравним: «*They came on and saw that it was a Lamb. "Come and have breakfast," said the Lamb in its sweet milky voice. Then they noticed for the first time that there was a fire lit on the grass and fish roasting on it. They sat down and ate the fish, hungry now for the first time for many days*». и «*Когда же вышли на землю, видят разложенный огонь на нем лежащую рыбу и хлеб. <...>. Иисус говорит им: придите, пообедайте <...> берет хлеб и дает им, также и рыбу*» [Lewis 2011: 540], [Новый Завет 1892: 380]. Нетрудно заметить, что приглашение Аслана к трапезе: «*Come and have breakfast*» почти слово в слово повторяет приглашение Христа: «*Придите, пообедайте*» с той лишь разницей, что в первом случае речь идёт о завтраке, во втором – об обеде, однако это не столь существенно. Зато блюдо, которое предлагают своим любимцам Иисус и Аслан – одно и то же: рыба, испечённая на огне. И далее Льюис комментирует: «*And it was the most delicious food they had ever tasted*» – и читатель понимает, что в данном случае дело не только и не столько в волшебстве, сколько в том, что эта как будто бы простая и незатейливая пища предлагается героям руками Самого Бога.

Однако дети, как и апостолы, сперва не узнают любимейшего Наставника и Друга – это удаётся им лишь несколько позднее. Ещё одна яркая параллель с явлением на Тивериадском море возникает в момент, когда Люси, узнав о том, что они с Эдмундом больше не вернутся в Нарнию, спрашивает Льва о Юстесе: «*And is Eustace never to come back here either?*». И слышит в ответ: «*Child <...> do you really need to know that?*», что явно отсылает к беседе Христа с Петром, пожелавшим узнать о судьбе Иоанна: «*Петр же, обратившись, видит идущего за ним ученика, которого любил Иисус и <...> говорит Иисусу: Господи! а он что?*» [Новый Завет 1892: 382]. Но Спаситель отказывается удовлетворить его любопытство: «*что тебе до того? ты иди за Мною*» [там же]. И там, и здесь этот ответ означает, что отношения с Богом у всякой личности особенны и неповторимы, ибо каждый

человек в глазах Бога «иной, чем все, создан по особой мерке, а потому может славить Бога, как никто другой. Бог отвечает каждому иначе, у Него с каждым тайна – тайна нового имени» [Уэр: <http://www.e-reading.club/book.php?book=99216>], которая должна оставаться недоступной остальным.

Наконец, аллегорическое упоминание непосредственно о «мифе, созданном Богом», мы слышим в «Покорителе Зари», когда Люси читает «*aspell for the refreshment of Spirit*» [Lewis 2011:497], которое сопровождается чудесными картинками. В следующую минуту выясняется, что это даже не заклинание, а дивная история, в которой нам предстают атрибуты Страстей Христовых: чаша, меч, дерево и холм – «*acupandaswordandatreeandagreenhill*» [там же]. И хотя героиня, прочитав её, оказывается не в состоянии заомнить деталей, у неё остаётся чувство, будто то был «лучший рассказ на свете» и она, Люси, «словно сама в нем жила» [Льюис 2011: 542]. Несомненно, в данном случае Льюис имеет в виду именно Евангелие [Mueller 1997:119], именно оно, по мысли автора, есть верный путь к тому, чтобы «очистить и обрадовать душу» [Льюис 2011: там же]. Показательно, что когда девочка расспрашивает о полюбившейся ей истории Аслана, он обещает, что будет рассказывать её Люси на протяжении всей жизни. Это значит, что к Евангелию надо всё время возвращаться, читать и перечитывать – не только и не столько глазами, сколько самой жизнью, строя её в соответствии с заветами Спасителя; что это есть именно путь длиною в жизнь, который требует ежедневного труда.

### **Уровень персонажей**

Образ Льва Аслана, создателя и владыки Нарнии, несомненно, является тем образом, на котором зиждется всё семикнижие Льюиса и ассоциируется с образом Христа. Поэтому поводом сам писатель говорил, что «... *he (Aslan) is an invention giving an imaginary answer to the question, "What might Christ become like if there really were a world like Narnia, and He chose to be incarnate and die and rise again in that world as He actually has done in ours?"*» [Sammons 2000:52]. В то же время Льюис нигде не говорит, что Аслан есть именно Христос, а когда

читатели не могут или отказываются узнать в Златогривом Льве Сына Божия, воспринимает это совершенно спокойно. Но, как справедливо замечает Ричард Певир, именно эта дистанция позволяет Льюису «свободно говорить о деяниях Христа начиная от Его воплощения, через смерть и Воскресение к Судному Дню в полном соответствии с истиной откровения»[Revear 1999: 44], которую буквально излучает данный образ. Развивая свою мысль, исследователь пишет так: «Я никогда не скажу, что лев Аслан – это икона Христа; это не тот образ, которому мы должны воздавать почитание, и не Евангелие, которое читают на Богослужениях. Однако в своей притче Льюис подготавливает возможность встречи с воплощенным Словом, а также дает понимание о Его присутствии в этом мире, которое есть и будет всегда» [там же]. Далее рассмотрим ряд характерных черт, роднящих образ Льва с фигурой Спасителя.

**Во-первых**, подобно Спасителю, Аслан **обладает властью творить чудеса**: он воскрешает мёртвых, насыщает героев – сперва за столом на острове Раманду, затем печёной рыбой уже в конце путешествия –, врачует недуги физические[Nykänen 2003:59] и душевные: подлость, чёрствость, малодушие, страх, лживость и сосредоточенность на себе. Прощая и заглаживая ошибки своих подопечных, Лев ставит перед ними задачи, выполнение которых требует непрерывного движения «выше и дальше».

В качестве **второй характеристики** Льва, роднящей героя со Христом, выделим **высокую степень требовательности** по отношению к нарнийцам, равно как и к детям из нашего мира. Главное, чего он ожидает и от тех, и от других, – это любовь и ответственность за собственный выбор. Он осуждает любую попытку переложить свою вину на другого и радуется, когда герои признают собственные ошибки, помогая им заново расставить акценты в своей жизни (беседы с Дигори, Джил и Люси после их «грехопадений», с Юстесом и Аравитой). Большинство героев цикла подолгу мучаются сомнениями в выборе правильного пути, но Аслан редко помогает им эти сомнения преодолеть, не всегда показывается в своем истинном облике и предпочитает говорить



загадками, как и Спаситель, нередко обращавшийся к людям на языке притч, что выделим в качестве **третьей характеристики** данного персонажа.

Так, на испуганный вопрос Джил «*Do you eat girls?*» он отвечает по-библейски таинственно и в то же время – крайне лаконично: «*I have swallowed up girls and boys, women and men, kings and emperors, cities and realms*» [Lewis 2011:557]. В данном случае фразовый глагол «*to swallow up*» - «*to take in, cause to disappear*» [OED 2011: 1794] предвосхищает перечисление того, что некогда «проглотил» Лев. Здесь ведущими средствами передачи глубинного смысла становятся параллелизм и градация: в пасти Аслана исчезает решительно всё – от маленьких детей («*girls and boys*»), которые наиболее беззащитны и слабы, – до городов и государств («*cities and realms*»: «*city*» – «*a large town*», а «*realm*» – то же, что и «*kingdom*» [OED 2011: 318, 1479]), ассоциирующихся с огромными густонаселёнными территориями. Эта заключительная пара слов заслуживает особого внимания, т.к. осуществляет переход из плана реального в план иносказательный: очевидно, что одному хищнику, даже такому, как лев, не уничтожить целого города, а тем более – государства, но в тексте оба эти слова стоят во множественном числе. Так символика образа становится прозрачной – читатель понимает, что перед нами не просто лев, а Тот, Кто «*at the dawn of time*» даровал начало всему и к Которому всё однажды должно возвратиться.

**Четвёртая характеристика** Аслана состоит в том, что поведение Льва, как и поведение Христа, нередко становится труднообъяснимым. К примеру, Лев с лёгкостью прощает Эдмунду предательство – он ни разу не упрекает мальчика и не напоминает об однажды совершённой им подлости – но с удовольствием слушает «исповеди» Питера и Джил, которые виновны в гораздо меньших проступках. Он осуждает любые, даже самые незначительные проявления гордыни, но при этом одним из самых привлекательных героев книги «*The Voyage of the Dawn Treader*» оказывается Мышь Рипичип – «дуэлянт, задира, гордец, рыцарь без страха и упрека, этакий мышиный Д’Артаньян» [Мамаева 1999:119], однако его поведение не встречает осуждения со стороны

Златогривого Льва. Напротив, именно Рипичип является любимцем Аслана [там же]: его Лев призывает в первую очередь, а в финале «Последней битвы» именно ему предоставляется честь встретить остальных героев у входа в Страну Аслана и стать их провожатым.

Нередко Лев подолгу испытывает героев, словно провоцируя их: так, он не показывается Питеру, Сьюзен и Эдмунду, вынуждая Люси, которой единственной позволяет увидеть себя, ссориться со старшими. Он крайне редко вмешивается в ход событий, дабы предотвратить страдания и деградацию земель и народов. На протяжении большей части нарнийской истории Аслан отсутствует, правда, время от времени он появляется то там, то здесь, но ненадолго: «*Onedayyou'llseehimandanotheryouwon't. He doesn't like being tied down and of course he has other countries to attend to. <...>. He's wild, you know. Not like a tame lion*» [Lewis 2011:192]. Так, в Нарнии он отсутствует всё время, пока ею правит Колдунья, заморозившая волшебный мир на целое столетие. Всё же жителям этого периода нарнийской истории легче поверить в помощь Аслана, чем, например, Каспиану и Тириану, которым довелось жить во времена более поздние. Для них признать реальностью само существование Великого Льва намного труднее [Sammons 2000:57], поскольку и тот, и другой лишь слышали старинные легенды о нём, в то время как сам он на их памяти в Нарнии не появлялся. «Бездействие» Аслана в минуту испытаний заставляет одних озлобиться, других – разочароваться и начать относиться ко Льву как к мифическому персонажу, третьих – призывать силы зла. Этот путь предлагает Никабрик в «Принце Каспиане» в момент, когда Нарнию постигает ситуация, казалось бы, крайней безысходности. Гном пытается вызвать дух Белой Колдуньи – той, что, по его словам, является собой «*a power so much greater than Aslan's that it held Narnia spellbound for years and years*» [Lewis 2011:393]. Напротив, имя Льва вызывает у героя лишь недоверие и гнев: в частности, его настораживает, что по своём восстании из мёртвых Аслан «*словно выпадает из истории*» [Sammons 2000:58]: «*How do you explain that, if he really came to life? Isn't it much more likely that he didn't, and*

*that the stories say nothing more about him because there was nothing more to say»*  
[Lewis 2011:ibid]. Никабрикневсилахпростить Львутого, что он медлит явиться на помощь своим подданным и потому *предлагает «to drop Aslan out of the reckoning»*. Подвергая сомнению истории об Аслане и связанные с ними священные нарнийские традиции, Никабрик предлагает т.н. «реалистичную» политику [Мостеллер 2011:147-148]. По его мнению, нравственная истина – в первую очередь то, что срabатывает. Замысел Аслана и великих королей древности потерпел крах, значит, надо предложить другой план, более эффективный. Если Лев не помог, необходимо сделать так, чтобы злая Джэдис восстала от смерти. Лояльностью законам и обязанностями, которые, будучи завещаны Асланом, во все времена составляли нравственную материю мира Нарнии, необходимо пожертвовать ради победы в войне. Так считает «чёрный гном», решившийся на откровенное предательство. Многим современникам К.С.Льюиса был знаком этот опыт богооставленности, да и создатель историй о Нарнии его также познал. Несомненное свидетельство этого опыта являют собой эпизоды «исчезновения» Аслана и проистекающие из этих «исчезновений» отчаяние и озлобленность нарнийцев, утрата ими веры в любовь и заботу Льва об им же созданной стране.

Способность Аслана жалеть, поддерживать героев и болеть их болью является **пятой характеристикой**, сближающей его со Спасителем. Именно любовь к своему творению побуждает Аслана пожертвовать жизнью.

**Шестая характеристика Льва** состоит в том, что, подобно Христу, он способен вызывать одновременно любовь и страх. Когда дети делают попытку взглянуть ему в лицо, их настигает чувство, что этого нельзя делать ни в коем случае, и они смущённо отводят взгляд – лишь на миг перед ними вспыхивает ослепительная золотая грива и огромные, серьёзные, проникающие в самое сердце глаза. Дигори Левкажется *«bigger and more beautiful and more brightly golden and more terrible than he had thought. He dared not look into the great eyes»* [Lewis 2011:79], а Эмет характеризует его так: *«He was more terrible than the Flaming Mountain of Lagour, and in beauty he surpassed all that is in the world even*

*as the rose in bloom surpasses the dust of the desert»[Lewis 2011:756].* Когда Шапта видит исходящее от Аслана сияние, Лев тоже кажется ему страшным и невыразимо прекрасным одновременно. Подобные же чувства в момент своей первой встречи с Асланом испытывает и Джил, героиня «Серебряного кресла»[Sammons 2000:53]. Изнемогая от жажды, она не смеет подойти к ручью, возле которого лежит Златогривый Лев: один лишь вид его заставляет героиню буквально оцепенеть от ужаса: «*On this side of the stream lay the lion. It lay with its head raised and its two fore-paws out in front of it, like the lions in Trafalgar Square. She knew at once that it had seen her <...>. "If I run away, it'll be after me in a moment," thought Jill. "And if I go on, I shall run straight into its mouth." Anyway, she couldn't have moved if she had tried, and she couldn't take her eyes off it»[Lewis 2011:557].* Однако при этом общение со Львом как животные, так и дети почитают для себя высшим счастьем и высшей радостью.

**Седьмая характеристика Аслана** состоит в том, что в Нарнии люди и звери обращаются к Аслану с мольбой, как обращаются на земле к Богу [Nykänen 2003:61] (Тириан в «Последней битве», Люси в «Покорителе Зари»). Его именем клянутся, как клянутся в нашем мире именем Господа, с именем Льва на устах устремляются в битву и отправляются навстречу приключениям. Говорящий конь Игогоиз повести «*The Horse and His Boy*» клянётся «*by the Lion*» и «*by the Lion's mane*» а Отшельник, герой этой же хроники, восклицает: «*Lion alive!*» [Lewis 2011: 293, 298]. Герои других повестей так же часто произносят фразы типа «*in the name of Aslan*», «*by Aslan*», что делает их схожими с устоявшимися религиозными формулами («*for Christ's sake*», «*in the name of the Lord*», «*by God*» и т.д.). Благоговение, испытываемое нарнийцами перед изображениями Льва и местами, непосредственно с ним связанными, сродни благоговению, которое люди в нашем мире испытывают перед иконами и святыми местами. В тяжёлые времена в волшебной стране особой любовью пользуются **Фонарная Пустошь**, где впервые появились Лев и дети из нашего мира, **Кэр-Паравель**, расположенный так,

чтобы всякий его обитатель имел возможность «*to look out to sea towards Aslan's land and the morning and the eastern end of the world*», поскольку «*in all stories Aslan comes from over the sea*», и Холм Аслана, место «*the most ancient and most deeply magical of all*» [Lewis 2011: 357], славное тем, что в давние времена там свершилось скупление Нарнии. Он выступает эквивалентом Голгофы и Гроба Господня, находящиеся внутри него нож, которым был заклан Аслан и стол, некогда обagrённый его кровью – эквивалентом орудий Страстей [Mueller 1997:117], которые, как известно, представляют собой высшие святыни христианского мира.

**Восьмая характеристика** Аслана подчёркивает некую «светоносность» персонажа, что отсылает к библейскому тексту, согласно которому «*Бог есть свет, и нет в Нём никакой тьмы* [Новый завет 1892: 526]. В тексте постоянно упоминается золотистое сияние гривы Аслана, например, в конце «The Magician's Nephew» читаем: «*Both the children were looking into the Lion's face <...> the face seemed to be a sea of tossing gold in which they were floating*» [Lewis 2011:103].

Это вызывает у детей чувство необыкновенной радости и счастья – настолько сильное, что оно начинает казаться, будто бы они «*had never really been happy or wise or good, or even alive and awake, before*». Память об этом ничем несравнимом блаженстве героя пронесут через всю жизнь, и тогда только мысль о нём будет утешать их в минуты скорби, окрыляя надеждой на то, что «*all that golden goodness <...> was still there, quite close, just round some corner or just behind some door*», что она обязательно «*would come back and make them sure, deep down inside, that all was well*» [там же], ободрит и согреет. Сияние, исходящее от Аслана, вызывает двоякую ассоциацию: с одной стороны – с золотом нимбана иконах, с другой – с сиянием солнца.

Юстес, когда впервые встречается с Асланом, замечает, что, хотя в тот момент на небе не было луны, свет, подобный лунному, исходил от Льва. Необыкновенный свет, то ослепительно белый, то золотой, видит Шаста в момент, когда ему является Аслан. По мере продвижения героев на восток в его

страну, вода океана, который пересекают дети, обретает такое же свойство: свет буквально пронизывает мир, окружающий персонажей, и их самих. Название повести и корабля, на котором они путешествуют – «*The Dawn Treader*» – также содержит сему света: «*dawn*» – «*firstlight of the day*» [OED 2011:446]. Так, постоянно акцентируя внимание на библейской метафоре света, Льюис с её помощью пытается рассказать читателям о Боге и Его Царстве.

Наконец последняя характеристика Льва состоит в том, что к нему также могут быть применены слова Св.Писания: «*Я есмь Первый и Последний, и живой; <...>. Я есмь Альфа и Омега, начало и конец*» [Новый Завет 1892:838]. В первой хроникельюисовский Аслан предстаёт нам как Творец и Источник жизни, в седьмой – как Судья [Nykänen 2003:57] созданного им мироздания.

### **Уровень идей**

Прежде всего, посредством образа Аслана Льюис стремится донести до читателей евангельские идеи о том, что «Бог есть Любовь» и что жить с Ним – одновременно трудно и радостно. Встреча с Богом, по мысли Льюиса, трудна прежде всего тем, что требует жизни в соответствии с высокой истиной Откровения, а это не может не повлечь за собой коренных перемен, в самом образе мыслей человека. Но именно этот шаг бывает сделать труднее всего, поэтому невероятно сложно жить, всё время руководствуясь велениями Аслана, или законами Высшей Правды, носителем Которой он является, не пытаясь при этом ни подкупить дружбу Льва, ни возлагать на его помощь ложных надежд, которые исключали бы активное действие самого человека [Кураев 1991:494]; ни относиться к нему как к некому «гаранту» собственного бытового благополучия. Однако жить без Бога, по мнению писателя, помимо того, что тоже трудно, так ещё и серо (эта тема получит развитие в книге «Расторжение брака», в описании ада), в то время как общение с Ним способно наполнить жизнь человека высшим смыслом, подарить истинную радость. Так, когда Лев целует детей и согревает их своим дыханием, они испытывают чувство бодрости, ощущение глубочайшего покоя и необыкновенной силы.

Дигори, посланный за семечком волшебного яблока, сперва не в состоянии и представить себе, каким образом он сможет выполнить приказание Аслана, но Лев целует его – и мальчик ощущает прилив сил; в этот момент он чувствует, что теперь вполне может сделать то, о чём его просят. Нечто подобное переживает и Люси, зарывшись в львиную гриву – чувство силы, которая буквально переполняет героиню, настолько мощно и настолько необыкновенно, что Аслан даже называет её «львицей».

Литературный критик М.Бейн отмечает, что, если в первых двух сказках Аслан представлен как герой-создатель волшебной страны, изгоняющий из своих владений всякое зло; как царь нарнийской вселенной, который, однако, предпочитает, чтобы новосозданной страной правили дети из нашего мира, то в дальнейшем ситуация меняется. Начиная со сказки *«The Voyage of the Dawn Treader»*, Лев кажется всё более отдаленным, так что возникает необходимость постоянно его искать, и приходит то в образе ягненка, то в образе альбатроса [Бушняк 2006: 96]. Исследователь видит в этом аналогию со становлением духовной сущности человека: по его мысли, в начальных хрониках Льюис повествует о первых радостных днях духовного опыта человека, в то время как в более поздних сказках отражается и более глубокое осмысление веры [Vane 2001:<http://cslewis.drzeus.net>]. Усложняя поиски Аслана, Льюис обостряет духовные переживания героев. Когда же им удаётся достойно перейти на новый уровень своего духовного становления, Аслан начинает казаться им роднее и ближе. В этом плане показателен маленький фрагмент беседы Великого Льва со своей любимицей Люси: *«"Aslan," said Lucy, "you're bigger." "That is because you are older, little one," answered he. "Not because you are?" "I am not. But every year you grow, you will find me bigger."»* [Lewis 2011:380]. Аслан «растёт» в глазах девочки по мере того, как её отношение к Великому Льву и сотворённой им земле становится *«of more considerable importance and seriousness»*.

Так «Хроники...» иллюстрируют важнейшую закономерность духовной жизни: поскольку Бог безграничен и глубина Его непостижима, на каждом этапе нашего пути человек может вмещать и знать о Нём только то, что

соответствует его уровню, его духовному росту здесь и сейчас. В финале последней повести дети, покидая Мир Людей для того, чтобы переселиться в Новую Нарнию, вырастают до того, что вовсе перестают воспринимать Аслана как Льва: «*And as He spoke He no longer looked to them like a lion*» [Lewis 2011: 767]. Оказывается, образ царя зверей был необходим главным героям на более ранних этапах: когда им становится ясна сущность Того, Кто за ним стоит, необходимость в земных образах отпадает полностью – теперь наконец они могут созерцать Его лицом к лицу, так, как Он есть. Но именно этот момент молкает голос самого Льюиса, «*for the things that began to happen after that were so great and beautiful that I cannot write them*» [там же]. Здесь автор явно перифразирует древнего апостола, который, описывая Божественную вечность, восклицает: «*He видел того глаз, не слышало ухо и не приходило то на сердце человеку, что приготовил Господь любящим Его*» [Новый Завет 1892:594].

С образом Аслана связана также одна из наиболее острых теологических проблем: как может добрый Бог причинять Своим созданиям боль? (Более подробно об этом Льюис будет размышлять в «Страдании» и «Боли утраты»). Лев может быть ласков с героями, может позволять им играть с собой, словно с самым обычным котёнком, но – может и напугать, и даже пустить в ход когти.

Однако, вчитываясь в текст, нетрудно заметить, что он никогда не делает этого просто ради того, чтобы заставить кого-либо страдать. Так, Юстесу и Аравите когти Аслана дают возможность увидеть истинный характер своих поступков и начать сожалеть о собственной испорченности, что в итоге помогает им обоим стать лучше, чем они были до этого. По Льюису, боль, от которой вынуждены страдать упомянутые герои, является вполне оправданной, ибо она есть не результат мести, а наиболее адекватный ответ на их чёрствость, жестокость, ложь и эгоизм. Да, Бог есть Любовь, но Он и справедлив [Vane 2001: <http://cslewis.drzeus.net>]. Впоследствии Льюис напишет в своей книге «Страдание»: «*Pain insists upon being attended to. God whispers to us in our pleasures, speaks in our consciences, but shouts in our pains. It is his megaphone to rouse a*



*deaf world» [Lewis 2012: 91]. Доброта Аслана – отнюдь не доброта «престарелого благодетеля», который «said of anything we happened to like doing, “What does it matter so long as they are contented”» и который бы «liked to see young people enjoying themselves, and whose plan for the universe was simply that it might be truly said at the end of each day, “a good time was had by all”» [Lewis 2012: 31]. Бог любит человека – и именно поэтому требователен к нему [Кураев 1991:496], желая, чтобы тот достиг настоящего счастья, а не того, что он сам привык считать таковым. Подлинное же счастье, по Льюису, в том, чтобы стать достойными Божьей Любви. А для этого надо стать лучшими людьми [Виленберг 2011: 318-320]. Именно это имеет в виду Аслан, причиняя своим подопечным боль. Когда герои вольно или невольно оказываются на ложном пути, Лев не то, чтобы на них гневается – просто он знает, что наиболее полезно для них в данный момент [Sammons 2000:55] и к каким последствиям могут привести казалось бы мелкие проступки.*

Хотя в отдельных случаях Аслан заставляет героев страдать и по другой причине: например, когда хочет помочь им обнаружить и развить в себе внутренние силы, о существовании которых те даже и не подозревают. Так, в повести «Конь и его мальчик» это весьма красноречиво иллюстрирует эпизод из 10й главы, когда маленький безоружный Шаста бросается спасать Аравиту от непонятно откуда взявшегося Льва (подробный анализ этого эпизода см. ниже). Размышляя о нём, Э. Дж. Виленберг проводит параллель с историей об Аврааме [Виленберг 2011: 314-316]: по мысли исследователя, Аслан проверяет Шасту, как испытывал Авраама Всевышний на горе Мория. Шасте это было необходимо для того, чтобы познать себя, как и ветхозаветному праведнику – для того, чтобы прежде всего он сам, а не всеведущий Господь, смог постичь глубину своей же собственной веры и преданности Ему.

В «Хрониках...» также ставится вопрос о роли Бога в человеческой истории. Нетрудно заметить, что божество Нарнии отнюдь не задерживается в пределах им созданного мира, но возвышается над ним величественной и могущественной фигурой, наблюдая за происходящим во вселенной [Хэмблет

2011:213]. На протяжении большей части истории Нарнии Аслан отсутствует, вернее, его присутствие имеет место, однако оно таинственно и незримо. Так между событиями в Древней Палестине, во время бесприютных скитаний по которой Спаситель выступал **Христом говорящим и действующим**, и Днём Суда, когда, явившись «*на облаках небесных с силою и славою великой*» [*Новый Завет 1892:89*], Он предстанет в облике **Судьи и Мздовоздаятеля**, должны пройти века человеческой истории, на протяжении которых Бог продолжает действовать, но – **прикровенно**.

Льюисовский Аслан, который то приходит, то исчезает, также становится олицетворением этого незримого Бога истории. Между первыми днями Нарнии, когда его присутствие предстаёт наиболее явным и могучим, и днями, непосредственно предшествующими «последней битве» сил добра и зла, также должны минуть тысячелетия. Присутствие и отсутствие Льва на разных этапах истории Нарнии можно рассматривать как своего рода символ, отражающий исторические колебания человечества и его отношения с Богом. Исчезновения Аслана показывают, что, когда Бог находится за пределами Своего создания, оно начинает деградировать [Хэмблет 2011:там же]– цена человеческой жизни катастрофически падает, а люди начинают выдумывать новых «богов» и провозглашать собственные «добродетели» и «ценности». Вероломство Хитра и Мираза, подлость Рыжего, жестокость тархистанцев и ледяное высокомерие Джэдис – всё это являет собой наглядную демонстрацию того, что, когда о Боге забывают, всегда находятся те, кому хочется присвоить высшую божественную власть, ибо она даёт возможность манипулировать людьми, руководствуясь своекорыстными побуждениями.

Таким образом, создавая фантастичекий мир нарнийских хроник, Льюис нередко ориентируется не только на языческие мифы разных народов, но и на миф евангельский, который в интерпретации писателя получает характеристику «мифа, созданного Богом». Именно к евангельским сюжетам отсылает целый ряд эпизодов семикнижия. И как главной фигурой евангельского мифа выступает личность Иисуса Христа, так и центральный образ нарнийского

цикла – именно образ Льва Аслана, который писатель наделяет множеством характерных черт, сближающих создателя Нарнии со Спасителем. Среди них: божественная власть давать жизнь и вершить суд над своим созданием, творить чудеса, возвращать мёртвых к жизни, врачевать недуги телесные и душевные; высота и строгость нравственных требований, из-за чего и путь в Страну Аслана весьма труден и даже мучителен; притчеобразность, иносказательность речи Льва; безграничная любовь к своему творению, подвигающая принести себя в жертву ради его спасения и столь же глубокое милосердие к человеку, способное принимать его боль, как свою; то, что поведение Аслана, подобно поведению Христа, бывает труднообъяснимо; то, что в Нарнии его именем клянутся, как клянутся на земле именем Божиим, и клятва эта почитается нерушимой, а его изображения и места, с ним связанные, воспринимаются как священные; способность Аслана вызывать одновременно любовь и страх; «светоносность» персонажа, отсылающая к соответствующим библейским высказываниям о Боге.

Несомненно, в Льюисовских повестях, как и в евангельских притчах, «происходит своеобразный кенозис, “умаление” Откровения, его высших понятий, его духовной реальности. Так свет Истины в иносказании оказывается вдруг обозначенным и названным с помощью образа простой свечи на подсвечнике; так в притче Бог превращается во владельца виноградника, а Царство Небесное – в маленькое горчичное зерно. И при этом понятия ничуть не теряют своего подлинного значения, своего настоящего смысла» [Малков 1995: <http://www.kulichki.com/tolkien/arhiv/manuscr/malkov.shtml>]. В Нарнии Творец “умалется” до образа льва, однако от этого Он никоим образом не перестает быть Богом: «Здесь – тот же самый кенозис Откровения, но никак не синтез, никак не приравнивание, пусть даже и невольное, вымысла писателя к богооткровенной истине» [там же].

Как и евангельский Христос, Великий Лев выступает носителем Высшей Правды, Мудрости и Красоты. Величайшая ценность семикнижия состоит в изображении Творца мироздания Живой Личностью, Личностью, способной

сострадать человеку, поддерживать его, направлять и даже плакать вместе с ним. Отношения с Асланом символизируют отношения со Спасителем, с Богом, которые у всякого человека – особенны и неповторимы, а вера в Аслана и доверие ему, как и вера во Христа и готовность идти за Ним, должны проистекать из сердца человека. Кроме того, вводя образ Златогривого Льва, Льюис ставит перед читателем целый ряд философско-богословских проблем: благость Бога и страдания Его творений, присутствие Творца в истории, Его промысел о человеке, важнейшие закономерности и этапы духовной жизни, свобода выбора и богооставленность.

В конечном итоге смысл всех путей в Нарнию сводится именно к тому, чтобы привести героев к Аслану. Без него созданный писателем «вторичный мир» мгновенно теряет своё величие, глубину и притягательность, ибо не кто иной как Аслан, подобно Тому, Кого он символизирует, делает человеческую жизнь яркой, привносит в нее неожиданное и наполняет её высшим смыслом, возвращая людям некогда утраченную радость и полноту бытия.

## **2.5. Героический миф в структуре повести К.С.Льюиса «The Horse and His Boy» / «Конь и его мальчик»: жажда инициации**

Героические мифы составляют огромную часть мифов разных народов. Как правило, строятся они вокруг биографии того или иного героя (Геракл, Кухулин, Рама, Арджуна и др.), описывая его жизненный путь. Рождение и детство героев часто необычны: они могут происходить от богов или имеют двойное отцовство (Геракл – и сын Зевса, и сын Амфитриона, а Тесей – Посейдона и Эгея); в ряде случаев оно вообще попирает существующие нормы (Эгисф, плод инцеста между Фиестом и собственной дочерью). Некоторые герои оказываются «заброшены» после рождения, (Эдип, Персей), нередко это «люди без детства», лишенные либо родителей, либо обычных детских радостей. Вынужденные бороться за жизнь, они очень рано взрослеют. Многие из них не помнят своего происхождения и не знают, кем являются на самом деле. Однажды им надлежит это узнать, восстановить прежний статус и вернуть

утраченное царство[Элиаде 2012: 352, Гурин 2000: <http://all-sci.net/filosofskaya-antropologiya/geroy-jrets-tsar-25718.html>]. Большинство мифических героев – больше, чем просто воины: так или иначе они связаны со сферой сакрального. Нередко им открыт доступ в Иные Миры, а легчайший из их подвигов во много раз превосходит силы человеческие.

Героический миф составляет основу всего нарнийского цикла. Здесь мы рассмотрим его лишь на примере хроники «Конь и его мальчик»», центральным персонажем которой выступает мальчик Шаста, он же – потерянный принц Орландии Кор, приключения которого сопоставимы с инициационными испытаниями, составляющими неотъемлемую часть пути мифического героя, на протяжении которых ему надлежит явить силу воли и духа.

### **Сюжетно-фабульный уровень**

История Шасты являет собой очередную версию истории отвергнутого / потерянного ребёнка, которая лежит в основе многих повествований о героях: о ветхозаветном пророке Моисее, найденном в водах Нила в плетёной корзине и воспитанном дочерью египетского фараона Термутис, или об аккадском царе Саргоне, отец которого был неизвестен, а мать – низкого происхождения; этот мальчик был также брошен в воды Евфрата в плетёной корзине и найден человеком по имени Акки; став юношей, он понравился богине Иштар и в конце сделался великим императором, прославившимся как живой бог. Список примеров можно продолжить.

Льюис по-своему воспроизводит эту давнюю историю в третьей повести семикнижия. В первой главе «Коня...» её рассказывает рыбака Аршиш, ставший приёмным отцом Шасты, в беседе с старханом: *«on a night when the moon was at her full, it pleased the gods to deprive me of my sleep. Therefore I arose from my bed in this hovel and went forth to the beach to refresh myself with looking upon the water and the moon and breathing the cool air. And presently I heard a noise as of oars coming to me across the water and then, as it were, a weak cry. And shortly after, the tide brought to the land a little boat in which there was nothing but a man lean with extreme hunger and thirst who seemed to have died but a few moments*

before (for he was still warm), and an empty water-skin, and a child, still living» [Lewis 2011: 207]. Всередине повести мы слышим её от Аслана, явившегося мальчику на пути в Нарнию: «*I was the lion who forced you to join with Aravis. I was the cat who comforted you among the tombs. I was the lion who drove the jackals from you while you slept. I was the lion who gave the horses the new strength of fear for the last mile so that you should reach King Lune in time. And I was the lion you do not remember who pushed the boat in which you lay, a child near death, so that it came to shore where a man sat, wakeful at midnight, to receive you*» [Lewis 2011: 281]. Наконец в финале её излагает принц Кор, бывший Шаста, – так, как услышал её из уст новообретённого отца-короля: «*Corin and I were twins. And about a week after we were both born, apparently, they took us to a wise old Centaur in Narnia to be blessed or something. Now this Centaur was a prophet <...>, as soon as he saw Corin and me, it seems this Centaur looked at me and said, A day will come when that boy will save Archenland from the deadliest danger in which ever she lay. So of course my Father and Mother were very pleased. But there was someone present who wasn't. This was a chap called the Lord Bar who had been Father's Lord Chancellor. <...>. So as soon as he heard I was going to save Archenland from a great danger he decided I must be put out of the way. Well, he succeeded in kidnapping me (I don't exactly know how) and rode away down the Winding Arrow to the coast. He'd had everything prepared and there was a ship manned with his own followers lying ready for him and he put out to sea with me on board. <...>. Bar had given me to one of his knights and sent us both away in the ship's boat. And that boat was never seen again. But of course that was the same boat that Aslan (he seems to be at the back of all the stories) pushed ashore at the right place* [Lewis 2011: 301]. Сослов Аршишамы узнаём, как он стал приёмным отцом героя, сослов Аслана – как им образом младка сумирающим младенцем оказалась возлехи жины рыбака, наконец, рассказ короля возвращает нас к самому моменту рождения Кора и событиям, последовавшим вскоре за его появлением на свет. Благодаря этой смене

рассказчиков возникает эффект мозаики, элементы которой постепенно складываются в единую картину и в которой не найти ни одной «лишней» или «случайной» детали.

А. ванн Геннеп и В.Тэрнер выделяют три ключевых стадии, которые проходит герой на своем пути. В соответствии с этими стадиями и выстраивается сюжетная канва льюисовской повести.

**1я стадия – сепаративная:** состоит в отделении личности от группы, в которую она входила ранее. В тексте Льюиса ей отведены главы с 1й по 3ю.

Маленький Шаста живёт в глухой тархистанской деревне, в хижине рыбака, которого называет отцом, в то время как настоящие родители его неизвестны. Однажды мальчик узнаёт, что он приёмьш и что его хотят продать в рабство, благодаря чему перед героем открывается огромный мир, полный неожиданностей, заставляя его войти в соприкосновение с силами, которые тот неспособен сразу понять [Кэмпбелл 1997: 62]. Встреча с конём Игого становится для мальчика тем, что Дж.Кэмпбелл назвал «звонком к странствию», который, вне зависимости от того, на каком этапе жизненного пути раздаётся, неизменно возвещает «о начале таинства преобразования – обряде или моменте духовного перехода, который, свершившись, равнозначен смерти и рождению»; о том, что «старые концепции, идеалы и эмоциональные шаблоны уже не годятся» [там же: 63]. Этот же зов настаивает тархину Аравиту в лице кобылы Хвин, которая, как и Игого, наделена даром речи. Так центр духовного тяготения героев смещается и выносится за пределы общества, в котором оба выросли, в область неизвестного, представленную Нарнией, которая отныне становится главной целью пути всех четверых.

**2я стадия – лиминальная, или стадия «нахождения на грани».** Особенности поведения героев на этом этапе суть таковы: они предстают «как ничем не владеющие», «могут носить только лохмотья или даже ходить голыми, демонстрируя отсутствие статуса, имущества, знаков отличия, <...>. Их поведение – обычно пассивное или униженное» [Тэрнер 1983: 18]. У Льюиса он охватывает главы с 4й по 10ю. В продолжение его персонажи

пребывают в «промежуточном состоянии».

Отсутствиестатусамаркируетсяглавнымобразомуниженнымповедениеминелепы миодеждамиШастыиАравиты, атакжегрязью, вкоторойвывалялисьИгогоиХвин, дабыскрытьблагородноепроисхождениеибытьпринятымизавьючныхживотных: «*"Boththehumanwillhavetodressinrag sandlooklikepeasantsorslavesAndallAravis'sar mourandoursaddlesandthingsmustbemadaintobundlesandputonourbacks, andthechildrenmustpretendtodriveusandpeoplewillthinkwe'reonpack-horses. <...>. I do think if we get well plastered with mud and go along with our heads down as if we're tired and lazy –and don't lift our hooves hardly at all - we might not be noticed» [Lewis 2011: 226].* Это необходимо героям, чтобы безопасноинновать столицу Тархистана – Ташбаан, или **пересечь порог**, отделяющий привычный мир от большого неизвестного мира.

Однако в Ташбаане герои теряют друг друга в толпе. В этом мы видим проявление **мотива потерянности и оторванности от близких и друзей**, ключевого для лиминальной стадии пути. Но временная разлука оборачивается благом, ибо благодаря ей в жизни героев происходят знаменательные встречи: Шаста попадает в резиденцию королей Нарнии, находящихся в Тархистане с визитом, где его принимают за орландского принца Корина и где он спустя время знакомится с самим Корином, а Аравита встречает подругу Лазарилину и принца Рабадаша. Обе встречи чрезвычайно важны, ибо помогают героям скорректировать свои действия: если раньше их цель заключалась лишь в достижении личной свободы, то теперь к ней прибавляется не менее сложная задача – успеть в максимально короткий срок достичь Нарнии и Орландии, предупредив жителей о нависшей над обеими странами опасности: Рабадаш собирается идти на них войной. На этом пути друзья преодолевают множество трудностей и испытаний. Здесь же мы видим часто повторяющийся **мотив пересечения границ** (сперва герои доходят до **врат** Ташбаана, пройдя его, оказываются за **городской стеной**, после чего идут **по пустыне**, отделяющей Тархистан от Орландии), который знаменует постепенный переход персонажей от состояния обычных людей – к состоянию Героев.



Кульминационный момент лиминальной стадии – эпизод из 10й главы, когда Шаства лицом к лицу встречается со смертью, которая по законам героического мифа должна неизбежно предшествовать новому рождению героя – среди других людей, в другом статусе или в другом облике. Происходит это так: Шаства и Аравита верхом на Игого и Хвин мчатся, пытаясь опередить Рабадаша, но вдруг буквально из ниоткуда появляется Лев и начинает их преследовать. Шасте и Игого удаётся вырваться вперёд и избежать опасности, но Лев продолжает гнаться за Аравитой и Хвин. Несумевразвернутьконя, мальчиквыпрыгиваетизседлаибежитобратно – спасатьдрузей. Однако у него нет никакого оружия («*Hehadnoweapon, notevenastickorastone*»), да и сам герой – ещё совсем ребёнок, который никогда не держал в руках меч, плохо питался и не имел примеров для подражания. В такой ситуации единственное, что он может сделать, – накричать на Льва чтобы тот «убирался восвояси»: «*Heshoutedout, idiotically, atthelionasonewouldatadog. "Gohome! Gohome!"*» [Lewis 2011: 272], понимая, впрочем, всю тщетность своих действий. И тут случается чудо: огромный зверь «*checked itself suddenly, turned head over heels, picked itself up, and rushed away*» [там же]. Так происходит прощание героя с детством и характерными для данного периода жизни безответственностью и наивностью. Можно сказать, что в этот момент Шаства-ребёнок окончательно умирает, и на смену ему приходит Шаства-герой.

Лиминальная фаза пути – самая трудная, это время неопределенности и неуверенности. Герои должны постоянно быть настороже, т.к. никто из них не знает, чего ожидать от открывшегося перед ними мира.

Но приключения героев не заканчиваются, когда лиминальная стадия оказывается позади: она сменяется **3й стадией, реинтегративной**, известной также как восстановительная, на которой происходит своего рода «повторное рождение» персонажей, обретение ими новой идентичности, силы, красоты и царского достоинства. На этой стадии герой должен встретиться со своим главным врагом и выдержать сражение с ним. В мифе это чаще всего борьба с драконом или каким-либо иным чудовищем.

У Льюиса реинтегративная стадия приходится на главы с 11й по 15ю. Открывается она явлением Шасте Аслана, когда главный герой в одиночестве пересекает **горный перевал**, ведущий из Орландии в Нарнию. В беседе с ним Лев открывает Шасте пути своего попечения о мире, о нём самом и его друзьях. Данный эпизод явно отсылает к соответствующему эпизоду истории о Моисее, описанной в 3й главе книги «Исход», где пророк беседует с Богом Яхве. Эта параллель подтверждается тем, что оба героя – и библейский, и льюисовский – задают Голосу, говорящему с ними, по сути, один и тот же вопрос, хотя формулировка этого вопроса несколько разнится в том тексте и в другом: если Моисей, понимая, что перед ним Бог, спрашивает только о Его Имени (*«вот, я приду к сынам Израилевым и скажу им: Бог отцов ваших послал меня к вам. А они скажут мне: как Ему имя? Что сказать мне им?»*) [Библия 2010:102], то Шасту интересует, кем является его собеседник вообще (*«"Who are you?" asked Shasta*). И получают они один и тот же ответ: Шаста слышит из уст Льва троекратное *«Myself»*, что можно перевести как *«Я – это я»* и что повторяет ответ Яхве Моисею (*«Бог сказал Моисею: «Я Тот, Кто Я есть»*). *И сказал: «Так и скажи сынам Израилевым: Меня послал к вам “Я – есть”»*). Этот ответ Бога имеет несколько разных трактовок.

Одной из распространённых является т.н. **«отказная» интерпретация** названного библейского текста: её сторонники полагают, что Бог в данном случае определяет Себя тавтологично, через оборот *idem per idem* (*«то же самое через то же самое»*). Как известно, это риторический прием, который используется в случаях, когда нет возможности или желания выразиться яснее; идиома для выражения неопределенности, отказа отвечать или прекращения спора. В таком случае ответ *«Я есть Тот, Кто Я есть»* (в библейском оригинале здесь использована т.н. «всевременная» отглагольная форма, которая расшифровывается как *«Я был Тем, Кем Я был, Я есть Тот, Кто Я есть / Я пребываю Тем, Кем (или: чем) пребываю, Я буду Тем, Кем (или: чем) буду»*) служит выражением отказа Бога не только назвать Моисею Свое Имя, но и вообще продолжать с пророком разговор на эту тему [Вестель:

<http://www.word4you.ru/publications/17431>]. Вероятно, «отказная» интерпретация была близка и автору «Хроник...». Это подтверждается тем, что перед этим Шаста ещё три раза, хотя каждый раз и по-иному, повторяет свой вопрос Льву («*"Who are you?" he said, scarcely above a whisper. "One who has waited long for you to speak," said the Thing. <...>."Are you – are you a giant?" asked Shasta. "You might call me a giant," said the Large Voice. "But I am not like the creatures you call giants." "I can't see you at all," said Shasta, after staring very hard. Then (for an even more terrible idea had come into his head) he said, almost in a scream, "You're not – not something dead, are you?"<...>. Once more he felt the warm breath of the Thing on his hand and face. "There," it said, "that is not the breath of a ghost"*») [Lewis 2011:280],

но ни разу не получает разумительного ответа, ибо Аслан всё время избегает говорить прямо. В первый раз он определяет себя как «*тот, кто долго ждал*» [Льюис 2011:291] героя, во второй и в третий – даёт понять, кем он **не** является: разрешая Шасте называть себя великаном, Лев уточняет, что на деле к этим существам никакого отношения не имеет; помогая герою убедиться в том, что он принадлежит к миру живых, владыка Нарнии согревает лицо и руки мальчика своим дыханием [Sammons 2000: 52], но себя ему так и не называет – ни в начале беседы, ни в середине, ни в конце. Так находит выражение авторская мысль о том, что явившееся Шасте Существо есть «Бог сокрытый», «чудный», неименуемый и неизъяснимый.

Хотя ответ Бога Моисею, а значит, и Льва – Шасте можно понять и по-другому, а именно – как положительный ответ, в котором Творец определяет Себя как Того, Кто существует, Кто реален и вечен. Поэтому в некоторых переводах Библии слова Бога переведены как «*Я есмь Сущий. И сказал: так скажи сынам Израилевым: Сущий послал меня к вам*» [Библия 2010: 102]

Далее Льюис описывает битву с тархистанской армией. В этом сражении объединяются предупреждённые Шастой нарнийцы и орландцы, с ними в бой устремляется и сам Шаста. Битва завершается победой северных стран, и она равнозначна «победе над драконом», венчающей путь мифического героя.

После битвы Аслан является детям и говорящим лошадям и рассказывает им о том, что все случившиеся с ними события были частью планов Великого Льва, его попечения о Нарнии, Орландии и о них самих. Тут же выясняется, что Шаста – некогда потерянный брат-близнец принца Корина. Мальчик встречает настоящего отца (**мотив воссоединения сына с отцом**), обретая новую семью и новое достоинство. Явными свидетельствами этой перемены становятся, **во-первых, сожжение старой одежды героя** (этот мотив также часто встречается в героических мифах), напоминающей об унижениях и рабстве, и дарование новой одежды, одежды принца, **а во-вторых, обретение нового имени**: имя «Шаста», как и его прежняя одежда, оставлено «в прошлой жизни». Теперь мальчика будут звать Кором – этим именем его нарекли при рождении, под ним же ему суждено войти в историю Орландии. Названные события совершаются «inillotempore», во времени особом, мифическом, которому соответствует «Золотой Век Нарнии» и которое затем будет воспето в легендах и сказаниях.

### **Уровень персонажей**

#### **«Героические» образы**

В повести Льюиса Шаста и Аравита выступают на месте персонажей традиционного героического мифа.

### **Шаста**

Первое, что мы узнаём о Шасте, – то, что он, как и многие мифические герои, есть «человек без детства»: лишённый родителей, он с самых ранних лет вынужден приступить к «взрослым» делам, не успев познать обычных для своего возраста игр и развлечений. Далее нам сообщают, что мальчик «*was not at all interested in anything that lay south of his home*», зато «*was very interested in everything that lay to the North*» [Lewis 2011:205]. Уже одно это говорит весьма о многом. А через пару страниц в тексте появляются другие намёки: оказывается, Шаста не похож ни на человека, которого называет отцом, ни на других тархистанцев, ибо родом он не из этих мест, а с Севера, хоть и не знает о том.

Названные черты выделяют героя из среды, в которой он вырос, выступая предзнаменованием того, что однажды с ним произойдёт некая перемена, да и сам он чувствует, что есть в его жизни нечто большее, чем известно в мире, который он знал. Есть у Шасты и отдалённое представление о том, в каком направлении двигаться, чтобы обрести это таинственное нечто [Сеннет 2011: 331]. Поэтому герой так чутко реагирует на предложение Игого бежать.

Дальнейшее путешествие мальчика будет заполнено приключениями и опасностями, утомительными скитаниями, испытаниями верности, мужества, умения прощать и жертвовать собой. Кульминационной точкой этого пути, моментом, который становится определяющим для духовного развития Шасты, является эпизод его схватки со Львом. Эти несколько секунд принятия решения оказываются крайне важны потому, что определяют не только то, что должен был *сделать* персонаж здесь и сейчас, но и *что он за личность* [Гарсиа 2011:104-105]. Ужас и боль дают раскрыться в мальчике тем нравственным силам, о существовании которых герой ранее и не подозревал [Вилленберг 2011: 315]. И хотя Шаста начинает свой путь как эгоцентричный, вечно жалеющий себя подросток, в дальнейшем он меняется, избавляясь от сосредоточенности на своих проблемах, и приходит к осознанию требований истинной дружбы. Свидетельством этой внутренней перемены и становится момент схватки со Львом, когда тревога за других заставляет Шасту выйти из своего замкнутого мирка и начать делать всё для того, чтобы хоть как-то помочь, даже если в конце концов в живых не останется никого.

Когда мальчику является Великий Лев, то герой, воспитанный в бедной тархистанской деревне, не ждет от этой встречи ничего хорошего, ибо слишком напуган и сбит с толку. Он и понятия не имеет о том, кто такой Аслан. И всё же Шаста признает его

достойным поклонения («*after one glance at the Lion's face he slipped out of the saddle and fell at its feet*» [Lewis 2011: 282]), он без лишних сомнений падает к его лапам, готовый принять всё, чтобы тот ему ни назначил [Сеннет 2011: 334]. Это преклонение происходит из благоговения, которое столь глубоко сокрыто в

душе героя, что мальчик не в силах выразить его словами («*He couldn't say anything*»). Впрочем, необходимость что-то объяснять уже в следующую секунду отпадает («*but then he didn't want to say anything, and he knew he needn't say anything*») [*там же*] – Шапта лишь чувствует, что этот Лев есть Конечная Точка, к которой была направлена вся его жизнь. Эта Великая Встреча завершает процесс внутреннего перерождения главного героя.

Персей, выросший в доме рыбака Диктиса, становится одним из величайших героев Эллады, Саргон, сын неизвестного отца и нищей матери – императором, имя которого обрастает множеством легенд, воспитанный в рабстве Моисей – пророком, дерзновенно беседующим с Вседержителем и по Его повелению освобождающим израильский народ. Подобным образом и Шапта, выросший в стране рабства, находит силы не только вырваться из неволи, но и предотвратить порабощение Нарнии и Орландии. Чтобы достичь этой цели, Шапте, как и Моисею, пришлось совершить переход через пустыню, отделяющую суровый Тархистан от вольных стран севера, которые выступают эквивалентом Земли Обетованной, составлявшей цель странствия древних израильтян по выходе из Египта. И обе оказываются обязаны Шапте своей безопасностью и свободой. А сам он в процессе пути претерпевает множество опасностей, из покорного и униженного раба превращаясь сперва в отважного воина, в героя, память о деяниях которого обретёт вечную жизнь, затем в принца и в конце концов восходит на орландский престол, а правление его остаётся воспетым в легендах, песнях и сказаниях. Так проявляется глубинное родство главного героя повести «Конь и его мальчик» с мифическими героями древности, наиважнейшие моменты пути которых маленький Шапта так или иначе повторяет своей жизнью.

### **Аравита**

Второй «героический» образ – образ Аравиты. В отличие от Шапты, она в Тархистане не чужая, это её настоящая родина. Эта героиня – плоть от плоти породившей её среды: тот же тёмный цвет кожи, тот же гордый облик, то же презрительное отношение к людям низкого происхождения. Но и в Аравите

есть то, что отличает её от других: она выходит далеко за рамки традиционных женских стереотипов [Фрай 2011: 223]. Так, её совершенно не интересуют наряды, украшения, замужество и т.п., она предпочитает «мужские» увлечения и занятия – стрельбу из лука, плавание, игры с кошками и собаками: «*Aravishad always been more interested in bows and arrows and horses and dogs and swimming*» [Lewis 2011:251], что делает её «странной девочкой» [Фрай 2011: там же] даже в глазах близкого окружения. «*You always were a queer girl, Aravis*», – услышит она однажды от подруги. Чтобы избежать брака по расчёту, Аравита сбегает из дома, обманув отца и мачеху. А в битве с тархистанцами именно эта девочка подаёт пример остальным, спасая Нарнию от вторжения. Иными словами, данная героиня напоминает одну из валькирий или амазонок, этих грозных дев-воительниц. Но и те и другие являются скорее исключением, нежели правило. В большей части мифологических повествований о героях приключения и испытания выпадают именно на долю мужчины, в то время как женщина пассивна; как правило, она – та, ради кого ведутся сражения и совершаются подвиги (Сита, Прекрасная Елена и др.), но не более того. Таким же «исключением» является и Аравита, которая действует наравне с Шастой.

Главный урок, который предстоит усвоить тархине, состоит в том, что она должна принять ценность других, вне зависимости от их происхождения, статуса и иных условностей. Ей придётся долго и трудно преодолевать собственную гордыню, высокомерие и чёрствость.

Один из самых сокрушительных ударов по своему высокомерию Аравита получает, когда друзья пытаются пройти Ташбаан. Чтобы их никто не узнал и не вернул вспять, они переодеваются в убогую одежду, изображая рабов или крестьян, везущих поклажу на вьючных лошадях, но даже эту вынужденную игру девочка воспринимает крайне враждебно.

Момент истины для тархины также наступает в момент встречи со Львом в 10й главе, когда тот расцарапал девочке спину, а Шаста бросился её спасать. Сперва героиня просто перестаёт воспринимать его как низшее существо, а затем уже созревает до того, чтобы попросить у мальчика

прощения («*I'm sorry I've been such a pig. But I did change before I knew you were a Prince, honestly I did*»)[Lewis 2011: 300]. Окончательно тархана прозревает, как и Шаста, после беседы с Асланом, который помогает ей вином свете увидеть свои поступки [Виленберг 2011: 317], [Мостеллер 2011: 146], а увидев, пожалеть о своей испорченности, что должно помочь героине стать лучше и выше духом, чем она была до этого.

### **Образы «помощников»**

Как известно, мифического героя в его странствиях нередко направляет некий чудесный помощник. Это может быть маленький лесной человечек, чародей, отшельник; это может быть также охотник, рыбак, благожелательная старуха или старец, пастух или кузнец [Кэмпбелл 1997: 79, 318]; чудесный помощник может появиться и в другом облике, даже в облике животного, но всегда – в момент, когда возникает «необходимость в проницательности, понимании, добром совете, решительности, умении планировать, а своих собственных ресурсов для этого не хватает» [Юнг 1996: 298], дабы указать дорогу, подарить талисман или предостеречь от беды.

У Льюиса роль помощников отведена прежде всего говорящему коню Игого и кобыле Хвин, также наделённой даром речи. Именно из их уст юные герои впервые слышат «зов к странствию». Кроме того, и Игого, и Хвин являют собой некое «связующее звено» между детьми и целью их странствия: ведь обе говорящие лошади родом из Нарнии. Именно их рассказы о чудесной стране, где процветает вольная и счастливая жизнь, с самого начала задают вектор пути детей – «Нарния и Север»! Их исполненная лишений жизнь: Шасты – с угрюмым рыбаком, Аравиты – с ненавидящей её и ненавистной ей мачехой; угроза быть проданным жестокому тархану или против воли быть выданной за безобразного старика, наконец, шанс исполнить мечту всей жизни – увидеть Север, – всё это предполагает, что оба примут правильное решение [Сеннет 2011: 331] и отважатся выйти за пределы привычного мира.

Однако Хвин и Игого не просто рассказывают о Нарнии и предлагают своим маленьким друзьям бежать – они отправляются в дорогу вместе с ними.



На спинах говорящих лошадей Шаста и Аравита проделывают большую часть пути, что значительно его облегчает. Кроме того, каждый из «помощников» наделён своим особым даром: Игого великолепно ориентируется на местности и ведёт за собой остальных; он не только знает, какие именно дороги ведут в Нарнию и Орландию, но ещё и умеет выбрать наиболее безопасный маршрут, а Хвин, самая смиренная из всей четвёрки, наделена истинной мудростью. Её советы оказываются наиболее действенны в критических ситуациях: Аравиту они удерживают от рокового шага, а когда герои пытаются придумать, как неузнанными пройти Ташбаан, именно Хвин предлагает идею выпачкаться в грязи и переодеться в лохмотья. Эта функция «помощников» сохраняется за говорящими лошадьми вплоть до конца повести.

Кроме того, ближе к финалу на пути персонажей появляется ещё один «помощник» – Отшельник, в котором мы узнаём архетипического «Мудрого Старца», также часто появляющегося и в мифах, и в сказках. К.Г.Юнг называл этот образ «архетипом Духа». По его мысли, данная архетипическая фигура представляет с одной стороны «знание, размышление, проницательность, мудрость, сообразительность и интуицию», с другой – «такие нравственные качества, как добрая воля и готовность помочь, что делает его «духовный» характер достаточно очевидным» [Юнг 1996: 304]. Мудрый Старец – тот, кто указывает путь; от кого исходит особая духовная сила; в чьих руках находится некая чудесная власть, недоступная обычному человеку.

Встреча льюисовских героев с Отшельником происходит на последнем отрезке пути, когда задача предупредить короля Лума об опасности начинает казаться невыполнимой, т.к. тархистанцы совсем близко, Аравита ранена, а лошади измучены – иными словами, в момент крайней безнадёжности. И тогда на сцену выходит Отшельник. Властно и величественно звучит его повеление Шасте: *«And now, my son, waste not time on questions, but obey. <...>. If you run now, without a moment's rest, you will still be in time to warn King Lune»* [Lewis 2011: 272]. Эти слова характеризуют черты,

типичные для слов Мудрого Старца в сказках и мифах: они, **во-первых**, обращены *только к Шасте*, будучи пригодны лишь в *его ситуации*, а **во-вторых** – *крайне сложны* для исполнения. Чтобы им последовать, Шаста должен мобилизовать все оставшиеся силы, духовные и физические, как бы подняться над собой, над усталостью, болью и страхом: «Никто не может в этом помочь мальчику; он должен полагаться только на себя. Нет пути назад. <...>. Заставляя его стать лицом к лицу с вопросом, Старец избавляет его от необходимости самому принимать решения» [Юнг 1996: 301]. Эта предельная концентрация сил «имеет в себе нечто, выглядящее магически: благодаря ей развивается необычайная выносливость, которая часто недостижима сознательными усилиями» [там же]. Отшельник знает, что разрешить неразрешимые проблемы и преодолеть непреодолимые препятствия можно так, и только так; что это единственный путь, который есть у героя, если он не хочет погибнуть сам и стать причиной чужой гибели.

Если Шасту Отшельник **подвигает к действию**, то Аравите, Хвин и Игого он помогает усмирить захлестнувший их шквал эмоций, предоставляя возможность ненадолго **остановиться и подумать**. Будучи примечателен своими нравственными качествами, Отшельник оценивает и нравственные качества названных персонажей. Встреча с ним заставляет Аравиту и Игого пересмотреть свою прежнюю жизнь и отношения с другими, чувства, мотивы поведения, поразмышлять о ценностях истинных и ложных, что приводит обоих к раскаянию в трусости, малодушии и высокомерии, которые они так часто демонстрировали в продолжение пути.

### **Уровень идей**

Ключевая идея, объединяющая сотни мифов о героях, – **идея духовного роста, предполагающая длительный и трудный путь**. Она же выступает центральной идеей «Коня и его мальчика», где Тархистан и Нарния становятся символами соответствующих ценностей: тех, с которых персонажи начинают свой путь, и к которым приходят по его завершении.

Тархистан – место суровое и безрадостное. Это страна, где царствует рабство всех видов и форм, где люди пребывают в вечном унижении, страхе и невежестве, находясь в отрыве от собственных корней и своего истинного «Я» [Bumbaugh 2005: 243]. В Тархистане и люди, и животные одинаково лишены возможности быть тем, что они есть, выступая лишь орудием чужой воли.

Тархистан – страна, где правда всячески попирается, где всякая «мысль изречённая есть ложь», ибо даже язык, на котором там говорят, призван всё время скрывать истину. Так, визирь, беседуя с Тисроком, излагает свои мысли в завуалированной форме, зная, что если начнёт говорить прямо, то потеряет в лучшем случае своё высокое звание, в худшем – лишится головы. Та же манера говорить характеризует и Тисрока, и Рабадаша, и даже бедняка Аршиша, приёмного отца Шасты: все они непрестанно занимаются «плетением словес», остерегаясь выразить собственную мысль кратко, ясно и точно. Культура Тархистана предстаёт таким образом культурой обмана. Этот контраст между видимостью и сущностью, между прекрасной внешностью и скрываемым ею убожеством блестяще демонстрирует столица Тархистана Ташбаан: с виду это воплощение могущества, величия и красоты, однако за его высокими стенами мы видим грязь, вонь, нищету и деление людей на касты.

Тархистан – государство с жёсткой иерархической структурой. Те, кто занимают высшие ступени иерархической лестницы, угнетают тех, кто ниже, а они в свою очередь проецируют поведение власть имущих на собственное по отношению к тем, кто ещё хуже, ещё ниже, ещё бесправней [Bumbaugh 2005: 244-245]. Последние живут в вечном страхе перед облечёнными властью и силой, но и в высших кругах общества господствуют те же самые отношения.

Напротив, Нарния – страна, где царят свобода и гармония. Это не значит, что там нет иерархии – она есть, но, в отличие от тархистанской, не является ни жёсткой, ни неизменной. В Нарнии королями и королевами могут стать даже пришельцы, как стали имидети из нашего мира, попавшие в эту страну через дверцы платяного шкафа, а между правителями и подданными, между людьми и другими живыми существами крайне сложно провести чёткую границу, т.к.

здесь и бобры, и вороны, и ежи, и львы, и фавны с дриадами говорят на том же языке, что «сыновья Адама и дочери Евы». В Нарнии даже деревья наделены речью и мудростью, которую передают из поколения в поколение на протяжении многих веков. Находится в этом краю место и для великанов, и для кентавров, и для неуклюжих кваклей, все они здесь – «свободные подданные», жизнь которых является ценностью сама по себе. Каждый из них наделён особым талантом и каждый в ответе за другого. В Нарнии язык – то, что объединяет, а не разделяет, в Нарнии живые существа умеют слушать и слышать друг друга. Нарния воскрешает понимание мира, существовавшее до того, как человек начал противопоставлять себя природе и до того, как «успехи в науке убедили многих людей, что с её помощью можно описать всё» [Дэвис 2011: 158]. Нарния утешает и вдохновляет, выступая вечным упрёком в адрес Тархистана, упрёком самому его существованию. На символическом уровне предпринятый персонажами путь из Трахистана в Нарнию есть путь от рабства к свободе, от невежества – к мудрости, от лжи – к истине; путь духовного становления через испытание дружбы, мужества, верности и милосердия, в ходе которого осуществляется преодоление препятствий, а также разрешение сложных нравственных и других задач.

Кроме того, благодаря оппозиции «Тархистан – Нарния» соблюдается то древнее онтологическое условие, благодаря которому странствие льюисовских героев, как и героев мифа, становится возможно: «мир должен быть разделен на две части: «этот» мир, причастный божественному бытию, но подвергшийся опасности; и «тот» мир, где живет чудовище, угрожающее сакральному порядку нашего мира. Это зло необходимо предотвратить, победить, уничтожить, а для этого нужно переместиться из одного мира в другой» [Гурин 2000: <http://all-sci.net/filosofskaya-antropologiya/geroy-jrets-tsar-25718.html>].

Ещё одна идея, общая для героического мифа и льюисовской повести – **идея подвига как соучастия в творении мира**. Егонеобходимым условием как известно, выступает «фундаментальная угроза существованию мира или опасность его разрушения; принципиальное несовершенство или ущербность

бытия в настоящий момент»[там же], которая должна быть устранена. Миру должна быть возвращена полнота и целостность бытия, должна быть восстановлена его изначальная связь с бытием Божественным. Для этой цели и приходит Герой; действуя в согласии с волей Небес, он воплощает замысел Божий о мире и человеке. Расправляясь с помощью Шасты с врагами-тархистанцами, жители Нарнии и Орланди одерживают верх над силами Хаоса, восстанавливая пошатнувшийся миропорядок.

Итак, героический миф составляет основу сказки «Конь и его мальчик». По его подобию строится вся льюисовская повесть, от начала и до конца. Структура льюисовской повести повторяет его структуру(рождение младенца, призванного выполнить великую миссию, пророчества о его славных деяниях, изгнание чудесного ребёнка из отчего дома во враждебный мир, пребывание в неизвестности, путешествия, опасные приключения и триумф), а само развитие сюжета происходит в соответствии с тремя стадиями инициации, описанными В.Тэрнером, в продолжение которых совершается превращение мальчика – в юношу-воина и раба – в принца. Объясняется это тем, что в центре внимания автора находится духовный и жизненный путь человека со всеми присущими ему переломными моментами, судьбоносными встречами и актами морального выбора – то, на чём делается акцент именно в указанном типе мифа.

В повести Льюиса нам предстают два ключевых «героических» образа: образ мальчика Шасты / Кора и образ Аравиты, ставшей его спутницей и подругой. С самого начала писатель вводит в текст ряд намёков, благодаря которым становится ясна инаковость этих персонажей, их «избранность» и глубинное родство с персонажами мифов о героях. Так, в образе Шасты / Кора мы видим черты Персея, Моисея и иных «потерянных», «отвергнутых» и «изгнанных» детей, в дальнейшем ставших великими; черты амазонки / валькирии проступают в образе Аравиты, подобно этим суровым девам, прославившейся своей храбростью и воинственностью. В повести Льюиса она действует наравне с Шастой, тем самым подвергая сомнению гендерную роль, традиционно ассоциируемую с её полом, и подтверждая преданность общему

делу, как и собственную значимость в глазах Аслана. Что касается образов Отшельника, Игого и Хвин, то в них мы узнаём архетипические фигуры «помощников», также характерные для героического мифа, назначение которых – спасать, поддерживать, направлять и подавать добрые советы (что, собственно, и делают на протяжении всей повести названные персонажи Льюиса). Странствия персонажей Льюиса в поисках Нарнии и Орландии отражают процесс становления и развития личности каждого из них, достижения ими полноты и целостности бытия.

Следующий тип мифа, который мы предлагаем рассмотреть, – миф о памяти и забвении.

### **2.6. Миф о забвении и памяти**

Как известно, миф нередко именуют «памятью человечества», ибо «в этой сокровищнице «детских» воспоминаний хранятся рассказы о праистории мирового прошлого». Связано это и с тем, что миф «тысячелетиями выучивался на память и передавался по памяти, от поколения к поколению, становясь духовной пряжей времен, связующей нитью эпох» [Стародубцева 2012: [http://www.culturolog.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1034&Itemid=8](http://www.culturolog.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1034&Itemid=8)]. Он учил жить, постоянно обращая взор вспять, к эпохе Первотворения, к первоистокам Бытия. Связанный с памятью этой устремленностью в прошлое, миф на своём особом языке часто сам повествовал именно о памяти, которая противопоставлялась забвению так же, как жизнь и смерть, добро и зло.

Не обойдена эта тема и в творчестве К.С.Льюиса. В «Хрониках Нарнии» она появляется несколько раз, в частности, мифу о забвении и памяти отведена главная роль в повести «Серебряное кресло». Её рассмотрим далее.

### **Уровень сюжета**

Как известно, мифы разных народов буквально изобилуют сюжетами, в которых боги или герои попадают в некое необычное место, где или пьют из особого источника, или оказываются под воздействием опьяняющего напитка, или вкушают заколдованную пищу, в результате чего ими овладевает

волшебный сон, наваждение, беспмятство. По этой же схеме строится и сюжет льюисовской хроники. История принца Рилиана, в частности, напоминает историю Мациендраната из индийской мифологической поэмы «Горакшавия». Мациендранат, один из великих йогов средневековой Индии, однажды потерял память, поддавшись плотскому искушению. Произошло это так: его душа разлучилась с телом, переселившись в тело умершего короля и воскресив его. Герой поступил так, дабы познать телесное наслаждение, не запятнав себя. В итоге он стал рабом женщин в стране Кадали.

Узнав об этом, его ученик Горахнат поспешил ему на помощь. Прежде всего он спустился в царство бога смерти Ямы, там отыскал в книге судеб страницу, посвящённую учителю и исправил её – стёр имя Мациендраната из списка умерших. Затем он в образе танцовщицы отправился в Кадали, где нашёл Мациендраната и принялся танцевать перед ним, исполняя таинственные песни. Так ему удалось вернуть учителю память, после чего тот осознал, что дорога плотских наслаждений неизбежно ведёт к смерти и что его забвение было забвением собственной природы, бессмертной и истинной. Центральным мотивом этой поэмы таким образом выступает «мотивзабвения-плена в результате слишком сильного погружения в жизни воскрешение памяти через знаки и загадочные речи ученика» [Элиаде 2010: 118]. М. Элиаде отмечает, что названную мифическую тему можно разложить на ряд элементов:

- 1) духовный адепт влюбляется в царицу или становится пленником женщин;
- 2) в обоих случаях физическая любовь приводит к тому, что маэстро забывает о своей личности;
- 3) его ученик находит его и при помощи различных символов (танцев, тайных знаков, языка, полного намеков) помогает ему вновь обрести память и сознание своей личности;
- 4) «забвение» ассоциируется со смертью и, наоборот, «пробуждение», возвращение памяти являются необходимым условием бессмертия [Элиаде 2010: 117-118].

Примерно то же самое происходит и в повести Льюиса. Разница лишь в том, что на месте «духовного адепта» индийского мифа мы видим Рилиана, наследника престола Нарнии, на месте женщин-обольстительниц – одну лишь Королеву Подземья, околдовавшую принца своей красотой, на месте ученика – обычных подростков-школьников. Также у Льюиса нет ничего подобного «стране Кадали», зато присутствует образ Тёмного Мира, что в данном случае выступает эквивалентом царства мёртвых (в индийской традиции это царство Ямы), куда Колдунья уводит принца и где он проводит целых десять лет.

А через десять лет Лев Аслан призывает в Нарнию английских школьников Юстеса и Джил, поручая им освободить Рилиана и вернуть ему память. КакиГорахнату, помочьимвэтомдолжнычетыретайныхзнака:  
*«These are the signs by which I will guide you in your quest. First; as soon as the Boy Eustace sets foot in Narnia, he will meet an old and dear friend. He must greet that friend at once; if he does, you will both have good help. Second; you must journey out of Narnia to the north till you come to the ruined city of the ancient giants. Third; you shall find a writing on a stone in that ruined city, and you must do what the writing tells you. Fourth; you will know the lost prince (if you find him) by this, that he will be the first person you have met in your travels who will ask you to do something in my name, in the name of Aslan»*[Lewis 2011:559]. Этим знакам, как и в индийском мифе, отводится огромное значение, хотя их функция в «Серебряном Кресле» несколько иная: если в мифе они служат орудием возвращения памяти герою, то у Льюиса знаки Аслана нужны не самому Рилиану, а тем, кто отправился его выручать – ведь это обычные дети из столь же обычной школы, у которых нет ни житейского опыта, ни тем более мудрости, и которых легко ввести в заблуждение. Поэтому Лев и даёт эти четыре знака: для героев это своего рода «путеводные столбы», по которым они должны ориентироваться, дабы не сбиться с дороги.

### **Уровень персонажей**

**Центрального персонажа** хроники, **принца Рилиана**, постигает судьба мифических добрых героев, оказавшихся беспомощными жертвами злых сил, в



числе которых и индийский Мациендранат, и царский сын из гностического «Гимна о жемчужине», который отправляется в далёкий Египет, дабы отыскать там «единственную в своем роде жемчужину, находящуюся посреди моря, вокруг которого лежит змей, отпугивающий всех пронзительным свистом» [Элиаде 2010: 129], но попадает в плен к местным жителям, которые дают юноше отведать своих блюд, из-за чего тот теряет память и понятие о своей личности («Я забыл, что я сын короля, и я служил их королю, я забыл о жемчужине, за которой меня послали мои родители, и под влиянием данного мне блюда впал в глубокий сон») [там же], и многие другие.

Злоключения Рилианана начинаются с того, что его мать убивает огромная змея.

Тогда принц пожелал занеё отомстить. Однако спустя время придворные замечают в гоблике некую перемену: «*There was a look in his eyes as of a man who has seen visions, and though he would be out all day, his horse did not bear the signs of hard riding*» [Lewis 2011: 575-576]. Своему близкому другу Дриниану принц объясняет, что встретил самую прекрасную девушку в мире. Желая показать ему свою избранницу, Рилианан берёт друга на прогулку в лес: «*Drinian looked up and saw the most beautiful lady he had ever seen; and she stood at the north side of the fountain and said no word but beckoned to the Prince with her hand as if she bade him come to her. And she was tall and great, shining, and wrapped in a thin garment*» [Lewis 2011: 576]. Это была сама Королева Подземья. Её красота такова, что принц «*stared at her like a man out of his wits*» – русск. «как человек, лишившийся разума»; она заставляет Рилиана забыть обо всём, в т.ч. и о том, кто он такой. Вот что говорит о себе он сам в беседе с Лужехмуром, Юстесом и Джил во время встречи в Тёмном Замке: «*I know nothing of who I was and whence I came into this Dark World. I remember no time when I was not dwelling, as now, at the court of this all but heavenly Queen*» [Lewis 2011: 621]. Рилиан не помнит ни Нарнии, ни отца, ни того, когда и как оказался в Королевстве Глубин, ни даже своего имени. Сам того не желая, принц вынужден творить зло, выступая орудием в руках подземной владычицы.

Память возвращается к нему лишь по ночам, но на это время его привязывают к магическому серебряному креслу, так что Рилиан десять лет вынужден ходить по замкнутому кругу, не в силах хоть как-то изменить ситуацию.

Участь Рилиана делят и другие пленники Колдуньи – **гномы-подземцы**, которые также насильственно лишены памяти, а вместе с нею – и мысли, и слова.

Писатель блестяще показал это на примере одного из подземных городов на побережье Тёмного Моря, который потрясает детей и Лужехмура именно своей немотой («*it was a quiet city*»), хотя на первый взгляд здесь так и кипит жизнь: «*You could make out in one place a whole crowd of ships loading or unloading; in another, bales of stuff and warehouses; in a third, walls and pillars that suggested great palaces or temples; and always, wherever the light fell, endless crowds - hundreds of Earthmen, jostling one another as they padded softly about their business in narrow streets*» [Lewis 2011:618].

Казалось бы, столь деловую атмосферу должна характеризовать разнообразнейшая звуковая палитра, но звуки, сопровождающие интенсивную человеческую деятельность, здесь полностью отсутствуют: жители подземного города не общаются друг с другом, не смеются, не поют и вообще не проявляют никакого интереса к происходящему; они даже спят без сновидений.

Вместе с памятью у них отняты и чувства, и воля и разум. И Рилиана, и остальных держат в рабстве «*the heavy, tangled, cold, clammy web of evil magic*», так что они оказываются в состоянии думать и делать лишь то, что внушает

Королева: «*We couldn't do anything, or think anything, except what she put into our heads*». Но так как

«*it was glum and gloomy things she put there all those years*» [Lewis 2011: 642],

то и на всех лицах застыла вечная печаль

(«*every face in the whole hundred was as sad as a face could be. They were so sad that,*

*after the first glance, Jill <...> felt she would like to cheer them up*» [Lewis

2011:614]), сами же лица бледны, болеетого,

они как жутя полностью обескровленными,

иступают жители Подземья совсем неслышно. Всё это сразу вызывает совершенно конкретные ассоциации: эти несчастные напоминают не столько реальных жителей города, сколько немые и бесплотные тени, души умерших, подобные тем, что печально скользят по заросшим асфоделами полям Аидова царства, описанного, в частности, в гомеровской «Одиссее»:

*Там киммериян печальная область, покрытая вечно  
Влажным туманом и мглой облаков; никогда не являет  
Оку людей там лица лучезарного Гелиос, землю ль  
Он покидает, всходя на звездами обильное небо,  
С неба ль, звездами обильного, сходит, к земле обращаясь;  
Ночь безотрадная там искони окружает живущих. <...>.   
Души невест, малоопытных юношей, опытных старцев,  
Дев молодых, о утрате недолгия жизни скорбящих,  
Бранных мужей, медноострым копьем пораженных смертельно  
В битве и брони, обрызганной кровью <...> [Гомер 2014:186-187]*

Все они, кроме провидца Тиресия, лишены разума («разум ему сохранен Персефоной и мертвому; в аде / он лишь с умом; все другие безумными тенями веют»)[там же:183], равно как и памяти. Подземцы Льюиса словно «списаны» с этих гомеровских насельников царства мёртвых.

**Юстес, Джил и Лужехмур** выступают в ролитех, кого мифы именуют «посланниками», избавляющими от губельного забвения, дарующими жизнь и спасение [Элиаде 3020:132]. Только с их помощью Рилиан вспомнит, кто он, и вернётся в покинутую Нарнию.

Как уже было сказано выше, ориентиром для героев должны выступать четыре знака Аслана. Призванные вырвать другого из плена забвения, главные герои сами в первую очередь должны исполнить **заповедь памяти** («*That is why it is so important to know them by heart*», «...remember, remember, remember the signs. Say them to yourself when you wake in the morning and when you lie down at night, and when you wake in the middle of the night») [Lewis 2011:559-560] и связанную с ней **заповедь хранения ума от всего постороннего** («let nothing

*turn your mind from following the signs», «take great care that it does not confuse your mind»)[там же].* В противном случае друзьям не то что не справиться с тем, что на них возложено – им даже не распознать путеводных знаков Аслана, без следования которым все усилия тщетны.

Соответственно, главное искушение, которому подвергаются Юстес, Джил и Лужехмур, – именно искушение *забвением*. Где-то с середины пути оно начинает буквально преследовать персонажей. В первый раз оно настигает их после встречи с Колдуньей, отправившей путников в замок Харфанг. В результате герои начинают пренебрегать заветами Аслана, *забывают о них*, охладевая к делу, ради которого были призваны в Нарнию. Из всей компании один Лужехмур сохраняет память о знаках Льва и веру в них, настаивая на том, чтобы идти дальше, но к его словам не прислушиваются.

Во второй раз дети вступают в схватку с забвением уже в Подземье, лицом к лицу встретившись с его Королевой, которая пытается лишить их памяти. С помощью заклинания она намерена заставить друзей *забыть* о Верхнем Мире и его красоте. На протяжении всего спора с ней (о нём поговорим в следующем параграфе) дети и квакль, собственно, только и делают, что *вспоминают* – о том, как прекрасно Наземье, как животворно и ласково его солнце, как велико разнообразие красок, вкусов и ароматов (*«still you won't make me forget Narnia; and the whole Overworld too. <...>. I know I was there once. I've seen the sky full of stars. I've seen the sun coming up out of the sea of a morning and sinking behind the mountains at night. And I've seen him up in the midday sky when I couldn't look at him for brightness»*) [Lewis 2011:630], что помогает им противостоять Королеве. Все же чары Колдуньи в какой-то момент начинают превозмогать. Заметив, что заклинание его готово вступить в полную силу, Лужехмур бросается вразведённый ею огонь топчет его голыми лапами. Запах испарений, одурманивающих разум, сменяется запахом горелых болотных трав. Боль опалённых ступней также резко проясняет затуманенное сознание. Иными словами, окончательная победа над забвением в данном случае достигается не одними только воспоминаниями,

но и конкретным практическим действием.

### **Уровень идей**

Как уже упоминалось выше, в мифологической картине мира *память и забвение* противостоят друг другу так же, как добро и зло, жизнь и смерть: «если память – дар, то забвение – лишение этого дара. Если память – знание и благо, то забвение – умаление знания и недостаток блага» [Стародубцева 2012: [http://www.culturolog.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1034&Itemid=8](http://www.culturolog.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1034&Itemid=8)]. В индийской мифологической традиции, например, утверждается, что даже боги «падают с небесных высот, когда “память изменяет им и подводит их”; напротив, те боги, которые ничего не забывают, вечны, несменяемы, и их природа неизменна» [Элиаде 2010: 119].

В шумерском мифе о сотворении людей пьяное забытие небожителей Энки и Нинмаха становится причиной того, что в новосозданный мир людей проникают уродство, болезни и смерть:

*голова же богини кружилась, и земля под нею шаталась,  
и фигурки, что появлялись, совершенством не обладали.*

*Вот возникает первый. Руки его слабы,  
ни согнуться, ни взять ничего не могут;*

*а вот и второй, подслеповатый,*

*и третий, с ногою кривою, на червя похожей* [Мифы и легенды народов мира 2004: 222].

Подобным образом к жизни оказываются вызваны человек, лишенный пола, старик со вздутым животом и сгорбленной спиной, которому нельзя даже найти назначения на этой земле, больные, калеки и множество иных несчастных.

Такого рода примеров можно привести ещё много, но их суть сводится к одному – «пока боги пребывают в памяти, на земле царят порядок и согласие. Когда боги забываются (в обоих смыслах: забывают себя сами или оказываются забытыми), на земле воцаряется хаос. Само пребывание божества в забытии понимается как источник зол и несчастий, несообразностей в миропорядке» [Стародубцева 2012: там же].

В библейской концепции память выступает связующим звеном между небесным и земным, соединяя человека с Богом, в то время как беспамятство, напротив, разрывает эту связь. Причём завет памяти касается обеих сторон: люди хранят память о Боге, общаясь с Ним посредством молитв и таинств и руководствуясь Его заповедями в повседневной жизни, Бог же «вспоминает» человека, спасая, вразумляя и прощая его. Но если человек забывает Творца, увлекаясь мирской суетой и земными соблазнами, то и Бог как бы «забывает» и «оставляет» его в одиночестве.

Клейтман А.Ю. и Щеглова Л.В. анализируют феномен забвения с аксиологической точки зрения. Они выделяют ряд нравственных аспектов забвения. Среди них: 1) забвение – безумие, глупость; 2) забвение – насилие; 3) забвение – предательство; 4) забвение – смерть [Клейтман, Щеглова 2011: 7-8]. Далее сделаем попытку рассмотреть их в контексте «Серебряного кресла».

1. *Забвение = безумие, глупость*: «соотнесенность памяти и мышления, разума влечет соответственное соотнесение отсутствия памяти с безумием и, в то же время, с глупостью» [там же].

Убогим безумцем видится детям нашего мира лишённый памяти принц Рилиан: «*There was something about his face that didn't seem quite right*», «*Is he a bit silly?*», «*he's a sap*». Особого внимания здесь заслуживает и такая характеристика, как «*he's a sap*»: на слэнге это слово имеет два значения, которые в данном случае пересекаются: 1) дурак; 2) зубрила [АРС 2003: 654]. Первый предпринимает нелепые шаги, противоречащие здравому смыслу, или поступает невпопад, в то время как второй предпочитает заниматься бессмысленным заучиванием чего-либо, не понимая, а часто и не пытаясь подвергнуть осмыслению того, что стремится запомнить. Нередко зубрёжка маскирует неумение думать самостоятельно. Но как в первом, так и во втором случае речь идёт о некоем умственном убожестве, которое лишь проявляется по-разному, что вовсе не меняет его сути. Сказанное справедливо по отношению к Рилиану, разум и память которого парализованы чарами злой Королевы, из-за чего тот безоговорочно ей верит и повинуется, не рассуждая.

Кроме того здесь очевидна связь с одной из наименее «памятливых» стадий человеческой жизни. Имеется в виду «детская фиксируемость на настоящем, «неразбуженность» памяти», ассоциируемая «с глупостью и легкомыслием, с невзрослостью» [Клейтман, Щеглова 2011: там же]: «*He's a great baby, really: tied to that woman's apron strings*». Выражение «*tobetiedtowoman'sapronstrings*» переводится как «*быть пришитым к женской юбке*», «*находиться под каблучком*» [АРС 2003: 654], однако в сочетании с характеристикой «*agreatbaby*» обретает ещё одно значение, создавая образ не просто ребёнка, а «*ababy*», т.е. беспомощного младенца, находящегося в абсолютной зависимости от матери (и в дальнейшем, беседуя с пленником, Королева будет имитировать манеру матери, успокаивающей больного дитя).

2. *Забвение = насилие*: манипулятивное и зловерное (в данном случае колдовское) воздействие на память. В льюисовской сказке Рилиан и гномы-подземцы являют собой пример такой насильственной амнезии, превратившей героев в бессловесных и покорных рабов.

3. *Забвение = беспамятство, предательство*: забвение родных мест, отвержение прежних семейных и дружеских связей и т.д. Исконный нарниец, принц Рилиан в состоянии забытья с восторгом и упоением разглагольствует о грядущей войне Королевства Глубин с Верхним Миром, которую он хочет возглавить вместе со своей любимой Дамой в Зеленом, что равнозначно самой чёрной неблагодарности и самому жуткому предательству. Также и дети из нашего мира в какой-то момент предпочитают «забыть» о знаках Аслана, т.к. целиком поглощены мыслями о горячей еде и уютной постели, которые им пообещали в Харфанге, что также очень близко к предательству.

4. *Забвение = смерть*: в некоторых языках указания на глубинную связь забвения со смертью содержатся в самой семантике соответствующих слов: так, исходный смысл еврейского слова «*Šeōl*» («шеол»), которое обычно переводят как «преисподняя», «ад», или «врата могилы», – именно «забвение». Говоря о смерти, персонажи Священного Писания очень часто имеют в виду забытье, «*Šeōl*», употребляя их в качестве синонимов. Например, когда кто-то из них

сетует на то, что «должен я идти во врата преисподней» [Библия 2010: 976] (“Šeḏl”), это значит, что герой чувствует приближение смерти, ибо «идти до врат преисподней» – это именно «уйти в забвение», или «лишиться жизни». Подобным образом можно интерпретировать и пророчества о низвержении Вавилона типа «Ад преисподний (Šeḏl) пришел в движение ради тебя, чтобы встретить тебя при входе твоём» или «В преисподнюю (Šeḏl) низвержена гордыня твоя» [Библия 2010: 954]: в своё время Вавилон будет побеждён и более никогда не восстанет, вавилоняне как народ уйдут в небытие и будут преданы забвению. А в русском языке связь смерти с забвением вскрывает слово «забыть» («за-бытие» [Стародубцева 2002: 279]): впасть в него значит переступить черту бытия. Неслучайно и Лета является неотъемлемой частью царства смерти [Элиаде 2010: 123], переплыть через неё для мифологического сознания значит уйти в небытие [Клейтман, Щеглова 2011: 8], а сами умершие, как уже упоминалось выше, воспринимаются как те, кто потеряли память.

В этой связи весьма показателен эпизод, когда Рилиан в сопровождении Королевы едет на коне через пустынные северные земли, у Лужехмура его облик (принц весь, с ног до головы, закамуфлирован в чёрное) вызывает самые мрачные ассоциации, и ассоциации эти носят яркую символическую окраску. Прежде всего, как льотка зывается воспринимать принца как живого человека, ему кажется, что если не снять доспехи, то внутри не окажется ничего, кроме пустоты или мёртвых костей: «*"I was wondering," remarked Puddleglum, "what you'd really see if you lifted up the visor of that helmet and looked inside." "Hang it all," said Scrubb. "Think of the shape of the armour! What could be inside it except a man?" "How about a skeleton?" asked the Marsh-wiggle with ghastly cheerfulness. "Or perhaps," he added as an afterthought, "nothing at all"*» [Lewis 2011: 590]. Зловещие чёрные доспехи, в особенности же опущенное забрало, выполняют роль маски, за которой не разглядеть ни настоящего лица героя, ни его характера, их назначение в том, чтобы как можно надёжнее спрятать принца от солнца, от света, от взоров людей и животных. Кроме того, маска



нередко выступает (как в Древнем Египте) атрибутом умерших. Облик героя таким образом красноречиво свидетельствует о случившейся с ним беде: будучи лишён памяти, Рилиан лишён души, лишён самого статуса личности, поэтому состояние, в котором его застали путешественники, действительно можно уподобить уходу в небытие.

Л. Стародубцева отмечает, что если память в древности воспринималась как «божество, обладающее собственной волей и силой, властью и знанием», как персона, то забвение трактовалось либо как *чары*, лишаящие этих даров, либо как *место*, где память так или иначе утрачивается [Стародубцева 2012: там же]. Из этого следует вывод: забвение не есть ни личность, ни бог. Оно не имеет собственной силы. Именно так данный исследователь объясняет то, что Мнемозина – богиня, а Лета – топоним, находя подобные представления весьма оптимистичными: если забвение – «лишь отсутствие памяти, вызванное пребыванием героя в особом месте забвения», то для того, «чтобы вернуться к изначальному благу, достаточно покинуть место забвения, <...> разорвать пути беспомыслия» [там же]. Ту же мысль находим и у Льюиса: в его «Серебряном кресле» забвение – только наваждение, вызванное злой Колдуньей, но не более того. Для того, чтобы вернуться в нормальное состояние, Рилиану надо всего лишь освободиться от верёвок, привязывающих его к магическому серебряному креслу, и разрубить это средоточие злых чар на мелкие кусочки. Как только этот шаг сделан, всё тут же встаёт на свои места: с лица принца спадает маска безумия, к нему возвращается память («*and the something wrong, whatever it was, had vanished from his face <...>. "Had I forgotten it when I was under the spell?" asked the Knight. "Well, that and all other bedevilments are now over. You may well believe that I know Narnia, for I am Rilian, Prince of Narnia, and Caspian the great King is my father"»*)[Lewis 2011: 627].

А с смертью Королевы Подземья и остальных её пленников получают освобождение: те, что напоминали безликие и бесплотные тени, буквально преображаются – начинают пускать фейерверки, кувиркаться через голову и делаться множеством других «глупостей»,

о которых успели забыть за время рабства и беспомощности:

*«in a few minutes the whole of Underland was ringing with shouts and cheers, and gnomes by hundreds and thousands, leaping, turning cart-wheels, standing on their heads, playing leap-frog, and letting off huge crackers»*, благодаря чему сама подземная страна обретает голос («*it seemsthis silent land has found a tongue at last*»)[Lewis 2011: 644].

Таким образом, мнемонические мифические образы, равно как и образы, созданные К.С.Льюисом, выполняют ряд функций, которые проявляются, во-первых, в сюжетостроении: сюжет «Серебряного кресла» воскрешает ситуации, описанные в частности, в мифе о Мациендранате и «Гимне о Жемчужине»; во-вторых, в создании образов персонажей: принц Рилиан совмещает в себе черты разных героев: с юношей из «Гимна...» его роднит царское происхождение, с Мациендранатом – то, что он пал жертвой соблазнительницы-женщины, и судьба его сходна с судьбами того и другого. Гномы-подземцы напоминают бесплотные и безликие тени в Аидовом царстве, описанные, в частности, в XI песни гомеровской «Одиссеи». В-третьих, присутствие мифа о памяти просматривается на идеологическом уровне хроники. Ключевая идея, которую призваны донести до нас мнемонические образы «Серебряного кресла», состоит в том, что забвение лишено собственного бытия; оно есть ничто и существует только в силу отрицания, в то время как память – богоподобна. Являя собой всеильное и вечное добро, она призвана торжествовать над забвением так же, как жизнь над смертью и добро над злом.

Особый тип мифологических повествований составляет «философский миф». Его рассмотрим ниже.

## **2.7. Философский миф в структуре нарнийского цикла**

Термин «философский миф» обычно ассоциируется с именем Платона, мыслителя, в огромной степени повлиявшего на мировоззрение К.С. Льюиса и особенно любимого писателем.

Как отмечает А.А.Тахо-Годи, «"миф" у Платона означает "слово" с самыми различными смысловыми оттенками, "речь" или "мнение" <...>. Он может

пониматься как чудесный рассказ о мире богов и героев <...>или полупоэтическое предание о прошлом племен и народов <...>. “Миф”, таким образом, несет в себе элемент развлечения, поучительности и пользы<...>. Развлекательность и поучительность мифа особенно сказываются в присутствии вымысла<...>, и вымысел этот отнюдь не нейтрален. Наоборот, он может принести и пользу, и вред в зависимости от его направленности» [Тахо-Годи 1979: 58]. Поучение с помощью мифа в глазах Платона особенно важно, т.к. миф при всей своей фантастичности, по его мнению, всегда содержит в себе нечто истинное, а облик его, хоть он и не лишен лжи, «ничуть не мешает его внутренней правде»; «мифологическая» ложь полезна именно потому, что уподобляется истине [там же: 60-61, 67]. Так миф обретает статус «священного слова», как будто возвещенного оракулом и потому имеющего силу доказательства, предписания, закона, неверие которому подобно богохульству. Наиболее ценным древнегреческий философ считал миф о **загробном мире, о происхождении людей из земли** (данный мифон вообще называл главным государствообразующим мифом, ибо он учит граждан относиться друг к другу как к братьям, а к государству – как к матери, которую они должны любить и защищать), миф о том, что **люди – это куклы в руках богов** (по причине того, что способствует сохранению добродетели), а также **Золотом веке**, в котором предлагается образец идеального мироустройства. Цель мифа, по мысли Платона, в том, чтобы «не просто воспитывать человека, но и катартически воздействовать на него» [Телегин 2011: 3-4].

Платон также именуется мифом «чисто философские теории о разных типах бытия и его генезисе», при этом отнюдь не считая нужным устанавливать правильность того или иного утверждения. Миф, согласно Платону, призван к тому, чтобы «практически творить будущее, выражая собой совершенный образец идеального государства <...>. Этот образец есть попытка Платона воплотить высшую идею блага в реальность, примирить воображение и действительность в мифе о наилучшей форме правления» [Тахо-Годи 1979: 66]. Сам Платон постоянно использует мифы, когда пытается разъяснить те или

иные философские идеи, он буквально философствует мифами. Его философия – «нечто среднее между мифотворчеством и логикой», его мифы – «всегда возвышенные повествования, выделяющиеся в тексте диалога» [Телегин 2011: 3]. В числе наиболее известных – знаменитый миф о пещере. Аллюзии на него появляются в двух последних повестях нарнийского цикла – «Серебряное кресло» и «Последняя битва»

### **2.7.1. Миф Платона о пещере в структуре повести «TheSilverChair» / «Серебряное кресло»: от иллюзии к реальности**

Как известно, миф Платона о пещере рассказывает о заключённых в подземелье людях, сидящих спиной к выходу, которые тени на стене своей темницы принимают за настоящие предметы. *«Представь, что люди находятся в подземном жилище наподобие пещеры, где во всю ее длину тянется широкий просвет. С малых лет у них на ногах и на шее оковы, так что людям не двинуться с места, и видят они только то, что у них перед глазами, ибо повернуть голову они не могут из-за этих оков. Люди обращены спиной к свету, исходящему от огня, который далеко в вышине <...>. Такие узники целиком и полностью принимали бы за истину тени проносимых мимо предметов»* [Платон 1971: 212-213]. Однако можно попытаться освободить и вывести на свет кого-нибудь из них. И здесь философ усматривает два варианта развития событий.

Первый – увидев, что мир совсем не таков, каким представлялся до сих пор, все силы направить на созерцание истинной реальности. Второй – в ужасе скрыться обратно в пещеру, будучи не в силах устоять перед ослепляющим солнечным светом. Но если человек выбрал путь познания истины, рано или поздно он должен будет вернуться в пещеру – теперь уже чтобы вывести оттуда тех, с кем провёл годы рабства.

В основе этого мифа лежит учение Платона о том, что, кроме нашего мира существует высший, но невидимый «мир идей», т.е. мир вечных и неизменных сущностей, таких, как Бог, Красота, Добродетель, Мудрость и др., который является единственной подлинной реальностью, в то время как мир, в котором

мы живём и который пытаемся познать с помощью органов чувств, есть не что иное, как отблеск высшей реальности, откуда до нас доходят лишь смутные тени. Соответственно, назначение человека – «*восхождение и созерцание вещей, находящихся в вышине*», «*подъем души в область умопостигаемого*» [Платон 1971: 215] из плена невежества и духовной слепоты.

Образ пещеры Платона позднее был усвоен в составе «таких универсалий культуры как “зеркало”, “свет”, “тьнь”, “огонь”, “сон”, “игра” и тематических комплексов, типа “люди=куклы”, “мир=насмешка”, “жизнь=театр”, став «расхожим аргументом в моменты, когда возникает необходимость в указании на <...>ложный характер картины мира и истории» [Исупов 2010: 204]. Далее рассмотрим, как миф о пещере «вплетается» в повесть «Серебряное кресло».

### Уровень сюжета

Герои этой хроники оказываются в Подземье, или Королевстве Глубин, расположенном под Верхним Миром и лишённом солнца. Показательно, что Льюис изображает его видеогромной пещеры, которая состоит из множества пещер внутри других пещер:

*«they could see that they were in a natural cavern; the walls and roof were knobbed, twisted, and gashed into a thousand fantastic shapes, and the stony floors sloped downward as they proceeded <...>. It brought them into a smaller cave, long and narrow, about the shape and size of a cathedral. <...>. And out of that cave they passed into another, and then into another and another, and so on till Jill lost count, but always they were going downhill» [Lewis 2011: 614 - 616].* Так сохраняется центральный платоновский образ-символ.

Кульминационный эпизод «Серебряного кресла», когда дети, Рилиан и Лужехмур ведут спор с Королевой Подземья, выстроен по схеме, заданной мифом Платона – Колдунья пытается убедить друзей в том, что нет иного мира, кроме мира Подземья, в то время как те, подобно древнему философу, говорят, что наиболее реален мир праведности и света. Первым выступает в беседе кукла Лужехмур: «*still you won't make me forget Narnia;*

*andthewholeOverworldtoo. <...>.I know I was there once. I've seen the sky full of stars. I've seen the sun coming up out of the sea of a morning and sinking behind the mountains at night. And I've seen him up in the midday sky when I couldn't look at him for brightness» [Lewis 2011: 630].* Эти слова выводят из колдовского оцепенения детей и Рилиана, но победа длится недолго. Когда их просят объяснить, что такое солнце, Рилиан сравнивает его с лампочкой, освещающей комнату: «*Nowthatthingwhichwecallthesunislikethelamp, onlyfargreaterandbrighter. It giveth light to the whole Overworld and hangeth in the sky»[там же].* Оба предмета круглые и жёлтые, но если лампа свисает с потолка и освещает одну лишь комнату, то солнце «висит в небесах», и его сияние дарит жизнь всему Верхнему Миру.

Но и на этот раз Колдунье удаётся ввести героев в заблуждение: «*Yousee? When you try to think out clearly what this sun must be, you cannot tell me. You can only tell me it is like the lamp. Your sun is a dream; and there is nothing in that dream that was not copied from the lamp» [Lewis 2011: 631].* Когда девочка Джил вспоминает об Аслане, а Юстес объясняет, что он похож на огромного кота, его также постигает участь Наземья и солнца. Другьям внушают, будто бы Наземье вообще и Нарния в частности – сон и детская сказка [Starr 2005: 14-15], как обитатели пещеры Платона пытаются убедить сотоварища, что нет реальности, кроме реальности пещеры, объясняя удивительный его рассказ о верхнем мире тем, что «*из своего восхождения он вернулся с испорченным зрением, а значит, не стоит даже и пытаться идти ввысь» [Платон 1971: 214],* Так и Королева критикует детей и Лужехмура за то, что те якобы создали в воображении великую и совершенную форму Подземья (Нарнию): «*Andlookhowyoucanputnothingintoyourmake-believewithoutcopyingitfromtherealworld, thisworldofmine, whichistheonlyworld».* Однако вера в нереальность Нарнии вовсе не делает её таковой. По ходу развития сюжета она одерживает верх над Подземьем Зелёной Колдуньи.

### **Уровень персонажей**

**Образы узников:** эта роль у Льюиса отведена прежде всего **подземцам,**

томящимся в плену у Колдуньи. Как и обитатели «пещеры», они оказались там **поневоле** – одних в младенческом возрасте бросили туда, сковав по рукам и ногам, вторых – выселили из родной земли в угоду злой Королеве, превратив в бессловесных рабов. Главный узник Королевства Глубин, **Рилиан**, привязан к серебряному креслу, как прикованы к стене герои платоновского мифа [Метьюс 2011: 240]. Тем и другим неведомо, откуда они, кто такие и что здесь делают.

Примечательно также, что прикованных людей древнегреческий философ «наградил» одним интересным качеством: они «не испытывают ни малейших страданий по поводу своей прикованности, и с живым, можно сказать, неослабевающим интересом рассматривают тени, которые проходят у них перед глазами» [Ревзин 2003: <http://www.projectclassica.ru>]. Подобным образом ведут себя и подземцы Льюиса, о которых сказано, что каждый из них был всё время чем-то занят, хотя чем именно, понять было сложно: «*Every gnome seemed to be as busy as it was said, though Jill never found what they were so busy about. But the endless moving, shoving, hurrying, and the soft pad-pad-pad went on*» [Lewis 2011:619]. Можно сказать, что те и другие «заняты познанием мира, хотя познать его никак не могут» [Ревзин 2003: там же]. Кроме того, ни те, ни другие не в силах покинуть место своего заточения. Хотя это отнюдь не значит, что из пещеры невозможно выбраться – по ходу платоновского диалога одному из пленников дают выйти на свет, а он должен будет помочь это сделать всем остальным. В роли этого **освобождённого** оказывается прежде всего принц Рилиан, а роль «освободителей» отведена Юстесу и Джил, которые разбивают цепи героя и разрушают чары, державшие в плену и его, и остальных.

У Платона познавший истину человек устремляется в высшую реальность «мира идей», путь к которой мучителен и сложен. Ведь, покинув пещеру, герой становится похож на младенца, которому предстоит заново открыть для себя жизнь, начав с вещей самых элементарных: «*сперва смотреть на тени, затем – на отражения в воде людей и различных предметов, а уж потом – на самые вещи*»; далее – «*смотреть на звездный свет и Луну*», и только по прошествии длительного времени – отважиться взглянуть «*уже на самое Солнце, <...> и*

усматривать его свойства, не ограничиваясь наблюдением его обманчивого отражения в воде». Лишь после этого к человеку придёт осознание того, «что от Солнца зависят и времена года, и течение лет, и что оно <...> есть причина всего того, что этот человек и другие узники видели раньше в пещере» [Платон 1971:214]. Под созерцанием теней и отражений предметов в данном случае понимается воображение, под созерцанием самих предметов и людей вне пещеры – соприкосновение с истинным бытием и «жизнь в духе», под созерцанием Солнца – чистое созерцание Божественного, которое бывает в результате преображения человеческой личности.

А герои Льюиса восходят в Нарнию, возвращение в которую требует победы над чудовищами и миражами Подземья. Но если восхождение героя Платона предваряет его *вынужденное* пребывание в пещере, то персонажам Льюиса, обитающим в Наземье, требуется опыт *добровольного* нисхождения «туда, где не светит солнце», что предполагает «погружение в почвенную архаику мира и мифа, чтобы подняться по сакральной оси «восходящего» богообщения к подлинному мифотворению и созиданию жизненного мира» [Исупов 2010: 204]. Их дальнейшие скитания по Тёмному Миру и восхождение обратно вверх оказывается моментом «переоценки ценностей» и возвращения из плена иллюзий о себе – к себе таким, какими они были задуманы изначально, но какими не смогли стать, живя в своём мире.

### **Уровень идей**

Толкование образа пещеры, которое древний философ облёк в форму мифа, как известно, предполагает осмысление таких идей, как познание и поиск истины. Показательно, что одной из отличительных черт обеих «пещер» выступает непроницаемый мрак, который вечно царит в этих унылых местах, на что в льюисовском тексте указывают такие характеристики, как «*as dark as the inside of an ant-hill*» и «*absolute, dead blackness*». Королевство Глубин настолько «пропитано» тьмой, что даже голос одного из жителей спустившиеся туда герои воспринимают как «*a pitch-black voice*», т.е. не просто «тёмный», а «чёрный, как смоль». Правда, некоторые участки Подземья всё же освещены – в



тексте нередко упоминается о «*drowsy radiance*» и «*dreary lights*», которые, впрочем, «*seem so few and far apart*», что их присутствие мало что меняет: этот тусклый свет частичного восприятия слишком слаб и неверен («*dim*», «*cold*»). Подземье Льюиса таким образом, подобно пещере Платона, становится местом, где царствует хтоническая сила мрака, пространством, в котором для человека оказывается возможно «лишь неполное, искаженное знание о мире <...> и о самом себе, поскольку ему доступен только иррациональный способ постижения бытия и себя в бытии, ограниченный инстинктами, ощущениями, темными вожделениями.<...>. В этой связи каменные стены пещеры представляют собой демаркационную линию, разделяющую две сферы бытия – реальность подлинную и искаженную, внешнюю (за стенами) и внутреннюю (в темноте пещеры), мир истины и мир иллюзии» [Степанова 2013: 260]. Поэтому один из главных вопросов, который должен решить человек – это вопрос о том, как отличить истину от заблуждения, подлинное от мнимого. Именно этим занимаются персонажи «Серебряного кресла» на протяжении всей повести, и мы видим, как трудно им даётся это решение: ведь ни Колдунья, ни Рилиан не дают друзьям сразу увидеть себя в истинном облике.

**Королева Тёмного Мира** предстаёт перед героями в виде грациозной Дамы в Зелёном верхом на белой лошади, внешность которой завораживает, а голос – напоминает пение птицы. Рилиан называет её «*anosegayofallvirtues, astruth, mercy, constancy, gentleness, courage, andtherest*», но в действительности она не располагает ни одним из этих добрых качеств, ибо они противоречат её природе, столь же тёмной, как и подвластный ей «*DarkWorld*». Напротив, **Рилиан**, очутившийся у неё в плену, производит впечатление то умственно отсталого ребёнка, то эгоистичного грубияна. Но в последний момент маска убожества падает с лица принца, обнажая отважную и благородную душу, в то время как прекрасная Дамы Зелёном превращается в уродливую ядовитую змею. Однако эта истинная суть вещей становится доступна героям лишь после того, как те научаются противостоять наваждению.

Другой важный вопрос, который встаёт перед персонажами, – вопрос о том, может ли содержание трансцендентных идей (Бога, абсолютной истины, объективной нравственности и других) проистекать от материальных причин, если представить идею как своего рода «копию», а породившую её причину – как «оригинал». Колдунья утверждает, что так оно и есть на самом деле, провозглашая принцип разоблачения всех трансцендентных идей: *«You have seen lamps, and so you imagined a bigger and better lamp and called it the sun. You've seen cats, and now you want a bigger and better cat, and it's to be called a lion»* [Lewis 2011: 632]. Однако, по мысли автора, такого быть просто не может: не может идея, например, вечности и совершенства корениться в конечном и несовершенном мире, а идея величия происходить от его недостатка. Но если допустить, что есть некое Существо, которое вечно, совершенно, благо и необходимо всем живущим, этого великого «Оригинала» было бы достаточно для того, чтобы суметь «объяснить всё, что угодно во вселенной» [Меньюдж 2011: 285], в том числе и то, как зарождаются сами трансцендентные идеи, ибо и они тоже суть «копии» небесных «оригиналов». Именно эту мысль Льюис вкладывает в уста своих лучших героев. Одиночных, Лужехмур, говорит: *«Suppose we have only dreamed, or made up, all those things – trees and grass and sun and moon and stars and Aslan himself. Suppose we have. Then all I can say is that, in that case, the made-up things seem a good deal more important than the real ones. Suppose this black pit of a kingdom of yours is the only world. Well, it strikes me as a pretty poor one. And that's a funny thing, when you come to think of it. We're just babies making up a game, if you're right. But four babies playing a game can make a playworld which licks your real world hollow. That's why I'm going to stand by the play-world. I'm on Aslan's side even if there isn't any Aslan to lead it. I'm going to live as like a Narnian as I can even if there isn't any Narnia»* [Lewis 2011:]. По этому поводу Чарли Старр пишет, что указанный ответ относительно «оригиналов и копий», по сути, повторяет ответ, который так часто звучит в сказках: «следуй желаниям своего сердца», ибо они никогда не возникают на пустом месте. На последней своей глубине каждый человек тоскует о красоте и

гармонии, о любви, о жизни, исполненной смысла и радости, и так или иначе стремится к ним приблизиться. Эти желания присутствуют в сердце человека именно потому, что вполне могут быть удовлетворены. Это доказывает существование Иной, Высшей Реальности, подобно тому, как наличие чувства голода сигнализирует о том, что где-то есть еда [Starr 2005:16]. Слова Лужемура – именно об этом. Можно сказать, что герой «поражает врага его же оружием», провозглашая таким образом материальный мир (его символизирует Подземье) не основой действительности, а всего лишь «копией» божественного «оригинала» (его символизирует Нарния).

Если пещера Платона – это место, «где истину ищут, но где её нет», то «пещерное царство» Льюиса – место, где её отрицают. Но в том и другом случае пещера остаётся местом, «внеположенным подлинному бытию», ценность которого – «именно в этой внеположенности»; местом, куда необходимо попасть, «чтобы оттуда оценить необыкновенную гармонию и полноту» [Ревзин 2003: там же] истинного бытия, но где нельзя задерживаться надолго, дабы не обезуметь и не ослепнуть окончательно. Сама конструкция «пещер» предусматривает возможность восхождения вверх, к свету. Именно с этой целью Платон располагает место в глубине подземелья, где прикованы находящиеся спиной к выходу, ниже, чем сам выход, а Льюис помещает пещеры Королевства Глубин внутри друг друга, одну над другой.

Но, рассуждая о пути к высотам созерцания и истинного знания о мире, древнегреческий философ отмечает, что *«способность человека к познанию сможет выдержать созерцание бытия и того, что в нем всего ярче, только если он сможет всей душой отвлечься от всего становящегося»* [Платон 1971: 518]. Это значит, что взор человека должен быть обращён только вперед и только к истине, ни на миг не отвлекаясь на посторонние предметы.

Истина же нередко становится для познавшего её источником трагического опыта. Трагично положение платоновского героя, спустившегося обратно во тьму и сделавшего попытку объяснить прежним товарищам, насколько бедственно их положение – он навлекает на себя их гнев и насмешки и даже

рискует поплатиться жизнью за рассказы о мире дневного света: «А если бы ему снова пришлось состязаться с этими вечными узниками, разбирая значение тех теней? Пока его зрение не притупится и глаза не привыкнут – а на это потребовалось бы немалое время, – разве не казался бы он смешон? <...>. А кто принялся бы освобождать узников, чтобы повести их ввысь, того разве они не убили бы, попадись он им в руки?» [Платон 1971:215]. Так «увидевшему свет истины о мире открывается истина о человеке, человеческой природе и, таким образом, о себе самом и о своем темном начале, ибо человеческая природа всеобща» [Степанова 2013:266]. Трагично и положение персонажей Льюиса, явившихся из Верхнего Мира освободить томящегося в недрах земли Рилиана. Они рискуют погибнуть или остаться в рабстве у Колдуньи – их много раз предупреждают, что «*Many sink down to the Underworld, and few return to the sunlit lands*», но они остаются непоколебимыми в исполнении своего долга.

Так, миф Платона о пещере является важнейшим структурообразующим компонентом повести «Серебряное кресло». Целый ряд параллелей можно провести между тусклой реальностью Подземья и реальностью Платоновой пещеры. Эти параллели возникают на таких уровнях художественного мира Льюиса, как уровень сюжета, уровень персонажей и уровень идей. На каждом из них связь с платоновским мифом проявляется особым образом.

Присутствие мифа о пещере на сюжетном уровне обнаруживает себя в кульминационном эпизоде повести – эпизоде спора героев с Колдуньей, когда та пытается заглушить их тоску о Верхнем Мире и убедить в том, что покидать её Королевство Глубин бесполезно, ибо нет других миров, кроме него. Для этого героиня использует аргументацию в духе «узников пещеры», но, если персонажами Платона движет страх перед неизвестным и непознанным, то Королеве она нужна для другой цели – заставить друзей отречься от истины, которая им уже известна и по законам которой они живут.

На уровне персонажей сохраняются ключевые образы мифа – образы заключённых в подземелье узников. Главный из них, принц Рилиан, привязан к серебряному креслу, как прикованы к стенам пещеры персонажи платоновского

диалога. Те и другие оказались там поневоле; те и другие пребывают в мире иллюзий, демонстрируя лишь видимость жизни. И пещера Платона, и Подземье Льюиса являются местом, где не найти истины, но куда бывает необходимо попасть для того, чтобы научиться ценить величие, гармонию и красоту истинного бытия. Присутствуют в тексте Льюиса и образы «освободителей», которые легко соотносятся с образом платоновского героя, познавшего истину.

Что касается уровня идей, то в повести прослеживается влияние ряда платоновских идей, которые сохраняют статус центральных в обоих текстах. Во-первых, и Платон, и Льюис провозглашают, что истинная реальность – высшая, хотя и невидимая реальность «совершенных вещей», в то время как наш мир – лишь её отблеск и смутная тень, и потому именно её нужно искать и именно к ней стремиться. Последнее предполагает процессдуховного восхождения – из «пещеры» слепоты и невежества к истине о мире и человеке.

### **2.7.2. Миф Платона о пещере в структуре повести «TheLastBattle»/ «Последняя битва»: «выше и дальше»**

#### **Уровень сюжета**

Присутствие мифа Платона на этом уровне в тексте «Последней битвы» просматривается прежде всего в эпизоде с гномами, когда те запирают себя в душном хлеву, отказываясь видеть небо и цветы, на которые им указывают Тириан и Люси: *«Theyweresittingveryclosetogetherinalittlecirclefacingoneanother. <...>. "Look out!" said one of them in a surly voice. "Mind where you're going. Don't walk into our faces!" "All right!" said Eustace indignantly. "We're not blind. We've got eyes in our heads." "They must be darn good ones if you can see in here," said the same Dwarf whose name was Diggle. "In where?" asked Edmund. "Why you bone-head, in here of course," said Diggle. "In this pitch-black, poky, smelly little hole of a stable." "Are you blind?" said Tirian. "Ain't we all blind in the dark!" said Diggle. "But it isn't dark, you poor stupid Dwarfs," said Lucy. "Can't you see? Look up! Look round! Can't you see the sky and the trees and the flowers? Can't you see me?" "How in the name of all Humbug can I see what ain't there?<...> "» [Lewis 2011: 746-747]*

Иными словами, здесь вновь повторяется вышеупомянутая «платоновская» ситуация: гномы, как и обитатель «пещеры», глаза которого повреждены настолько, что после выхода из подземелья он начинает думать, *«будто гораздо больше правды в том, что он видел раньше, чем в том, что ему показывают теперь»* [Платон 1971: 214], отказываются принять очевидную истину, из-за чего оказываются в тюрьме, хотя последняя существует исключительно в их воображении. Тот взгляд на Аслана и созданный им мир, что разуверившиеся гномы приняли для себя, препятствует им оценивать его по-другому [Райхенбах 2011:93, BradfordHall: <http://www.drzeus.net/>], и в этом их главная трагедия.

**Уровень персонажей:** *дети и сказочные существа, восходящие в Новую Нарнию*, в данном случае напоминают освобождённых узников Платона, а *Дигори*, в задушевной беседе с друзьями излагающий идеи древнегреческого философа – самого мыслителя, любившего, как известно, разъяснять своё учение в форме диалога. При этом ссылка на Платона звучит прямым текстом: *«It's all in Plato, all in Plato»* [Lewis 2011: 759]. Этот комментарий справедлив и для «Хроник...», которые являют собой гениальную «литературную версию теории действительности» [Метьюс 2011: 250], предложенной Платоном.

### **Уровень идей**

Седьмая повесть нарнийского цикла, несомненно, является наиболее «платоновской». Здесь мы находим всё то же противопоставление идеального материальному, тёмной «пещеры» – «миру идей». Эквивалентом «пещеры» на этот раз выступает погибшая Старая Нарния. Новсый последний момент выясняется, что она являлась собой лишь отблеск Нарнии Истинной [Moate 2008:72], и всё лучшее, что было в Нарнии прежней, чудесно сохранилось в Нарнии Той: *«But that was not the real Narnia. That had a beginning and an end. It was only a shadow or a copy of the real Narnia which has always been here and always will be here»* [Lewis 2011: 759]. Идеи Платона конкретизируются значениями повторяющихся в тексте лексических единиц «*ashadow*», «*acopy*», «*adream*». Значение, объединяющее все три слова – значение иллюзии и подмены: *тень, которую отбрасывает*

конкретный предмет, не есть он сам; сон или грёза не есть действительность; копия чего-либо, при всей своей реальности и осязаемости, не есть подлинник. Новая Нарния, открывшаяся главным героям, становится эквивалентом платоновского «мира истинного сущего», вечного и неизменно прекрасного.

Эта Нарния отличается от Нарнии Старой «*as a real thing is from a shadow or as waking life is from a dream*» [там же], поэтому персонажи сперва даже не узнают её: «*They kept on stopping to look round and to look behind them, partly because it was so beautiful but partly also because there was something about it which they could not understand. "Peter," said Lucy, "where is this, do you suppose?" "I don't know," said the High King. "It reminds me of somewhere but I can't give it a name <...>." "If you ask me," said Edmund, "it's like somewhere in the Narnian world. Look at those mountains ahead - and the big ice-mountains beyond them. Surely they're rather like the mountains we used to see from Narnia, the ones up Westward beyond the Waterfall?" "Yes, so they are," said Peter. "Only these are bigger"*» [Lewis 2011:758-759]. (Так в глазах Платона высшая реальность «мира идей» – та же Земля, хотя она и другая, «истинная Земля», где горы выше и круче, а воздух чище и прозрачнее). Всё же они испытывают чувство, что когда-то уже были в этих местах: «*It reminds me of somewhere but I can't give it a name. Could it be somewhere we once stayed for a holiday when we were very, very small?" "It would have to have been a jolly good holiday," said Eustace. "I bet there isn't a country like this anywhere in our world"*» [там же]. Здесь перед нами очередной перифраз идеи Платона – по мнению философа, души людей до рождения на земле обитают в «мире идей», откуда сходят в наши тела, как из области солнечного света – в подземную пещеру. Видя красивого человека, они вспоминают о красоте покинутого «мира истинного сущего» и потому не могут остаться спокойными, но тоскуют и рвутся ввысь, где их настоящий Дом.

Само устояние Новой Нарнии также «платоновское»: согласно Платону, каждая «идея» есть прежде всего совершенный образец самой себя – так идея Красоты являет нечто в высшей степени прекрасное, а идея Горы сама есть

совершенная гора. Известная трудность этого утверждения состоит в том, что коль скоро «идея Красоты сама по себе прекрасна, то должно существовать нечто общее между идеями и всеми красивыми вещами в этом мире: картинами, вазами, закатами и так далее, что-то, что делает их всех красивыми. Это «что-то» было бы другой идеей Красоты, находящейся выше первой. Исходя из красоты новой идеи, можно предположить наличие ещё одной идеи, и так до бесконечности» [Метьюс 2011:151]. ВисторияхоНарниимывидимтуже «последовательность вложенных один в другой уровней бытия» [там же]: *«Lucy looked hard at the garden and saw that it was not really a garden but a whole world, with its own rivers and woods and sea and mountains. But they were not strange: she knew them all. "I see," she said. "This is still Narnia, and more real and more beautiful than the Narnia down below, just as it was more real and more beautiful than the Narnia outside the stable door! I see... world within world, Narnia within Narnia..." "Yes," said Mr Tumnus, "like an onion: except that as you go in and in, each circle is larger than the last"»*[Lewis 2011: 765].

Как уже было отмечено, мысль о том, что существует некая реальность совершенных вещей, в которых вещи жизни земной принимают участие, напоминая вещи совершенные, является истинно платоновской, в то время как мысль, что по меньшей мере некоторые из людей могут достичь этого высшего мира, является преимущественно христианской. Однако у Платона она тоже есть, правда, находим мы её не только в мифе о пещере. В конце диалога «Федон» нам сообщают, что людей, проживших земную жизнь особенно свято, *«освобождают и избавляют от заключения в земных недрах, и они приходят в страну вышней чистоты, находящуюся над тою Землёю, и там поселяются»,* после чего *«прибывают в обиталища ещё более прекрасные, о которых, однако же, поведать нелегко»* [Платон 1993: 107]. Эту мысль о существовании неких «идеальных небес», к которым наши души могут устремляться, писатель развивает на финальных страницах «Последней битвы».

Платон, однако, оставляет своих читателей с мыслью, что, достигнув «идеальных небес», их души будут всего лишь созерцать идеи, главная среди



которых есть идея Блага, в христианстве ассоциируемая с Богом – кроме этого, им будет более нечем заняться. Но Льюис данную позицию не разделяет: он предполагает, что жизнь на небесах есть по-прежнему жизнь исследований и приключений: «даже если мы исследовали одну Нарнию полностью, всегда есть другая, которую тоже необходимо исследовать»[Метьюс 2011: там же]. Обэтом Льюис напишет следующим образом: «*now at last they were beginning Chapter One of the Great Story which no one on earth has read: which goes on forever: in which every chapter is better than the one before*»[Lewis 2011: 767].

Таким образом, философский миф Платона о пещере проявляет себя в финальной повести нарнийского цикла, и его влияние, как и в рассмотренных выше случаях, прослеживается на всех трёх уровнях художественного мира «Хроник...». Будучи «переплетён» с библейским эсхатологическим мифом, миф о пещере наряду с ним, равно как и со всеми другими мифами, составляет символический «ключ», позволяющий «отомкнуть» смысл историй о Нарнии.

## **Выводы по главе II**

Клайв Стейплз Льюис вошёл в историю английской литературы как человек, говоривший с читателями своей эпохи на оправданном времени языке мифа и символа. Именно этим языком написаны знаменитые «Хроники Нарнии», вскрывающие множество онтологических и экзистенциальных проблем. Писатель продолжает традиции английской литературы и вместе с тем выводит повествование на качественно новый уровень. В фантастической прозе названного автора заключена поистине неисчерпаемая сокровищница столь же неисчерпаемых, вечных смыслов.

Важнейшим аспектом повествовательной стратегии К.С.Льюиса является использование мифопоэтических образов, сюжетов и мотивов, стремление к глубинному сходству между ситуациями, имеющими место в древних мифах, и возникающими на страницах собственных фантастических историй. В нашем исследовании мы исходили из концепции мифа, предложенной самим К.С.Льюисом, и рассматривали его как текстопорождающее смысловое ядро, а «Хроники Нарнии» – как примеры текстов, вызванных им к жизни. В этой

главе были рассмотрены 7 типов мифологических повествований в структуре нарнийского цикла, а также предпринята попытка охарактеризовать их значение для формирования таких уровней художественного мира Льюиса, как сюжетно-фабульный уровень, уровень персонажей и уровень идей. Для достижения этой цели был предпринят подробный сопоставительный анализ философского, религиозного и художественного дискурсов, позволяющий проследить, каким образом миф включается в структуру льюисовских текстов.

В результате мы пришли к следующим выводам.

**Во-первых**, благоприятная почва для восприятия повестей о Нарнии по отношению к текстам древнейших мифологических повествований создаётся самой **сюжетной канвой**: так, повесть «Конь и его мальчик» строится по схеме, заданной *героическим мифом*: развитие её сюжета происходит в соответствии с 3мя стадиями инициации, описанными А. ванн Геннепом и В.Тэрнером, в продолжение которых совершается постепенное превращение мальчика – в юношу-воина; в 4-5й главах «Племянника чародея», в сущности, повторяются ситуации, описанные древнегреческим поэтом и мыслителем Гесиодом *в мифе о пяти временах* в *библейском мифе о грехопадении*, а главы 9я и 10я этой же повести отсылают к первым главам Книги Бытия, повествующим *о сотворении мира*. Напротив, в «Последней битве» оживают грозные *пророчества о его гибели*, изложенные в Евангелии, Апокалипсисе и на страницах ветхозаветных пророческих книг. Сюжет «Серебряного кресла» воскрешает *индийский миф об утратившем память Мациендранате* и *гностический миф о царевиче, отправившемся на поиски драгоценной жемчужины и тоже впадшем в забвение*. Кроме того, кульминационный эпизод повести воспроизводит ситуацию, описанную в *философском мифе Платона о пещере*. Аллюзии на него возникают и на финальных страницах хроники «Последняя битва».

**Во-вторых**, теснейшая взаимосвязь просматривается между **характером и судьбами персонажей** льюисовских «Хроник...» и мифических героев. *Лев Аслан*, вызвавший Нарнию к жизни своей необыкновенной песней, напоминает

Бога *Яхве*, творящего мир Своим словом. *Кэбмен Фрэнк* и его супруга *Елена*, ставшие первыми королями этой страны, сопоставимы с *Адамом* и *Евой* до грехопадения. Что касается *Дигори*, то он ведёт себя как *согрешивший праотец*, а в облике коварной *Джэдис* соединяются черты *Лилит*, *Змия* и *Денницы*. *Обезьян*, по вине которого гибнет *Нарния*, также совмещает в себе черты *Антихриста* и «князя тьмы». Путь *Шасты* и *Аравиты* повторяет путь *Героя* с присущими ему переломными моментами, судьбоносными встречами и актами морального выбора, в то время как говорящие лошади *Игого* и *Хвин*, на спинах которых дети совершают своё странствие, а также *Отшельник*, встретившийся им в конце пути, являют собой типичные для героического мифа *фигуры «помощников»*, назначение которых – поддерживать добрым словом, указывать путь и предостерегать от беды. Принца *Рилиана* постигает судьба *Мациендраната* из индийского мифа и *царского сына* из мифа о жемчужине: со вторым его сближает высокое звание наследника престола, но подобно первому, герой становится пленником женщины, из-за чего теряет память, а вместе с ней – и статус личности. *Гномы-подземцы*, так же, как и *Рилиан*, лишённые памяти чарами злой Колдуньи, напоминают безликие и бесплотные *тени в Аидовом царстве*. Кроме того, все они очень похожи на *узников Платоновой пещеры*, обращённых лицом к стене и спиной к выходу. Те и другие оказались там поневоле; те и другие пребывают в мире иллюзий, не осознавая того и демонстрируя видимость жизни. Подобно *обитателям пещеры Платона* наведут себя и *разуверившиеся гномы* из хроники «Последняя битва», отказывающиеся принять очевидную истину. В свою очередь *Юстес*, *Джил* и *Лужехмур*, *Тириан* и *Люси* – те, кто, подобно *герою платоновского диалога*, познавшему истину, выступают в роли «освободителей», помогающих несчастным очнуться от забвения и выйти из пещерного царства теней в мир дневного света, свободы и истины.

**В-третьих**, параллели с мифом возникают также **на уровне идей**: так, идея *духовного роста* является центральной в повести «Конь и его мальчик», построенной по подобию героического мифа. Главный посыл этого мифа –

человек обязательно должен ощутить необходимость роста и перемен, что предполагает неизбежный выход за пределы привычного существования.. Здесь же мы видим *идею подвига как соучастия в творении мира*. «Племянник чародея» и «Последняя битва» напоминают читателю, что *Вселенная создана благим и любящим Творцом, что зло стало результатом выбора Его созданий, наделённых свободной волей*. А ещё эти две повести предупреждают о том, что *у всего есть начало и конец, что миры, как и люди, могут стариться и умирать, что человек живёт не только в природе, но и в истории, и жизнь его подчинена нравственному закону*, отвержение которого ведёт к катастрофе. Льюис блестяще показал это на примере Чарна, а позднее –и Нарнии.

Кроме того, повесть «Последняя битва», как и предшествующая ей повесть «Серебряное кресло», предлагает своего рода литературную версию *предложенной Платоном теории действительности* и нашедшей выражение в знаменитом *мифе о пещере*. Льюисовский текст демонстрирует сильнейшее влияние трёх ключевых платоновских идей: во-первых, это *идея контраста между иллюзией и реальностью* вытекающая из неё *идея превосходства идеального над материальным* (истинная реальность – высшая, хотя и незримая реальность «совершенных вещей», в то время как наш мир – лишь её смутный отблеск), а во-вторых, *идея духовного восхождения* – из «пещеры» слепоты и неведения к истине, причём возможность выбраться на открытый солнечный свет изначально предусмотрена самой конструкцией созданных обоими авторами пещер.

Анализируя «встроенные» в повествование мифы, мы рассмотрели и функции, что каждый из них выполняет в конкретных случаях.

Так, изложенные на первых страницах Библии **космогонический миф и миф о грехопадении**, к которым отсылают страницы «Племянника чародея», обращают взор читателя к сакральной праистории человечества, завязывая главные смысловые и сюжетные узлы и определяя ключевые духовные парадигмы семикнижия. **Миф эсхатологический** в повестях «Племянник чародея» и «Последняя битва» ставит вопрос о конечности земной истории и

её смысле, предлагая поразмышлять о тайнах смерти и «жизни будущего века». **Миф героический** в повести «Конь и его мальчик» делает акцент на духовном и жизненном пути человека, на процессе его внутреннего становления. Присущее ему биографическое начало подобно космическому началу мифа космогонического – с той разницей, что упорядочивание Хаоса здесь отнесено к формированию личности героя, способного в дальнейшем поддержать своими силами сложившийся космический порядок. Этот тип мифа составляет основу всех вообще сказок о Нарнии. Но мы рассмотрели его лишь на примере одной повести, сознавая, что героический миф в структуре всех семи нарнийских хроник и его взаимодействие в льюисовском тексте с другими типами мифологических повествований – особая тема, которая требует подробного самостоятельного изучения. **Миф Платона о пещере** обнажает одну из ключевых философских проблем – человек и его отношение к истине, а **миф о памяти и забвении** провозглашает память как великое благо и драгоценный небесный дар, противопоставляя ей забвение как состояние потери самоидентификации, подобное безумию и уходу в небытие. Названные типы мифологических повествований практически не встречаются в текстах нарнийского цикла по отдельности – напротив, на протяжении всех повестей имеет место обращение сразу к нескольким источникам мифологической образности, «наслоение» одного мифа на другой, благодаря чему мы можем наблюдать тончайшую и сложнейшую игру и взаимопроникновение смыслов. Иными словами, «перегруженность» «Хроник Нарнии» символикой, заимствованной из древних мифологий, более чем очевидна. «Вплетая» миф в ткань своего повествования, их создатель предполагает, что те или иные мифологические представления уже присутствуют в памяти его читательской аудитории, что она сумеет за конкретным сюжетным поворотом, образом или деталью разглядеть соответствующие «мифологические формулы» и затем успешно эти формулы расшифровать.

## ГЛАВА III МИФ И ПОВЕДНЕВНОСТЬ В НАРНИЙСКОМ СЕМИКНИЖИИ К.С. ЛЬЮИСА

### 3.1. Повседневность и способы её изображения в литературе XIX- XXвв.

Проблема повседневной жизни человека уходит своими корнями в глубокую древность, в те времена, когда людьми предпринимались первые попытки понять себя и свое место в окружающем их мире.

«Толковый словарь живого великорусского языка» В. Даля, определяет «повседневное» как «постоянно, изо дня в день повторяющееся» [Даль 1980: 147]. Родственное этому слову слово «обыденный» означало то, что было сделано или совершилось за один день [Даль 1979: 637], в то время как то, что делалось за одну ночь (или длилось целую ночь), характеризовалось как «обычное» [там же: 638]. Слово «обыдни» понималось как будни, рабочие, не праздничные дни. Но «обыденный», по Далю, означает ещё и «обиходный» [там же: 585] (хотя сам составитель «Толкового словаря...» определяет употребление первого вместо второго как «крайне ошибочное искажение») [там же: 585]. Это слово принадлежало уже к иной семантической группе и означало «привычный, усвоенный, принятый, обыкновенный, простой, рядовой, бывающий большей частью, сплошь и рядом (в противоположность исключительному, из ряда вон выходящему)» [там же]. Близкие к нему по смыслу слова фиксируют тесную связь с **обычаем, с тем, что общепринято**, соответственно, «обыкнуть» значит «взять привычку, научиться», «обыкничать» – жить просто, в согласии с принятыми обычаями, а когда человека характеризуют как «обычайный», это

означает, что тот, о котором говорят – вежливый, умеет уживаться с другими людьми [там же: 637] и соблюдает житейские обычаи.

В словаре С. И. Ожегова (это уже середина XX в.) слова «повседневный» («проводимый изо дня в день, всегда, постоянно») и «обыденный» («бывающий всегда, привычный») [Ожегов 1984: 456] сближаются. А слова «привычный» («ставший привычкой», «известный, хорошо знакомый, такой, к которому привык») [Ожегов 1984: 509] и «постоянный» («непрекращающийся, неизменный и одинаковый во всё время, всегдашний», «рассчитанный на долгий срок, не временный») [там же: 492] в свою очередь раскрывают смысл слова «обычный» («постоянный, привычный», «установленный обычаем») [там же: 378], по отношению к которому родственными являются слова «обыденный» («обыкновенный, заурядный») и «обыденщина» («всё обыкновенное, заурядное, косное»), «обыкновенный» («обычный, ничем не выделяющийся») [там же: 377]. Именно у Ожегова синонимом «повседневности» впервые становится «быт» как «общий жизненный уклад, повседневная жизнь» [там же: 57]. Это понимание «повседневного» как «обыденного», «заурядного», «будничного», «косного» закрепляется примерно к 50м гг. XX столетия, но в то же время сохраняется и первый смысловой ряд (происходящий изо дня в день).

В словарях, изданных в 90х гг., круг значений слов: «повседневный», «быт», «обыденный», «будни» остаётся прежним [Лопатин 1990: 41, 318, 386]. «Словарь современного русского литературного языка» предлагает большое количество синонимов, которые позволяют глубже раскрыть психологический, эмоциональный фон будничной жизни. Так, слово «будни» означает: «1. Рабочие дни. 2. Повседневная, обыденная жизнь//однообразная, безрадостная жизнь» [Словарь современного русского литературного языка 1991: 798].

На сегодняшний день повседневность является объектом исследования целого ряда дисциплин (история, философия, психология, культурология, социология, этнография и этнология, филология и др.), каждая из которых по-

своему даёт ответ на вопросы «Что такое повседневность?» и «Какую роль она играет в жизни человека?». Остановимся подробнее на некоторых из них.

В **социологии** повседневность трактуется следующим образом: 1) как установка сознания на принятие действительности как данности; 2) психическое (душевное) здоровье и зрелость (зрелость) как условие, обеспечивающее возможность такой установки сознания; 3) земной, посюсторонний статус реальности повседневной жизни; практический характер повседневной деятельности и обусловленные им конкретность и прагматизм целей, которые ставит и решает «повседневный деятель» и возможность достижения которых обеспечивается характером обыденного знания, представляющим собой знание рецептов решения тех или иных повседневных проблем [Лелеко 2002]. Кроме того, в качестве синонимов слова «повседневность» социологи употребляют такие понятия, как **«обычное ежедневное существование»**, **«род / образ жизни»**, **«быт»**, который видится как «область внепроизводственной жизни людей», связанная с процедурами удовлетворения материальных и духовных потребностей в процессе обеспечения жизнедеятельности, рекреации и социализации человека» [Орлов 2008: 3], с последующим разграничением быта на общественный, семейный, и т.д.; **«реальность»**, которая «интерпретируется людьми и имеет для них субъективную значимость в качестве цельного мира» [Бергер, Лукман 1995: 38]. В последнем объяснении, предложенном Бергером и Лукманом, исследователь Т.Г.Струкова выделяет два ключевых момента, которые «акцентируют многозначность и динамическую подвижность самого феномена». В её понимании эти два момента суть таковы: «во-первых, повседневность очевидна для всех людей, хотя, естественно, неоднородна по содержанию и смыслу. Повседневность – это целостный мир, в котором человек взаимодействует с другими, и с этой точки зрения она объективна. Во-вторых, понимание каждого момента бытия, реальности у отдельного человека индивидуально, а потому повседневность субъективна. Повседневность не может ответить на вопросы «что», «кто». Она отвечает на вопросы «как», «каким образом», «где», «когда», что свидетельствует о способности мира



сохранять свою идентичность, вмещая огромное количество все новых и новых объектов» [Струкова 2010:9]. Польский социолог Ян Щепаньски также вносит дополнение в характеристику повседневной жизни, определяя уныние и скуку, вызванные повторением изо дня в день одного и того же (устоявшихся формул поведения или бытовых событий), в качестве доминантных эмоций.

Интерес представляют и рассуждения Н.Элиаса, которые он излагает в статье «К понятию «повседневное». По его мнению, в тех определениях понятия «повседневность», что предлагаются многочисленными исследователями, подразумевается некоторое противоположное понятие («не-повседневность»), однако это противоположное понятие, как правило, остаётся в тени. И далее исследователь предлагает восемь пар понятий, делая попытку определить повседневность через её противоположности:

1. Повседневность как противоположность празднику;
2. Повседневность как рутина, в отличие от чрезвычайных, нерутинизированных сфер общества;
3. Повседневность как рабочий день – в противоположность жизненному миру буржуа, живущих в роскоши, праздности и т.п.;
4. Повседневность как жизнь народных масс – в противоположность жизни высокопоставленных и могущественных лиц (королей, принцев, президентов, членов правительства, партийных лидеров и т.д.);
5. Повседневность как сфера будничных событий – в отличие от того, что считается единственно достойным изучения в традиционной политической истории: «великих» событий, действий государства и его правителей;
6. Повседневность как частная жизнь (семья, любовь, дети) – в отличие от официальной или профессиональной жизни;
7. Повседневность как сфера естественного, спонтанного, неотрефлексированного переживания и мышления – в отличие от сферы рефлексии, искусственного и особенно научного опыта и мышления;

8. Повседневность как обыденное сознание, т.е. идеологизированное, наивное, непродуманное, ложное мышление – в отличие от настоящего, правильного, истинного сознания [Приводится по: Кромм: 2003:11].

С **культурологических позиций** повседневность исследует В.Д.Лелеко, видя в ней «будничность», которая противостоит началу сакральному и «праздничному»: «То, что в жизни человека и окружающем его мире природы и культуры происходит ежедневно, должно быть <...> пережито и оценено для того, чтобы стать ожидаемым, неизбежным, обязательным, привычным, само собой разумеющимся, понятным, должно быть пережито и оценено как тривиальное, серое, скучное» [Лелеко 2002:103]. Исследователь предлагает свою модель повседневности, которая включает:

1) **характеристики пространства** повседневности (нахождение центра, периферии, границ и приграничных зон, а также способов передвижения внутри этих границ и выхождения за их пределы);

2) **темпоральные характеристики** (к ним относятся «ритм тела» «ритм и темп повседневных событий», «скорость течения событий», «частота смены одного события другим», «плотность событийного ряда»);

3) **«вещно-предметный ряд, событийный ряд, набор сценариев поведения, предполагающих гендерную и возрастную дифференциацию»** [Лелеко 2002: 105–113].

Лелеко разграничивает два уровня смыслов, которые содержатся в понятии «повседневность». **Первый уровень** «фиксирует суточный ритм повторяющихся в жизни человека процессов и событий, выявляет определенную статистическую закономерность. <...>. Точно и кратко этот уровень смысла раскрыт в выражении "изо дня в день одно и то же"» [Лелеко 2002:103] и характеризуется как «объективная, онтологическая сторона» исследуемого понятия, в то время как **второй уровень**, напротив, есть «субъективная, психологическая и аксиологическая его сторона» [Лелеко 2002: 113], которая запечатлевает нашу эмоциональную реакцию на это повторение и его оценку. Лелеко полагает, что за событиями повседневной жизни всегда

стоит определённый жизненный уклад со свойственными ему поступками, занятиями, привычками, которые постоянно повторяются. Эта устойчивость, стабильность «противостоит случайностям и неожиданностям, которые, в зависимости от масштаба и характера, могут и взорвать, сломать, уничтожить сложившийся уклад жизни» [там же].

Если же говорить о **литературе**, то в художественных произведениях сфера повседневности охватывает множество жизненных аспектов. Среди них важнейшими являются, «во-первых, эпизоды публичной жизни человека, способы и варианты его приспособления к внешнему миру; во-вторых, частная, домашняя, приватная жизнь персонажа, в которую включены бытийность и быт во всех его ипостасях; в-третьих, многообразные эмоциональные проявления, которые спровоцированы обыденными обстоятельствами, причем событийность или бессобытийность может быть как индивидуальной, так и групповой» [Струкова 2010:12]. Далее скажем несколько слов о способах изображения повседневности в различных литературных направлениях.

**Романтизм** противопоставлял жизнь бюргера высокому уделу художника-«энтузиаста». В этой связи описания бытовой жизни изобиловали иронией, сатирой и гротеском. В произведениях романтиков быт неизбежно предстаёт страшной бездуховной силой, которая лишает душу человека высоких устремлений.

Но спустя некоторое время авантюрно-романтические и героические фантазии также обесцениваются, на смену им приходит интерес к тому, как протекает обычная бытовая жизнь столь же обычного человека, лишённого героических устремлений. Поэтому **в реализме и натурализме** реалии повседневной жизни подробно воспроизводятся и подвергаются скрупулёзному анализу; создаётся богатый и разнообразный обыденный фон, на котором разворачиваются ключевые для человека события. Однако сама жизнь нередко характеризуется как унылая, однообразная и в большинстве случаев – жестокая.

Поэты и писатели **модернизма** также обращаются к художественному освоению обыденного сознания и поведения человека в обыденной жизни,

акцентируют внимание на особенностях повседневной речи и т.д. Так, для **дадаистов** повседневность стала предметом эстетического осмысления; они предлагали рассматривать её как неограниченное пространство приложения творческой энергии художника. Любой фрагмент повседневности, произвольно выбранный, будь то конкретный эпизод из жизни обычного человека или какой-либо предмет утилитарного назначения (стул, автомобиль и т.п.) «изымается из потока обыденной жизни и переносится практически в нетронутом виде в пространство, понимаемое как художественное (выставочного зала, музея, экспозиционной площадки и т.п.)» [Бычков 2012: 438]. При этом предметы, как правило, перемещаются непосредственно, в то время как фрагменты того или иного эпизода повседневности – в виде фотографий, кино- или видеозаписей, и т.д. Смысл этого акта состоит в том, чтобы наделить фрагменты повседневности «неповседневным, необыденным, неутилитарным значением (или выявить это значение), превратить его в событие художественно-эстетической культуры» [там же]. А несколько позднее **сюрреалисты** тоже обратятся к культуре обыденной жизни и воспримут её как источник творческих грез художника. Писатели начинают использовать коллаж, включая в свои произведения предметы повседневности: афиши, объявления, расписания, меню, рекламу и др., которые таким образом превращаются в своеобразный индикатор времени. «Подчеркнуть преодоление разрыва между высоким и низким в искусстве» [Струкова 2010: 14], – вот в чём состояло их главное назначение.

**Экзистенциалисты**, говоря о повседневности, понимают под ней не только ««накатанное» существование, повторяющее стереотипные ритуалы, но также и потрясения, разочарования, страсти» [Станкевич, Полякова 2009:77-78]: смерть, ненависть, любовь, поиски смысла, страх имеют место именно в повседневном мире. Будучи важнейшими экзистенциальными проблемами, они выступают и проблемами существования личности. Для экзистенциалистов наиболее характерно пессимистическое видение повседневности. Так, например, А. Камю наделяет обыденную жизнь такими качествами, как «абсурдность,

бессмысленность, неверие в Бога и индивидуальное бессмертие» [там же], а у Ж. П. Сартра она изображена «как вязкая и в то же время вещная, наглядная реальность, которая подталкивает героя к осознанию того, что существование предшествует сущности. Исчезновение смысла порождает абсурд, который формирует среду для противопоставления человеческого сознания миру вещей» [Струкова 2010: там же]. Речь в данном случае идёт о знаменитом романе «Тошнота» (1938г.), где выбор абсолютно свободного героя, живущего в мире абсурда, делает его абсолютно одиноким.

Более оптимистичный взгляд предлагают Э. Фромм, А. Швейцер и Х. Ортега-и-Гассет, которые провозглашали любовь к жизни, восхищение ей, альтруизм называли основополагающим жизненным принципом и всячески подчеркивали наиболее светлые и благородные стороны человеческой природы.

В современных арт-практиках различным внехудожественным элементам часто отводится ведущая роль, в результате чего события, которые имеют место в обыденной действительности, начинают осмысляться как явления гораздо более значимые, чем произведения искусства. В этой связи весьма показательны рассуждения Аллана Капроу: «В настоящее время суть искусства стала настолько сложной, что представляются очевидными следующие постулаты:

- луноход превосходит любые устремления современной архитектуры;
- трансляция переговоров между космическим центром в Хьюстоне и Apollo 11 намного интереснее, чем любая современная поэзия;
- при этом помехи, гудки и сбои связи превосходят исполнение электронной музыки в концертных залах;
- любительские видеозаписи, снятые антропологами в резервациях, гораздо интереснее самых известных андеграундных фильмов;
- почти все заправочные станции (например, в Лас-Вегасе), созданные из яркого пластика, стекла и стали, – самая выдающаяся архитектура современности;
- сомнамбулические движения покупателей в супермаркете гораздо выразительнее, чем любые инновации современного танца;

– содержимое заводских помоек и тот скарб, что находится у нас под кроватями, впечатляют сильнее, чем тот мусор, что экспонируют актуальные выставки;

– следы, что покрывают небесную гладь в ходе ракетных испытаний, – эти неподвижные радуги, каракули даже невозможно сравнить с работами художников, исследующих свойства газообразных веществ;

– война во Вьетнаме и суд над «Чикагской восьмеркой» зрелищнее, чем любой спектакль; <...>.

«Не-искусство в большей мере искусство, чем само искусство» [Бычков 2012:439-440]. Именно в области «не-искусства», в явлениях повседневной действительности нередко пытается найти отдохновения художественно-эстетическое сознание современной культуры.

Не менее интересными представляются попытки выявить особенности изображения повседневности, характерные для конкретных литературных жанров. Согласно наблюдениям И.В.Кабановой, весьма подробно прописанный пласт повседневности предлагает *криминально-детективная литература* и в частности – *детективный роман*, где в расследовании преступления решающее значение может иметь любая, самая, казалось бы, незначительная мелочь. Поэтому все без исключения детали повседневности предстают здесь как равно значимые, а гений сыщика «заключается в том, чтобы выделить из этого потока информации о незначительных событиях те, которые составят предысторию преступления» [Кабанова 2012:56-57]. «Прямой слепок повседневности» [там же] демонстрируют *физиологический очерк*, изображающий человеческие типы именно как продукты повседневности, и *натуралистический роман*, где горизонт внимания к повседневности сужен до ее телесно-биологических основ. Отдельно следует сказать о жанре *историко-бытового очерка*. Для него характерно повышенное внимание к материально-вещественной стороне обыденной жизни, какой она предстает со стороны, и отсутствие стремления

объяснить мотивы бытового поведения людей, опираясь на те особенности понимания окружающего мира, которые им свойственны.

Напротив, *фантастика и фэнтези* по сути своей от повседневности весьма далеки. *Фантастика* предпочитает «единую посылку рационального характера, где необыкновенное создается с помощью неизвестных пока законов природы или же силами науки и техники» [Ковтун 2008:61]. Что же касается *фэнтези*, то писатели, работающие в этом жанре, исходят из того, что «мир «на самом деле» выглядит иначе, чем это представляется обыденному сознанию, и что существуют особые сверхъестественные и чудесные сферы бытия, не поддающиеся рациональной интерпретации, но вполне способные так или иначе являть себя в повседневности.<...> сюжетная посылка в *fantasy* словно срывает с глаз читателя слой привычной, трезвой и до мельчайших подробностей знакомой жизни и, используя уходящие в глубокую древность представления о магических, потусторонних, сверхъестественных существах и силах, обнажает сияющие высоты и мрачные глубины «истинной реальности» – особой модели мира, которая строится по постулируемым автором законам» [Ковтун 2008: 62].

Однако даже внутри того или иного направления положительная или отрицательная интерпретация повседневности зависит от целого ряда факторов, важнейшими среди которых выступают два: во-первых, это «индивидуальное осознание писателем обыденности как созидającego или разрушительного фактора», а во-вторых – «творческая интенция автора, нацеленная на то, чтобы либо подвергнуть повседневность критике, осмеянию и даже остракизму, либо увидеть в ней фундирующее начало человеческой жизни» [Струкова 2010: 13]. Далее проследим, как это работает, на примере всё тех же «Хроник Нарнии».

Итак, повседневностью чаще всего именуют процесс жизнедеятельности людей, особенность которого в том, что он происходит в привычных ситуациях и условиях, и располагает рядом характерных черт. Анализ повседневности, предпринятый разными исследователями, показывает, что, во-первых, при всей чёткости постановки указанной проблемы имеет место огромное количество

дефиниций, что позволяет получить представление о разных аспектах повседневности. В то же время ни одну из них нельзя считать исчерпывающей.

Во-вторых, лингво-семантический анализ таких слов, как «обыденный», «повседневный» показал, что повседневность может восприниматься и положительно и отрицательно. Отрицательные ценностные коннотации данных слов связаны с такими значениями, как «обыкновенный», «заурядный», «ничем не примечательный», «не выделяющийся», «косной», «унылый», «будничной», «однообразной», «не праздничной», «безрадостной», что свидетельствует о том, что повседневность нередко воспринимается как сфера, где господствует «низкое» и «суетное» и главными чертами которой выступают стереотипность и схематизм, тривиальность и скука, отсутствие радости и новизны.

В свою очередь положительные ценностные коннотации «повседневного» связаны с такими значениями, как «общепринятый», «известный», «хорошо знакомый», «установленный обычаем», «простой», «вежливый», «умеющий уживаться с другими людьми», «практический», «постоянный», «рассчитанный на долгий срок»; с чувствами стабильности, защищённости и уверенности в завтрашнем дне.

Что же касается литературы, то способы изображения повседневности и отношение к ней значительно различаются в романтизме, реализме, натурализме и модернизме. Конкретные литературные жанры также предлагают свои способы изображения обыденной реальности. Однако даже в рамках какого-либо литературного направления особенности изображения повседневности в огромной степени зависят от множества факторов, и в первую очередь – от того, как она воспринимается и интерпретируется тем или иным писателем: видит ли он в ней фундирующее или разрушительное начало, принимает её или же критикует, осмеивает и т.д.

### **3.2. Мир повседневности в «Хрониках...» К.С.Льюиса**

Приступая к анализу повседневности и её роли в «Хрониках Нарнии» Льюиса, необходимо в первую очередь выяснить отношение к ней самого писателя. Однако помимо этого, на наш взгляд, следует обратить внимание на



ряд других важных моментов: необходимо уточнить, как она изображается, кто из персонажей и как о ней отзывается, «как она исторически, социально, национально идентифицируется», наконец, «о какой повседневности идет речь: отдельного человека, социальной группы, слоя, этноса и так далее?» [Струкова 2010: 20]. На эти и другие вопросы постараемся ответить ниже.

### **Социально-временной контекст «Хроник Нарнии»**

Т.Г.Струкова отмечает такую черту повседневности, как историчность: она проявляет себя в идеологии конкретной эпохи, в еде, моде и стереотипах поведения; «в городских или сельских пейзажах (пасторальный или урбанистический), архитектуре (готика или модерн), аудиовизуальных искусствах (экранные виды или видеомэппинг), формах графики (Альбрехт Дюрер или спрей-арт) и музыкальных предпочтениях (Моцарт или Арнольд Шёнберг), ценностных категориях, которые присущи той или иной нации, этносу, коллективной или гендерной группе» [Струкова 2012: 44]. Поэтому, говоря о повседневности в льюисовских «Хрониках Нарнии», так важно охарактеризовать социально-временной контекст этого произведения, что в свою очередь позволит не только выяснить авторскую позицию относительно повседневности, но и осознать, почему она является именно такой, а не другой.

Во всех повестях взору читателя предстаёт Англия на изломе веков. В «Племяннике чародея» мы читаем: «*This is a story about something that happened long ago when your grandfather was a child. It is a very important story because it shows how all the comings and goings between our own world and the land of Narnia first began. In those days Mr Sherlock Holmes was still living in Baker Street and the Bastables were looking for treasure in the Lewisham Road*» [Lewis 2011:11]. Так открывается первая повесть «Хроник...». Современники Льюиса воспринимали это так, как если бы писатель обращался лично к ним: читая текст, они находили в нём целый ряд слишком хорошо знакомых деталей: упоминание о Шерлоке Холмсе, Бейкер-стрит, семье Бэстейблов и т.п., выполнявших роль «привязок» к не так давно завершившейся эпохе. При этом год, в который произошли описанные события, непосредственно в тексте не указывается, но, опираясь на

упомянутые авторские «подсказки», читатель может попытаться определить его самостоятельно. Исходя из того, что Шерлок Холмс (если верить Конан Дойлю) покидает Лондон в 1904, а знаменитая история об искателях сокровищ выходит из-под пера Эдит Несбит в 1899, можно предположить, что это либо самые последние годы XIX в.(1899-1900), либо первые годы века XX (1901-1903).

В дальнейшем мы находим в тексте и другие черты столицы Англии того времени, как, например, кэбы, твёрдые воротнички и газовые фонари.

Следующая повесть – «Лев, Колдунья и платяной шкаф». Между описанными в ней событиями и событиями предыдущей хроники, как явствует из авторских «подсказок», проходит половина человеческой жизни: мальчик Дигори, ставший вместе со своей соседкой Полли свидетелем творения Нарнии, успел стать взрослым и даже состариться, теперь это мистер Кёрк, выдающийся учёный и путешественник. Тут же говорится, что в большом мире гремит война (это 1940 год), а те, кому суждено стать новым поколением «нарнийцев», прячутся от бомбёжек в усадьбе профессора Кёрка. К военному времени относятся события всех остальных повестей, за исключением последней: когда Шапта совершает освобождение Орландии (хроника «Конь и его мальчик»), в Нарнии в это время правит четвёрка Пэвенси, а в Англии в это время идёт всё тот же 1940 год. Когда звук рога притягивает их в Нарнию вторично (хроника «Принц Каспиан»), в Англии уже наступил 1941 год. Эдмунд, Люси и Юстэс принимают участие в плавании короля Каспиана (хроника «Покоритель Зари, или Плавание на Край Света») летом 1942, в этом же году, почти сразу после конца каникул, Юстэс совершает новое путешествие в фантастический мир вместе со своей новой подругой по Экспериментальной школе, Джил Поул. Лишь «Последняя битва» несколько «выбивается» из военного контекста, т.к. события, описанные в ней, происходят семь лет спустя и относятся уже к мирному времени. Согласно льюисовской хронологии (о ней будет речь ниже), это 1949 год)[Льюис 1991: 10]. Так устанавливается тесная связь между

приключениями героев в Другом мире и событиями 40х гг. XX века, ставшими и для Льюиса, и для его современников источником трагического опыта.

Именно потребность осмыслить этот трагический опыт побудила писателя взяться за перо и начать работу над нарнийским циклом в 1948г. В. Гопман пишет об этом следующим образом: «Фашизм был разгромлен, но в памяти человечества, в сердцах живущих кровоточащей раной осталась память о фабриках смерти, о «научных» экспериментах на живых людях, о сотнях тысяч павших на полях сражений. А над миром нависла атомная тень Хиросимы... Не просто было разобраться в этом академического склада ученому, всю жизнь сторонившемуся политики. Но совесть писателя-гуманиста не позволила Льюису оставаться в стороне от того, что происходило в мире»

[Гопман

2009:

<http://www.narnianews.ru/modules.php?name=News&file=article&sid=189>]. Эти

размышления о судьбе человека и человечества в целом пробудили у него желание создать «пусть вымышленную, фантастическую – модель общества, где все счастливы и свободны» [там же], попробовать таким образом вернуть искалеченным и изломанным войной человеческим душам надежду и веру в добро. В соответствии с этим замыслом, повесть «Лев, Колдунья...» была завершена в 1949г., «Принц Каспиан» – в 1951, «Покоритель Зари» – в 1952, «Серебряное кресло» – в 1953, «Конь и его мальчик» – в 1954, «Племянник чародея» – в 1955, «Последняя битва» – в 1956.

Таков социально-временной контекст «Хроник Нарнии». Рассмотрев его, перейдем непосредственно к анализу авторской позиции относительно окружавшей его повседневной реальности.

### **Изображение повседневности в нарнийском цикле как показатель отношения к ней автора**

С.Л.Кошелев пишет о К.С.Льюисе как о человеке, который «был в претензии» к своей эпохе и её культуре. Одну из главных причин этих претензий он видит именно в том, что его время стало временем мировых войн. Но помимо неё, была и другая, не менее важная, и состояла она в том,

что «упадок воображения и фантазии в литературе XX века очевиден. Даже научная фантастика – ветвь литературы, к которой Льюис всегда проявлял особое внимание, – в большинстве своих образцов достаточно бескрыла. По выражению Дж. Р. Р.Толкиена, близкого друга Льюиса, фантасты в основном заняты тем, что заставляют осточертевшие механические игрушки бегать все быстрее и быстрее, а идеалы их идеалистов, сводятся, самое большее, к тому, чтобы построить несколько городов под стеклянными крышами на других планетах. Лишь немногим писателям нашего века внятны звуки рога Эльфийской Страны»[Кошелев 1991: 2]. Именно по причине этой крайней приземлённости Льюис не питал любви и к культуре завершившегося на тот момент XIX в. [там же]. Поэтому не вызывает удивления то, что социально-бытовая реальность нашего мира предстаёт в семикнижии преимущественно началом разрушительным. Критика автором повседневности ярче всего просматривается в том, как он её изображает.

Преждевсего, потекстамвсегоцикла «рассыпаны» детали, содержащиесясоответствующийподтекст: кпримеру, впервыхдвуххрониках(«Племянникчародея», «Лев, Колдуньяиплатянойшкаф»)вмиреповседневности**ильютдожди** («*itwasoneofthewettestandcoldestsummerstherehadbeenforyears*», «*whennextmorningcametherewasasteadyrainfalling, sothickthatwhenyoulookedoutofthewindowyoucouldseeneitherthemountainsnorthewoodsnoreventhestreaminthegarden*» [Lewis 2011: 13, 112]).«Серебряноекресло»такжеоткрываетсяописанием**хмуройненастнойпогоды**: дождя, правда, уженет, нонаулицехолодно, сыроитоскливо: «*Itwasadullaautumnday*», «*onthatdullaautumndayonthedamplittlepath*», «*andJilllookedroundandsawthedullaautumnsky*» [Lewis 2011: 549, 551].День, вкоторый персонажи совершают путешествие в Нарнию, назван«пасмурным»,«гусклым», «скучным», «унылым» (англ. «*dull*») [APC 2003: 244], и эта характеристика повторяется несколько раз. Кроме того, ситуация в последней повести усугубляется тем, что события происходят

осенью. Это невесёлое время года, когда всё вокруг тоскует и увядает, характеризуется соответствующей – а именно тёмно-серой – цветовой гаммой, передающей безрадостную и гнетущую атмосферу, которая царит и в природе, и в душе у героев, и в школе, где они учатся. То, что упоминание о плохой погоде повторяется в трёх из семи хроник, да при этом ещё и вынесено в сильную позицию (во всех случаях упомянутая деталь возникает в первой главе, а в «Серебряном кресле» – в первом же предложении: «*Itwasadullautumnday...*»), говорит само за себя.

В финале «Принца Каспиана» мир повседневности определяется как «*dreary for a moment, after all they had been through, and unexpectedly, nice in its own way*» [Lewis 2011: 418]. И хотя по возвращении из мифологического пространства Инобытия он предстаёт для детей «по-своему приятным», это объясняется лишь тем, что он им родной, и боникакого сравнения с Нарнией этот привычный мир не выдерживает и на её фоне воспринимается главным образом как «*dreary*», т.е. «*мрачный*» и «*отчаянно скучный*» [АРС 2003: 239]. Так на первый план выступает характеристика серости и скуки, от которой всё время хочется куда-нибудь скрыться. Так или иначе она повторяется в большинстве повестей, её нет лишь в «*Коне и его мальчике*» и «*Последней битве*», где действие не выходит за пределы фантастических миров.

Во-вторых, действие мира обыденной жизни на душу человека во всех случаях предстаёт как разрушительное. Так, Люси завидует красоте своей старшей сестры, Сьюзен; Эдмунд всех ссорит, высмеивает и предаёт; Джил на каждом шагу падает духом и жалеет себя, болезненная ранимость и застенчивость уживаются в этой девочке с желанием «*to show off*». Фрэнку, при всей его доброте и отзывчивости, присущи «*the sharpness, and cunning and quarrelsomeness*», которые герой «*had picked up as a London cabby*» [Lewis 2011: 96]. Да и жизнь кэбмена в мире повседневности, как и жизнь его супруги Елены, бедна, убога и всячески препятствует раскрытию того лучшего, что заложено в личности того и другой. Дядя Эндрю предстаёт злодеем и циником, абсолютно закрытым для всего чудесного и прекрасного.

Так возникает впечатление, что герои Льюиса до начала приключений в Нарнии словно погружены в некую духовную спячку. При этом писатель явно даёт понять, что нравственная незрелость, всевозможные слабости, недостатки и откровенные пороки его персонажей есть главным образом результат воспитания, основанного на тех социальных тенденциях, которые в его произведениях подвергаются беспощадной критике [Дэвис 2011: 155]. Так, в «Серебряном кресле» Льюис яростно осмеивает школу, превратившуюся из предназначенного ей места интеллектуального и морального развития детей в место их деградации: *«It was <...> what used to be called a “mixed” school; some said it was not nearly so mixed as the minds of the people who ran it. These people had the idea that boys and girls should be allowed to do what they liked. And unfortunately what ten or fifteen of the biggest boys and girls liked best was bullying the others»* [Lewis 2011: 549]. Те, кто делал подобные вещи, вполне могли не страшиться наказания, т.к. *«the Head said they were interesting psychological cases and sent for them and talked to them for hours»*. Более того, *«if you knew the right sort of things to say to the Head, the main result was that you became rather a favourite than otherwise»* [там же]. Позволяя хулиганам обижать более слабых, руководители экспериментальной школы создали в её стенах атмосферу, где жестокость стала само собой разумеющейся, а сила начала расцениваться как абсолютное добро.

Так под пером писателя обычная английская школа становится символом современного Льюису общества, где господствуют произвол и право сильного; где у всякого своя правда, при этом каждый убеждён в том, что именно его правда – неопровержимая истина; где «серьёзные люди» отказываются верить в доброе и прекрасное, если оно не вписывается в узкие рамки их утилитарного мировоззрения. Главную беду современного ему образования Льюис видит в том, что оно стремится избегать сострадания и нравственного видения мира, подчеркивая преимущества фактов перед воображением, спорта перед логикой и мирских наук перед мудростью и добродетелью

(этой проблеме он посвятит эссе «Человек отменяется»). И хотя писатель не идеализирует «доброе старое время» («*schools were usually nastier than now*»), идея о духовной деградации общества отчётливо просматривается в его текстах – так, он прямо говорит, что в предыдущем поколении моральные нормы были прочнее и имели больший авторитет («*Things like Do Not Steal were, I think, hammered into boys' heads a good deal harder in those days than they are now*»)[Lewis 2011:92], в то время как тенденции, возникающие в современном обществе, изображаются им как аморальные и не совместимые с добрыми отношениями между людьми.

В-третьих, миру повседневности отведено **очень скромное положение**. Сведения, которые мы можем о нём почерпнуть из льюисовских повестей, крайне скудны и фрагментарны. Так, из «Племянника...» мы узнаём лишь то, что в год, когда Полли и Дигори совершили путешествие в Нарнию, лето было сырое и дождливое и что у главного героя смертельно больна мама. Однако чем, когда и почему она заболела, какие отношения были у мальчика с ней, с отцом (о котором тоже ничего не известно, кроме того, что он уехал в Индию), с друзьями (кроме Полли) и были ли они у него вообще, мы так и не узнаем. Отсутствуют в повести и другие подобные подробности.

Похожую картину наблюдаем и в хронике «Лев, Колдунья и платяной шкаф». Её первая глава сообщает нам о разыгравшейся Второй мировой войне, но – предельно кратко, без каких-либо деталей. Так же мало, практически ничего, не говорится и о прошлом детей Пэвенси.

В «Принце Каспиане» единственным атрибутом повседневного мира выступает железнодорожная станция, с которой Питер, Сьюзен, Эдмунд и Люси должны отправиться в школу, причём автор повествует об этом так, что читателю сразу становится понятно: ребята этому явно не рады.

В «Покорителе зари» присутствует ряд указаний на некоторые факты из обыденной жизни детей Пэвенси и об изменениях, которые произошли с момента событий, описанных в предыдущих хрониках: так, мы узнаём, что старшие дети вошли во взрослую сознательную жизнь – Питер поступил в

институт и делает успехи в учёбе, Сьюзен же, которая «учится неважно», поехала с родителями в Америку.

В повестях «Конь и его мальчик» и «Последняя битва» наш мир не присутствует вовсе, а в «Серебряном кресле» представлен экспериментальной школой, где царят травля и жестокость и где для того, чтобы стать «своим», необходимо сделаться таким же подлецом.

Иными словами, во всех перечисленных случаях главный акцент сделан на приключениях детей в Нарнии и тех нравственных уроках, которые они из них извлекают, в то время как обыденная жизнь дана скупыми схематичными набросками и является только фоном, на котором разворачиваются ключевые для персонажей события, – но не более того. Именно из этого реального, упорядоченного и привычного мира ребята устремляются вслед за мечтой, которая неожиданно для всех оказывается последней реальностью.

Наконец, в-четвёртых, отношение автора к повседневности ярче всего подчеркивает то, что в конечном итоге **писатель навсегда убирает своих лучших героев из обыденного мира**, «заставляя» их погибнуть в крушении поездов и «перенося» их души в Новую Нарнию. Весьма примечательно, что на момент своей смерти в последней книге все персонажи ещё очень молоды, а некоторые из них – и вовсе дети; тем самым автор явно даёт понять, что они изначально были созданы для другого мира, гораздо более светлого, нежели наш, и гораздо более «настоящего» [Афони́на 2012:131]. Этот конечный уход из мира повседневности лишён трагического звучания – напротив, он оборачивается возвращением «из плена иллюзии туда, где их истинный дом» [там же: 135] и потому исполнен необыкновенного света, величия и ликования.

Далее рассмотрим, каким образом выстраивают свои отношения с повседневностью и как к ней относятся сами льюисовские герои.

### **Отношение к повседневности героев нарнийского цикла**

Большинство героев «Хроник...» также настроены по отношению к повседневности весьма критически. Так, Эдмунд в повести *«Покоритель Зари, или Плавание на Край Света»* признаётся одному из своих нарнийских друзей,



пожелавшему увидеть наш мир (о котором тот слышал, что он «roundlikeaball»), что «*There is nothing particularly exciting about a round world, when you are there*» [Lewis 2011: 533]. Такую же оценку («*It's very dull; not worth seeing, really*») даётобыденному миру Дигори Керк, само имя которого – «Дигори», являющееся производным от английских слов «*dignity*» – «достоинство, благородство» и «*digger*» – «золотоискатель» [APC 2003: 216], говорит о многом. «Dignity» поистине является одной из ключевых характеристик данного персонажа – это человек необыкновенно глубокого и благородного сердца, настоящий «рыцарь духа». Что касается характеристики «*digger*», то она реализуется самой его жизнью и теми ценностными установками, которые мистер Кёрк избрал для себя: он стал великим ученым, профессором, который посвятил жизнь исследованию красот и тайн окружающего мира, по крупицам собирая сокровища творческой человеческой мысли. Именно это делает его истинным «золотоискателем» – только в переносном смысле слова. Но мистер Кёрк гораздо уютнее чувствует себя в компании древних манускриптов, чем в многолюдных очередях или на станции метро, являя собой лик истинного «нарнийца», одного из тех, кого называют людьми «не от мира сего». В тексте эта «неотмирность» персонажа подчёркивается, **во-первых**, упоминанием о том, что он ведёт жизнь вдали от суеты большого города, в усадьбе, где есть множество красивых и необычных мест, овеянных множеством легенд, а **во-вторых**, описанием внешности профессора: его лицо заросло бородой («*shaggy white hair which grew over most of his face as well as on his head*»), да и сам он выглядит странно («*he was so odd-looking*»). Именно усадьба мистера Кёрка даёт Питеру, Сьюзен, Эдмунду и Люси защиту от вырвавшегося на волю зла.

Таким же образом противопоставлен окружающему миру Юстэс Вред, который главный признак «своего» человека во враждебно настроенной среде (в данном случае это школа) видит в том, что этому человеку здесь тоже плохо [Афоница 2012: 133], как и ему самому, и что он «*hates this place about as much as anybody can hate anything*» [Lewis 2011: 552]. Именно

по этому признаку герой распознаёт родственную душу в Джил Поул, после чего, поборов страх остаться непонятым, рассказывает ей Нарнии. А потом они вместе делают попытку спастись от окружающей их жестокости и равнодушия («*Holdhands. Wemustn'tgetseparated!*») и по мере сил им противостоять. Разумеется, дети не могут победить зла – зато они вполне способны ему не поддаваться.

Подобной настрой сохраняют и другие герои Льюиса (исключение составляют дядя Эндрю и Сьюзен). Живя в повседневном мире, они постоянно испытывают потребность из него вырваться, их всех буквально «тянет» «Туда», ибо «здесь», на земле, для них нет никакой надежды [Афони́на 2012: там же]. Добро, справедливость, красота и свобода, – вот что считают истинно драгоценным и Юстес, и его новая подруга, и дети Пэвенси, и Полли, и профессор Кёрк. Но земную реальность нельзя изменить так, чтобы эти ценности стали в ней главными. Это тоже хорошо осознают все главные герои, да и сам Льюис явно не верит, что подобное преобразование повседневной действительности реально возможно. А если так, то и жизнь в подобном мире не стоит ценить слишком высоко. Сказанное объясняет, почему для «друзей Нарнии» на протяжении всей своей (пусть и недолгой) жизни оказывается так важно возвращаться к опыту приключений в Другом Мире и обсуждать его. «Нарнийцы» навсегда остаются друзьями, которых объединяет только имодним известная тайна. Такимобразом, взгляднаповседневностьбольшинстваперсонажей цикла повторяетвзгляд льюисовский: «нарнийцы» предпочитают противопоставлять себя несправедливости, которая их окружает, и никак не стремятся влиться в окружающее их общество, зато сами предпочитают всегда держаться вместе.

Итак, описанный Льюисом повседневный мир есть мир Англии рубежа веков. Временной отрезок, на протяжении которого разворачиваются события, охватывает период с конца 90х гг. XIX по начало 50х гг. XX вв. Как известно, это время радикальных перемен и сильнейшего духовного и культурного кризиса. Кроме того, именно на него приходятся обе мировые войны.

В интерпретации писателя мир повседневности – главным образом мир, где: 1) почти всё время льют дожди; 2) холодно, неуютно и безрадостно; 3) отсутствует яркость красок, свежесть и новизна; 4) практически невозможны по-настоящему глубокие, тёплые и искренние отношения между людьми (если они и встречаются, то это скорее исключение, нежели правило); 5) нет места фантазии, чуду и волшебству; 6) господствует озабоченность вопросами материального благосостояния; 7) нравственные ориентиры либо крайне «размыты», либо их вовсе нет. За всем этим просматривается совершенно конкретная авторская позиция – жёсткий критицизм по отношению к повседневной социально-бытовой и культурной реальности своего времени. Эту позицию так или иначе разделяет большинство льюисовских героев.

### **3.3. Отношения мифологической реальности с реальностью повседневной в повестях нарнийского цикла.**

Основная ситуация «Хроник...» – ситуация двоемирия: в нарнийском цикле постоянно «сталкиваются», сосуществуют и взаимодействуют мир обыденный, который окружает главных героев, писателя и его читательскую аудиторию, и некий Иной Мир, само существование которого воспринимается не иначе как чудо. Эти два мира соответствуют двум совершенно разным временным измерениям: первым представлено обычное, земное время, «перспективное» и «хронологически последовательное» [термины Бухаровой 2009: 22], вторым – время «ирреальное», мифическое. Для того, кто находится в Нарнии, это время течет как обычно: час за часом, день за днем. Но для наблюдателя из нашего мира оно является одной из самых удивительных тайн, ибо постоянно «выделяет совершенно невероятные вещи: то припустит, как курьерский поезд, то, словно утомившись, переходит на быстрый шаг» [Кошелев 1991: 8] – *«If you spent a hundred years in Narnia, you would still come back to our world at the very same hour of the very same day on which you left. And then, if you went back to Narnia after spending a week here, you might find that a thousand Narnian years had passed, or only a day, or no time at all», «And now we're coming back to Narnia just as if we were Crusaders or Anglo-Saxons or*

*Ancient Britons or someone coming back to modern England!*» [Lewis 2011: 429, 333]. Подобные временные парадоксы типичны для многих ирландских сказок и легенд – достаточно вспомнить «Плавание Брана», «Плавание монахов на остров Еноха и Илии», «Предание об Ойсине в Стране Вечной Юности» и ряд других. Монахи, возвратившиеся с чудесного острова, где обитают пророки Енох и Илиа и где один день равен сотне земных лет, обнаруживают, что за время их отсутствия не стало ни их родной обители, ни населявшей её братии, *«всё исчезло – и города, и люди, и стены», «язык, на котором говорили жители, был для них не понятен»* [Средневековые предания 2010: 165-166]. Всё это повергает мореплавателей в глубочайшую скорбь; они чувствуют себя дряхлыми и несчастными. Всё же их судьба менее печальна, нежели судьба морехода из «Плавания Брана», который по возвращении с Острова Женщин, будучи охвачен тоской по родным местам, выпрыгнул из лодки на берег – и в тот же миг *«превратился в прах, словно пролежал в земле многие сотни лет»* [Средневековые предания 2010: 125]. Сам Бран, удивлённый тем, что его никто не узнаёт, пытается напомнить о себе: *«Я Бран, сын Фебала»*. И слышит в ответ: *«Мы не знаем такого. Однако «Плавание Брана» – это одно из наших древних преданий» [там же]*. Тогда он вместе со спутниками поворачивает обратно в море: оказалось, что за время пребывания на Острове Женщин все они стали напоминать жителей Иных Миров более, чем обычных людей, к которым уже не могли вернуться.

Похожая ситуация наблюдается и в «Хрониках...». Впервые проблемой времени сталкивается Люси – выбравшись из шкафа, она переживает, что её долгое отсутствие заставит всех волноваться. Но другие дети смотрят на сестру недоуменным взглядом, не понимая, о чём она говорит. А в «Последней битве» Тириан, обращаясь к Джил, признаётся, что, если в их мире прошла неделя, то в Нарнии едва минуло десять минут: *«A week, fair maid?» said Tirian. "My dream led me into your world scarce ten minutes since»*. Юстес также вставляет свой комментарий:

«*It's the usual muddle about times*» [Lewis 2011:693]. Эта «путаница со временем» имеет место в большинстве историй о Нарнии.

Впрочем, указанные особенности нарнийского времени вряд ли можно объяснить только данью древней традиции: как известно, Льюис, прежде чем приступить к написанию «Хроник...», изучал различные хронологические концепции. А завершив работу над циклом, писатель вернулся к теме времени и составил хронологическую таблицу, где соотнёс наше земное летосчисление с нарнийским. Её приводим ниже в русском переводе, который был сделан по оригинальному тексту Льюиса «*Outline of Narnian history so far as it is known*» и затем опубликован У.Хупером

НАРНИЯ		АНГЛИЯ	
<i>Годы Нарнии</i>		<i>Годы Англии</i>	
		<b>1888</b>	Родился Дигори Кёрк.
		<b>1889</b>	Родилась Полли Пламмер.
<b>1</b>	Сотворение Нарнии. Животным дарована речь. Дигори сажает Древо Защиты. Белая колдунья Джадис приходит в Нарнию, но вынуждена бежать на дальний Север. Франциск I становится королём Нарнии.	<b>1900</b>	Полли и Дигори попадают в Нарнию с помощью волшебных колец.
<b>180</b>	Принц Коль, младший сын короля Франциска V, ведёт своих соратников в Орландию (ещё не заселённую) и становится первым королём этой страны.		
<b>204</b>	Группа преступников бежит из Орландии через Южную Пустыню и основывает новое королевство Тархистан.	<b>1927</b>	Родился Питер Пэвэнси.
		<b>1928</b>	Родилась Сьюзен Пэвэнси.
<b>300</b>	Расширение Тархистанской империи. Тархистанцы осваивают земли Тельмара к западу от Нарнии.	<b>1930</b>	Родился Эдмунд Пэвэнси.
		<b>1932</b>	Родилась Люси Пэвэнси.
<b>302</b>	Тархистанцы Тельмара становятся нечестивыми и Аслан вновь превращает их в бессловесных животных. Опустошение этой земли. Нарнийский к[ороль] Ветр освобождает Одинокие Острова от дракона и благодарные местные жители провозглашают его императором.	<b>1933</b>	Родились Юстэс Вред и Джил Поул.
<b>407</b>	Олвин из Орландии убивает великана Пира.		
<b>460</b>	Пираты из нашего мира захватывают Тельмар.		

<b>570</b>	Приблизительно в это время жил заяц Луниан.		
<b>898</b>	Белая Колдунья Джадис возвращается в Нарнию с дальнего Севера.		
<b>900</b>	Начинается Долгая Зима.		
<b>1000</b>	Пэвэнси появляются в Нарнии. Предательство Эдмунда. Жертвоприношение Аслана. Поражение Белой Колдуньи и конец Долгой Зимы. Питер становится верховным королём Нарнии.	<b>1940</b>	Пэвэнси, остановившиеся у Дигори (теперь профессора) Кёрка, попадают в Нарнию через волшебный платяной шкаф.
<b>1014</b>	Король Питер осуществляет победоносный поход против северных великанов. Королева Сьюзен и король Эдмунд посещают Тархистанский двор. Король Орландии Лум находит своего пропавшего сына, принца Кора, и отражает вероломное нападение принца Рабадаша из Тархистана.		
<b>1015</b>	Пэвэнси охотятся на Белого Оленя и исчезают из Нарнии.		
<b>1050</b>	Рам Великий наследует Кору, как король Орландии.		
<b>1052</b>	Приблизительно в это время жила королева Нарнии Лилиана		
<b>1998</b>	Тельмарины вторгаются в Нарнию и захватывают её. Каспиан I становится королём Нарнии.		
<b>2290</b>	Родился принц Каспиан, сын Каспиана IX. Каспиан IX умерщвлён своим братом Миразом, который захватывает трон.		
<b>2303</b>	Принц Каспиан бежит от своего дяди Мираза. Гражданская война в Нарнии. Благодаря Аслану и Пэвэнси, призванных Каспианом с помощью волшебного рога королевы Сьюзен, Мираз был побеждён и убит. Каспиан становится королём Нарнии под именем Каспиана X.	<b>1941</b>	Пэвэнси снова притягивает в Нарнию звук волшебного рога.
<b>2304</b>	Каспиан X наносит поражение северных великанам.		
<b>2306–7</b>	Великое плавание Каспиана X на Край Света.	<b>1942</b>	Эдмунд, Люси и Юстэс вновь попадают в Нарнию и принимают участие в плавании Каспиана.
<b>2310</b>	Каспиан X женится на дочери Раманду.		
<b>2325</b>	Родился принц Рилиан.		
<b>2345</b>	Змей убивает Королеву. Исчезновение Рилиана.		

<b>2356</b>	Юстэс и Джил появляются в Нарнии и спасают принца Рилиана. Смерть Каспиана Х.	<b>1942</b>	Юстэс и Джил попадают из Экспериментальной школы в Нарнию.
<b>2534</b>	Нападение разбойников на Фонарную Пустошь. Для её защиты построены Башни.		
<b>2555</b>	Мятеж обезьяна Хитра. Юстэс и Джил спасают короля Тириана. Нарния в руках тархистанцев. Последняя Битва. Конец Нарнии. Конец Мира.	<b>1949</b>	Крупная катастрофа на железной дороге.

[Льюис 1991: 9-10]:

В соответствии с этой таблицей, вся история Нарнии укладывается в 2555 лет. Однако на земле за это время проходит всего лишь 52 года. Кроме того, таблица показывает, что между годом нарнийским и нашим нет прямого соответствия: между 1940 и 1941гг. по нашему времени в Нарнии проходит 1303 года, но между 1941 и 1942– всего лишь три. Исследователи (У.Хупер, М.Л.Петерсон и А.Петерсон, Д.Браун, П.Форд и др.) отмечают, что льюисовские художественные эксперименты со временем во многом являются попыткой осмыслить ряд философских идей, которые затем появятся и в других его книгах, написанных уже для «взрослых». Так, вышеупомянутый У. Хупер пишет об этом так: «Льюис очень хорошо знал, что делает, так как уже давно вынашивал идею, что иные миры могут обладать свойствами вроде, скажем так, «плотностей» и «разрежённостей»[Ноорег 1979:39]. Ему вторят М.Л.Петерсон и А.Петерсон: «Льюис делает предположение, что время в других мирах может “уплотняться” и “разреживаться” в дополнение к линейной направленности»[Петерсон, Петерсон 2011: 289-290]. Кроме того, подобное отношение ко времени, столь характерное для фэнтези, по их мнению, хорошо «отражает детское чувство времени, менее рефлекторное, менее упорядоченное, чем у взрослых, так же, как и меньшее удивление переходом между настоящим и вымышленным мирами. В конце концов, когда дети играют, время пролетает незаметно, но время еле тянется, когда они скучают» [там же]. «Плотность» нарнийского времени, по мысли У.Хупера, понадобилась Льюису не только для того, чтобы «обеспечить ребятам из нашего мира более

интересные и разнообразные приключения, чем те, которые они могли бы пережить в других условиях» [Hooper 1979:40]: исследователь признаёт её назначение гораздо более важным. Он полагает, что писатель с её помощью сумел указать как своим героям, так и читателям на некую «великую истину»: «Когда четверо Пэвэнси первый раз покинули Нарнию, Белая Колдунья была мертва, и всё, казалось, было “налажено”. Если бы Питер, вернувшись в наш мир, описал приключения, пережитые там, то возможно, ему захотелось бы закончить повествование словами: “И с тех пор все нарнийцы жили счастливо”. Но это было бы неверно. Лишь оказавшись там снова, Питер смог бы осознать, насколько он не осведомлён о настоящем и будущем Нарнии. Да и не только Нарнии, но и нашего мира (если брать во внимание идеи, заложенные в «Хрониках...»)» [там же]. Таким образом, мысль, которую писатель пытается донести до нас, состоит главным образом в том, что от человека сокрыто то, на какой стадии мировой истории мы находимся в данный момент, а вместе с этим – и глубинный смысл происходящего: «Где находится человечество: в начале? в середине? или в конце? Мы не можем знать, пока история не завершена; и у нас нет никакого способа узнать, когда это произойдёт» [там же: 41]. Эту идею У.Хупер подтверждает ссылкой на слова самого Льюиса из эссе «TheWorld’sLastNight» / «Последняя ночь этого мира», в соответствии с которыми «*Wedonotknowtheplay. We do not even know, whether we are in Act I or Act V. We do not know who are the major and who the minor characters. The Author knows. <...>. We are led to expect that the Author will have something to say to each of us on the part that each of us has played*» [Lewis 1960:105],

Льюисовская «вторичная реальность» «иновременья» и инобытия вполне может быть охарактеризована как реальность мифологическая, поскольку целиком и полностью построена на основе традиционной мифологии. Кроме того, в этом вымышленном мире «обобщен мистический, символический опыт жизни в реальной Вселенной» [Афони́на 2012:130]. Мифологическая реальность «Хроник...» предстаёт как реальность живая и одухотворённая, как реальность, которая явно противопоставлена тусклому миру повседневности и которая, как



справедливо отмечает С.Л.Кошелев, «олицетворяет те глубинные принципы бытия, которые нам, живущим в мире прозаическом, не видны, скрыты от нас» [Кошелев 1991: 6]. И окрашен этот мир в совсем иные тона, чем повседневный: он необыкновенно светел, чист и ярк. Это первое, что обращает на себя внимание при чтении льюисовских текстов. Вот пример из «Серебряного кресла»: «*a blaze of sunshine met them. It poured through the doorway as the light of a June day pours into a garage when you open the door. It made the drops of water on the grass glitter like beads and showed up the dirtiness of Jill's tear-stained face. And the sunlight was coming from what certainly did look like a different world - what they could see of it. They saw smooth turf, smoother and brighter than Jill had ever seen before, and blue sky, and, darting to and fro, things so bright that they might have been jewels*» [Lewis 2011:553].

Как явствует из приведённого фрагмента, ведущими цветами в описании распахнувшегося перед детьми мира становятся **жёлтый /золотой** (солнце), **голубой** (небо) и **ярко-зелёный** (деревья, кусты и травы), а само описание характеризуется обилием лексики, передающей виды и оттенки света. Прежде всего, это **солнечный свет**, «*a blaze of sunshine*» – свет ослепляюще яркий; о нём сказано, что он «*poured through the doorway*»: значение глагола «*to pour*» («*to flow rapidly in a steady stream*» [OED 2011:1392]) указывает на мощные «потоки» света, которые свободно и легко струятся в дверной проём. Свет, льющийся сверху, обычно интерпретируется как символ грядущих перемен; с другой стороны, это один из иконописных символов, который нередко сопровождает эпизоды «явлений» – Бога или Ангелов, когда сияние Горнего Мира проникает в земную реальность, преображая её. Далее это «*glittering*» («*shining with a shimmering or sparkling light*» [OED 2011:744]), или «**блеск, мерцание**» [АРС 2003: 327] **капелек росы на траве**, в которых отражается всё тот же необыкновенный свет. Наполняет он и небо, и даже траву под ногами героев, которых крайне изумляет незамутнённая и чистота здешних красок. «Взгляните, какие яркие краски, – размышляет по этому поводу И. Петровский, – Аслан – **ослепительно-золотой**, Нарния – **сочно-**

зеленая, всегда весенняя, будто ее рисовал ребенок.<...>. Перед нами словно ожившая средневековая геральдика, **пиршество красок и форм**» [Петровский 2009:<http://narnianews.ru/modules.php?name=News&file=article&sid=189>].

Ничего подобного не найти в мире повседневности с его серостью и рутинной...

В итоге впечатление возникает такое, будто бы распахнувшийся перед детьми мир весь «соткан из света»: даже пёстрых птиц здесь они принимают за живые драгоценные камни («*they might have been jewels*»). Это обилие света поражает их настолько, что некоторое время оба стоят «*stock still*». Иной Мир является ребятам во всём своём величии, он предстаёт им как «отдельная, настоящая, радующая и пугающая действительность» [Афоница 2012: 134] («*Although she had been longing for something like this, Jill felt frightened. She looked at Scrub's face and saw that he was frightened too*») [Lewis 2011:553], которая именно реальностью своей влечёт и страшит одновременно.

Вторая важнейшая особенность Нарнии в том, что она, по сравнению с обыденным миром – **радостна**. Идея Радости, как известно, является ключевой для творчества Льюиса в целом. Вот как писал об этом он сам: «*unsatisfied desire which is itself more desirable than any other satisfaction. I call it Joy, which is here a technical term and must be sharply distinguished both from happiness and from Pleasure <...>; the fact that anyone who has experienced it will want it again <...>. I doubt whether anyone who has tasted it would ever, if both were in his power, exchange it for all the pleasures in the world*» [Lewis 2012:18]. Майкл Стах сравнивает это состояние с поисками святого Грааля [Štach 2009:24]), сам же Льюис называл его немецким словом «*Sehnsucht*» [Cootsona 2014:56]. Как отмечает В. Гопман, оно далеко не случайно было выбрано для обозначения ключевого понятия как собственного мировоззрения писателя, так и избранного им художественного метода, «ибо понятие это схоже с идущим от немецких романтиков – прежде всего, конечно же, от Новалиса – мотивом Голубого Цветка Желания» [Гопман 2012:302]. «*Sehnsucht*» Льюис перевел как «Радость» («*Joy*») или «страстное стремление к тому, что существует за пределами человеческого понимания и повседневного жизненного опыта, но

дается человеку в неосознанном ощущении чего-то невообразимо прекрасного. Томление о том, чего человек не знает, но желает постичь, о прорыве в некие сферы, в которых таится нечто полузабытое, но представляющее собой, быть может, самое замечательное на свете, то, что наполнит жизнь вечной радостью... Впервые Льюис ощутил это чувство в раннем детстве, а значительно позже, по его словам, осознал, что *Sehnsucht*; есть указание человеку на существование некоего сверхъестественного мира, которого можно так сладко и мучительно желать»[там же]. Позже, приняв христианство, Льюис свяжет «Радость» с Богом, увидев в ней самое главное подтверждение Его существования (подробнее об этом см. у Стивена Джона Джеймса Лоувелла [Lovell 2003:19-34]), что сближает его позицию с позицией блаженного Августина, который за много веков до Льюиса произнёс: «Ты создал нас для Себя и мятется сердце наше доколе не успокоится в Тебе» [Seward 1998: 49]. Писатель определяет «*Sehnsucht*» как «мимолетные счастливые видения, которые Бог посылает отстраненному человечеству, чтобы пробудить желание не знающих о Нем соединиться с Ним» [Бушняк 2006: 98]. Именно поэтому в Нарнии так много праздников, встреч друзей и других радостных событий.

Ликования и света исполнен, например, эпизод из хроники «Принц Каспиан», когда Златогривый Лев устраивает шумный праздник, на который созывает всех – и детей, и зверей, и своих новых друзей, и даже самого бога Вакха. Вакх, Силенименады вовлекают всех, кто пожелает, в свой танец, и танец этот становится источником не только веселья и красоты,

но и чудесного изобилия: *«Then Bacchus and Silenus and the Maenads began a dance, far wilder than the dance of the trees;*

*not merely a dance for fun and beauty (though it was that too) but a magic dance for plenty».*

Везде, где ступают герои, тотчас же являются яства и начинается пир. Эта «вакханалия» символически воплощает слова Христа: «Я пришел для того, чтоб имели жизнь и имели с избытком» [Новый Завет 1892: 338]. Этот «избыток» (англ. «plenty»), буквально «бьющую через край радость жизни писатель изображает как следствие соединения со Христом» [Шешунова 2013:

317], а образы Диониса и менад, исполненные одновременно и экстаза, и гармонии, символизируют свободу, изобилие, ничем не скованные жизненные силы. Ликующий, постоянно повторяющийся клич Силены «*Refreshments! Time for refreshments!*» в этой связи предстаёт более, чем просто призыв подкрепить телесные силы. Как известно, слово «refreshment» имеет ряд значений: 1) «оживление, подкрепление», 2) «что-либо освежающее, восстанавливающее силы», 3) «освежающий напиток» [АРС 2003: 621], 4) «восстановление сил», «отдых»). Кроме того, одно из воскресений Великого поста (и Льюис не мог этого не знать!) названо именно так – «Sunday of Refreshment». Всё это делает связь описанного в «Принце Каспиане» торжества с «освежением» и обновлением духа очевидной.

Ликующая процессия идёт через Нарнию, всюду внося дух радости и веселья. Её видит школьная учительница – и вот уже она, как когда-то и сам Льюис, будучи «настигнута Радостью» («*a stab of joy went through her heart*») присоединяется к «*divine revellers singing up the street*». Можно сказать, что Радостью в Нарнии пронизано всё, даже духовные испытания персонажей, ибо они – лишь вехи на пути к самому главному и самому счастливому событию, тому, что описано на финальных страницах «Последней битвы». Нарния таким образом становится символом «некой Великой Радости, которая еще не наступила, но обязательно наступит» [Кошелев 1991:8] и которую всю свою жизнь искал и чаял сам Льюис.

Там, где повседневность губит и разрушает, Нарния – **созидает, спасает и восстанавливает**. Яблоко, подаренное Асланом Дигори, исцеляет его маму, и семью оставляет горе. Непосредственное явление гостей из Иных Миров в наш приводит к тому, что директорша школы, где учились Юстес и Джил, привлекает внимание полиции и увольняется, а из самой школы исключают хулиганов, создававших ей дурную репутацию. Даже дядюшка Эндрю по возвращении в повседневный мир оставляет занятия магией, да и характер его, хоть и в незначительной степени, всё же меняется в лучшую сторону.

Нарния постоянно влечёт к себе лучших героев Льюиса – достаточно вспомнить Дигори, который мечтает о стране, где можно было бы отыскать плод вечной молодости; Люси, для которой высшее счастье состоит в общении с Асланом; Юстеса, Джил и других. Здесь вновь напрашивается аналогия с романтическими поисками таинственного «Голубого Цветка», об этом пишет и М. Саммонс: «Льюис был убеждён, что все мы родом из Иного Мира и были когда-то созданы именно для него, в то время как на земле мы всего лишь пришельцы и странники. Именно так писатель объяснял то, что мы привыкли называть духовной жаждой, сравнивая томление человека по Иной Жизни с ароматом цветка, который ещё не был найден(выделено мной, М.Р.), с отзвуком мелодии, что нам пока не довелось услышать, с долгожданной весточкой из страны, где мы никогда не были» [Sammons 2000:36]. Сам писатель в своём эссе «*The Weight of Glory*» скажет об этом так: «*The sense that in this universe we are treated as strangers, the longing to be acknowledged, to meet with some response, to bridge some chasm that yawns between us and reality, is part of our inconsolable secret. And surely, from this point of view, the promise of glory, in the sense described, becomes highly relevant to our deep desire. For glory meant good report with God, acceptance by God, response, acknowledgment, and welcome into the heart of things. The door on which we have been knocking all our lives will open at last. <...>. Apparently, then, our lifelong nostalgia, our longing to be reunited with something in the universe from which we now feel cut off, to be on the inside of some door which we have always seen from the outside, is no mere neurotic fancy, but the truest index of our real situation*» [Lewis 1965:11-12]. К этой мысли Льюис вернётся в книге «Страдание»: «*All the things that have ever deeply possessed your soul have been but hints of it – tantalising glimpses, promises never quite fulfilled, echoes that died away just as they caught your ear. <...>. We cannot tell each other about it. It is the secret signature of each soul, the incommunicable and unappeasable want, <...>. While we are, this is. If we lose this, we lose all*» [Lewis 2012: 149-151]. А в «Хрониках...» эти самые заветные устремления

человеческой души

(«*immortal longings which we have from the Creator*»)[там же] находят выражение в образах горвокруг Страны Аслана – манящих и неизмеримо далёких, острововвозле Края Света, и конечно же, в образе самой Нарнии. Но опыт приключений в мифологическом пространстве *инобытия*, как об этом уже упоминалось, приводит героев к тому, что в большинстве случаев они в той или иной степени отдаляются от суеты *этого мира*.

Во всём этом чувствуется влияние платонизма, противопоставляющего идеальное и реальное. Неслучайно покинутый детьми мир повседневности (финал «Последней битвы») характеризуется как «*Shadowlands*» / «*Страна Теней*», уподобляясь мрачной и унылой Платоновой пещере (см. выше). Именно так называет его Аслан, сообщая детям об их гибели: «*There was a real railway accident <...>. Your father and mother and all of you are – as you used to call it in the Shadowlands – dead*». А чуть позже Льюис уже от себя добавит, что «*All their life in this world and all their adventures in Narnia had only been the cover and the title page: now at last they were beginning Chapter One of the Great Story which no one on earth has read: which goes on forever: in which every chapter is better than the one before*» [Lewis 2011: 767]. Значения слов «*the cover*» («обложка») и «*the title page*» («титульный лист») передают мысль о том, что земная жизнь персонажей была лишь подготовкой к только что открывшейся им жизни вечной, как сведения, запечатлённые на обложке и титульном листе книги, предваряют знакомство читателя с ней самой. Так обычные представления о смерти как о конце всего претерпевают сильнейшую трансформацию, о которой наиболее ясно свидетельствует то, что по отношению к концу человеческой жизни использованы крайне неожиданные образы: смерть уподоблена *каникулам*, наступившим после утомительного учебного года, и *утру*, сменившему долгую тягостную ночь: «*The term is over: the holidays have begun. The dream is ended: this is the morning*» [там же]. Символика этих образов явно противоречит традиционной символической смерти.

А вот о повседневном земном мире говорится с явным пренебрежением, которое подчёркивается, **во-первых**, уже одним тем, что он, как уже было сказано выше, охарактеризован как мир иллюзий и миражей, к которому и относиться надо соответствующим образом; **во-вторых**, наличием вставной конструкции («– *asyouusedtocallitintheshadowlands* –»), которая носит характер попутного замечания по поводу содержания основного предложения («*alloyouaredead*»), выполняя также модально-оценочную функцию: о вещах серьёзных и тем более – трагических «походя» не сообщают, как не предваряют известия об авариях и смертях высказываниями типа «*YoudonotyetlooksohappyasImeanyouobe*». Произнести подобные слова, чтобы они не прозвучали как насмешка, может лишь тот, кто видит мир иначе, чем все вокруг, усматривая выход там, где остальные не видят ничего, кроме тупика. Если исходить из мировоззренческих установок, «вытекающих» как из философии Платона, так и из созвучной ему христианской эсхатологической концепции то окажется, что, если жизнь в повседневном мире есть лишь жизнь «*intheShadowlands*», то ипокинуть егозначит сбросить оковы, встать, распрямиться, повернуть шею и взглянуть, наконец, в сторону света. Иными словами, – открыть для себя жизнь, ощутив её полноту, а вовсе не прекратить существование. Отсюда восприятие Царства Божьего не столько как «закваски», способствующей преображению этого мира в Боге, сколько как параллельного пространства [Кротов 2002: <http://lib.ru/LEWISCL/aboutlewis.txt>], отделённого от нашей реальности. Как отмечает М. Саммонс, «платонизм» писателя – вопль человеческой души, изголодавшейся по красоте, которая может быть обретаема только за пределами известного нам мира [Sammons 2004:69]. И вновь позиция Льюиса, Аслана и других героев нарнийского цикла оказывается недалеко от позиции романтиков, так любивших противопоставлять мечту и реальность, а жизнь духа – прозябанию в мире обыденности. И там, и здесь «аксиологические доминанты четко обозначены по линии добро/зло, нравственно/безнравственно, старое/новое; персонажи делятся по ординате свой/чужой, а внешний мир рассматривается или как система, затягивающая

героя в воронку беспросветного быта, которой он подчиняется, или как неизбежно уничтожающая, почти infernalная мощь» [Струкова 2012: 44]. И всё же было бы неверно сводить отношения двух миров к отношениям борьбы.

Дело в том, что в семикнижии есть целый ряд эпизодов, в которых они словно меняются местами. Так, в «*Племяннике чародея*» Дигори и Полли, находясь в пространстве повседневности, по сути, творят свой собственный миф: они ни на миг не сомневаются, что не просто так пустует заброшенный дом, находящийся рядом с их домом: «*I expect someone lives there in secret, only coming in and out at night, with a dark lantern. We shall probably discover a gang of desperate criminals and get a reward. It's all rot to say a house would be empty all those years unless there was some mystery*»)[Lewis 2011: 14]. В своём воображении дети населяют его и призраками, и разбойниками, и некими странными людьми, которым якобы приходится жить в этом доме, скрываясь от остальных, по не менее странному и непонятному причинам. Ощущение тайны передают значения таких лексических единиц, как «*secret*», «*night*», «*dark lantern*», «*mystery*», усиливающиеся за счёт указания на неопределённый временной промежуток, в продолжение которого пустовал дом: «*always*», «*all those years*» («*всегда*», «*все эти годы*»). Значение оксюморонного сочетания «*dark lantern*» придает описательной характеристике дома зловещий оттенок, ту же самую функцию выполняет и упоминание о «*a gang of desperate criminals*».

Зато любое «будничное» объяснение сразу же получает характеристику «*rot*» (русск. разг. «вздор», «нелепость» [АПС 2003:643]). Так, сильнейшее негодование у друзей вызывают рассуждения взрослых о том, что в доме никто не живёт лишь потому, что там протекают трубы: «*"Daddy thought it must be the drains," said Polly. "Pooh! Grown-ups are always thinking of uninteresting explanations," said Digory*» [Lewis 2011: там же]. Его красноречиво передаёт использование формы *Present Progressive*, настоящего длительного времени («*are thinking*») в сочетании с наречием «*always*», напротив, характеризующим привычное, постоянно повторяющееся действие,



которое вызывает у детей раздражение, потому что в их глазах Чудо есть такая же реальность, как и реальность обыденная. Поэтому им непонятна и неприятна приземлённость взрослых, которые «всегда думают самое неинтересное».

И ещё несколько раз мифологическая реальность уже в буквальном смысле вторгается в повседневность. В том же «Племяннике чародея», а также в «Серебряном кресле» очень ярко описано явление в наш мир гостей «оттуда». В первом случае такой «гостьей» оказывается королева Чарна Джэдис, во втором же Лондон 40х гг. XXв. удостаивают своего посещения Аслан и Каспиан Х. В обоих случаях эти явления нарушают размеренный ход событий, ломая (пусть ненадолго) привычный уклад жизни с её «монотонностью», «примитивной утилитарностью» и «серой внесобытийностью» [Бычков 2012: 437], становясь причиной эмоциональных потрясений и обнажая полнейшую духовную несостоятельность человека начала XX столетия, беда которого в том, что он избрал в качестве вектора жизни вектор сугубо материальный, стремясь «заключить безграничный мир в “изящный компендиум“ научных теорий» [Кошелев 1991: 2]. Однако кроме разума, люди обладают ещё и душой, которой дано воспринимать «великолепие ночного неба, холодные и глызвезд, восторг перед величием мироздания» [там же], радость, вдохновение – всё то, что выходит за пределы научного понимания. Пренебрежение этой стороной человеческого существования порождает страшную внутреннюю слепоту.

Потому явление Джэдис в обыденный мир вызывает лишь нелепую уличную потасовку, а её угрозы стереть с лица земли Лондон и весь большой мир, как это было сделано с Чарном, воспринимаются просто как пьяный бред: «*The woman is drunk. Drunk! She can't even speak clearly*» [Lewis 2011: 51]. Жители города, хотя и осмеивают Королеву, и даже прибегают к помощи полиции, на деле не допускают и мысли, что встретились с воплощённым злом, малейшее соприкосновение с которым смертельно опасно. Это ясно лишь Полли и Дигори, и именно потому, что несколько минут назад они побывали в Иной Реальности, которая на многие вещи заставила взглянуть по-другому.

В «Серебряном кресле» ученики экспериментальной школы, увидев Аслана и Каспиана, также оказываются не в силах понять, что происходит, и не находят ничего лучше, чем поднять всеобщую панику: *«Their faces changed, and all the meanness, conceit, cruelty, and sneakishness almost disappeared in one single expression of terror. For they saw the wall fallen down, and a lion as large as a young elephant lying in the gap, and three figures in glittering clothes with weapons in their hands rushing down upon them <...> in two minutes all the bullies were running like mad, crying out, “Murder! Fascists! <...>”* [Lewis 2011: 663]. Образы, которые возникают в этот момент в сознании школьников, позволяют судить об истинном состоянии их духовного мира – каким же оно должно было быть, если благородных нарнийских героев ребята принимают за убийц и человеконенавистников-фашистов. Не лучше оно и у директрисы, принявшей христоликого Аслана засбежавшего из цирка льва («*alio escaped from a circus*»), а Каспиана и его друзей – за уголовников («*escaped convicts*»), «*who broke down walls and carried drawn swords*» [там же]. Чувство ужаса («*terror*»), перерастающее в сильнейшую истерику («*she had hysterics*», «*the Head behaving like a lunatic*»), оказывается единственным чувством, которое возникает у этой группы персонажей при соприкосновении с Иным Миром. Так создатель «Хроник...» подчёркивает трагизм положения, в котором оказалось множество его современников: утратив стремление к высотам духа, отказавшись от полета фантазии и чувства необычайного, эти люди при встрече с Чудом либо боятся и теряются, либо пытаются найти ему подходящее рациональное объяснение, подвергая себя опасности спокойно и уютно провести всю жизнь [Кошелев 1991: 1], так ни разу и не ощутив дуновения свежего ветра...

В «Принце Каспиане» и «Покорителе Зари» Нарния вновь вторгается в повседневный мир, вырывая из него главных героев и властно увлекая за собой.

Более «мягко» мифологическая реальность напоминает о себе в финале «Племянника чародея» и в повести «Лев, Колдунья...», где мы видим как бы маленький «кусочек Нарнии», перенесённый в Мир Людей. Этим «кусочком» становится сперва семечко яблока, подаренного Дигори Асланом, из которого в

скором времени вырастает прекрасное дерево. И хотя его плоды уже не могут врачевать тяжело больных и умирающих, они остаются самыми вкусными и красивыми во всей Англии (*«apples more beautiful than any others in England, and they were extremely good for you, though not fully magical»*)[Lewis 2011: 106].

Кроме того, выясняется, что, даже произрастая на земной почве, яблоня продолжает «помнить» Нарнию: её ветви и листья нередко начинают трепетать при абсолютной тихой погоде, потому что там, откуда она явилась, в это же самое время дует ветер (*«Sometimes it would move mysteriously when there was no wind blowing:*

*I think that when this happened there were high winds in Narnia and the English tree quivered because, at that moment, the Narnia tree was rocking and swaying in a strong south-western gale»*) [там же]. Спустя много лет это дерево будет распилено на доски, и из них сделают шкаф, дверцы которого станут дверцами в волшебную страну уже для следующего поколения «нарнийцев».

Но есть в нарнийском цикле и такие моменты, когда реалии мира повседневности как бы «переносятся» в мир мифологический. Да и сам он оказывается во многом наделён чертами нашего мира: «<...> в Нарнии все как у нас, только чуть иначе, чуть лучше. И трава растёт так же, и птицы поют так же, днем светит солнце, а ночью – луна, человек устает, взбираясь на гору, ему необходимы еда и питье... Кстати, как раз с помощью еды и питья Льюис постоянно подчеркивает реальность, узнаваемость и близость Нарнии. Всякий раз, как герои садятся за стол, а то и просто на зеленую травку, автор с великой серьезностью подробно сообщает нам меню их трапезы»[Кошелев 1991: 8]. Чего стоило только описание обеда, которым угощает Питера, Сьюзен, Эдмунда и Люси хлебосольная чета Бобров: *«the girls were helping Mrs Beaver to fill the kettle and lay the table and cut the bread and put the plates in the oven to heat and draw a huge jug of beer for Mr Beaver from a barrel which stood in one corner of the house, and to put on the frying-pan and get the dripping hot. <...>. Just as the frying-pan was nicely hissing Peter and Mr Beaver came in with the fish <...>. Susan drained the potatoes and then put them all back in the empty pot to dry on the side of*

*the range while Lucy was helping Mrs Beaver to dish up the trout, so that in a very few minutes everyone was drawing up their stools [Lewis 2011:143].*

Сцена обеда написана необычайно тепло и по-домашнему. Любая хозяйка, которая хотя бы раз собирала обед для гостей, узнает себя в старой Бобрехе, которая со знанием дела, без суеты руководит подготовкой. Хороши и Сьюзен с Люси, которые ей помогают. Они знают, что и как нужно делать: и хлеб нарезали, и чайник до полна налили; догадались растопить сало на сковородке, а картошку подсушить на краю плиты. Какие подробности! И какой стиль! Он так же ясен и прост, как просты эти самые обычные бытовые действия. А жареная рыба пахнет так (*«You can think how good the new-caught fish smelled while they were frying and how the hungry children longed for them to be done»*), что начинают «течь слюнки» не только у голодных гостей, но и у учителей.

Наконец всё готово, табуретки придвинуты – начинается пиршество: *«There was a jug of creamy milk for the children (Mr Beaver stuck to beer) and a great big lump of deep yellow butter in the middle of the table from which everyone took as much as he wanted to go with his potatoes, and all the children thought - and I agree with them – that there's nothing to beat good freshwater fish if you eat it when it has been alive half an hour ago and has come out of the pan half a minute ago» [Lewis 2011:143-144].* Ощущение возникает такое, словно ничего вкуснее нигде и найти нельзя. Можно есть и пить сколько душе угодно, и всё – в радость!

Хорошая хозяйка не оставит гостей без сюрприза. И Бобреханаходит, чем удивить детей:

*«Mrs Beaver brought unexpectedly out of the oven a great and gloriously sticky marmalade roll, steaming hot» [Lewis 2011:144].* Пышущий жаром рулет то же исчез очень быстро. А как понятна концовка обеда (*«each person shoved back his stool so as to be able to lean against the wall and gave a long sigh of contentment»*) [там же]: гости наелись, отяжелели и им тут же захотелось прислониться к стенке и расслабиться. И опять всё выглядит предельно просто и естественно.

И ещё раз современная писателю повседневность оказывается мастерски соединена с мифологической реальностью в момент посещения Люси пещеры мистера Тумнуса, которая оказывается «обставлена» в соответствии со вкусами английского джентльмена: горящий камин, уютные кресла, чай с тостами, фамильные портреты. Кроме того, «пейзажи Нарнии (а Льюис – большой мастер пейзажа) – это пейзажи нашего мира, только облагороженные, без фабричных труб и нефтяной пленки на реках» [Кошелев 1991: там же]. М. Саммон подчёркивает, что лучшие уголки Нарнии были «списаны» Льюисом с особенно любимых им мест Англии и Ирландии [Sammons 2000: 33]. В свою очередь Г. Д. Анакер отмечает, что описание Нарнии настолько ярко, полно и детализировано, что она воспринимается именно как настоящая, так что у читателя возникает желание попасть туда [Анакер 2011: 199], стать её частью.

Но возможны в фантастическом мире, наряду с земными радостями и красотами, и вполне земные проблемы. Так, в «Покорителе Зари» в высшей степени показателен эпизод из четвёртой главы, когда Каспиан Х прибывает на Одинокие Острова, где обнаруживает засилье чиновников. Это засилье описано с такой правдоподобностью и силой, что читатель вновь забывает о том, что события разворачиваются в Мире Чудес – настолько узнаваема одна из самых печальных реалий современной действительности: *«BehindatableatthefarendwithvarioussecretariesaboutHimsathisSufficiency, theGovernoroftheLoneIslands. Gumpas was a bilious-looking man with hair that had once been red and was now mostly grey»* [Lewis 2011: 449].

Перед нами портрет типичного чиновника, который за скоплением бумаг привык не замечать живых людей, кто бы и когда к нему ни приходил: *«He<...>lookeddownathispaperssayingautomatically "Nointerviewswithoutappointmentsexceptbetweennineandtenp.m. onsecondSaturdays"»* [там же]. В результате складывается весьма нелицеприятный образ: так, характеристика *«bilious-looking»* обнажает целый

ряд особенностей указанного персонажа. Первое значение слова («*affected by nausea and vomiting*»)[*OED 2011:164*] даёт красноречивое представление о том, каким было выражение его лица, настраивая на соответствующий лад: от человека, которого только что скрутил приступ тошноты, не стоит ожидать ничего хорошего, тем более, что это выражение уже успело превратиться в маску за долгие годы губернаторства: упоминание о волосах Гумпа, которые «*had once been red and was now mostly grey*», указывая на длительный промежуток времени, проведённый на этом посту, одновременно сигнализирует о том, что этот человек к старости полностью «пропитался» атмосферой лицемерия, лжи, чванства и высокомерия при абсолютной духовной несостоятельности. Потому и второе значение слова «*bilious-looking*» – «*spiteful, bad-tempered*» [*там же*] сигнализирует о крайней степени деградации губернатора, которого нисколько не трогают проблемы людей, живущих на вверенной ему территории – более того, он их и за людей не считает. И Гумп, и его сторонники готовы пойти на любые сделки с совестью, оправдывая их рассуждениями о том, что следует стараться для пользы государства, интересы которого на деле игнорируются.

Ещё одной чертой Гумпа, «позаимствованной» у чиновников из Мира Людей, является низкий профессиональный уровень: хотя речь губернатора и изобилует официально-деловой лексикой («*We have not been notified of any such thing. Happy to consider any applications*»)[*Lewis 2011: 450*], за этими «тяжеловесными» фразами на деле не стоит ничего; Гумп лишь повторяет канцелярские клише, при этом будучи не в состоянии адекватно реагировать на реально имеющую место ситуацию. Эту неадекватность ярче всего передают два момента: в первый раз – когда на слова короля «*I am the King of Narnia*» губернатор отвечает «*Nothing about it in the correspondence <...>. Nothing in the minutes*», во второй – когда Каспиан освобождает Гумпа от обязанностей губернатора и хочет прогнать, однако его помощник пытается возражать. «*The question before us really is—*», начинает он, хотя в серьёзность этих слов

никто не верит: ему просто нечего сказать, т.к., будучи секретарём мистера Гумпа, он тоже умеет говорить лишь штампами. Поэтому последнюю фразу помощнику закончить не дают: лорд Берн, ближайший друг Каспиана, не только обрывает её на полуслове, но ещё и передразнивает манеру Гумпа говорить:

«*"The question is <...> whether you and the rest of the rabble will leave without a flogging or with one. You may choose"*» [Lewis, 2011: 451], что создаёт комический эффект. Витогедля Гумпа и его приближённых угероев не находится иных слов, кроме слова «*rabble*» — «*a disorderly crowd*», «*ordinary people especially when regarded as socially inferior*» [OED 2011: 1460]. В русском переводе ему соответствуют «толпа», «чернь» и «сброд» [АПС 2003:605] («...уберетесь ли **вы и прочий сброд** отсюда без порки или же захотите попробовать» [Льюис 2011: 491]), что очень точно характеризует губернатора и ему подобных.

Так, описывая произвол чиновников в мифологическом мире, писатель создаёт сатиру на современную ему действительность, подвергая критике самодовольство и самомнение государственной бюрократии, отличительными чертами которой являются, **во-первых**, равнодушие и пренебрежение к людям, **во-вторых**, продажность, **в-третьих**, неуважение к интересам своей страны, **в-четвертых**, формальное исполнение своих обязанностей.

Для чего же Льюис делает свой «вторичный мир» столь похожим на наш повседневный? По мысли С.Л. Кошелева, Б.Дэвиса и В. Гопмана, писатель уводит туда своих персонажей, а вместе с ними и читателей именно потому, что верит: где-то там, на более глубоком уровне, то, что справедливо для Нарнии, справедливо и для Мира Людей. Взгляд на Нарнию и близлежащие страны позволяет таким образом по-иному увидеть привычную реальность. В этой связи весьма и весьма показательна рассмотренная выше особенность нарнийского времени: даже проведя в Нарнии сотни лет, вы вернётесь на землю в тот же самый день и час, когда её покинули, и всё будет выглядеть так, как будто бы вы

«передэтимвыскочиливтапочкахнапорогузнатьпогоду<...>. Какое это счастье – годами странствовать по морям и океанам, а потом обнаружить, что дома за это не влетит! Больше того – там ждет радость невероятного открытия: не мир изменился, но мы стали другими» [Гопман 1982: 34-35].

Лондонская повседневность остаётся такой же, какой она и была, но «через смещение акцентов во внутреннем мире самого человека, мир видится преображенным» [Барляева 2001: 300]. И тогда выясняется, «что шуба мягка, как фавн, а доброта радостна, как Аслан, и мир наш так же волшебен, как Нарния»[Гопман 2009: там же] – по крайней мере, таким он и был задуман Творцом. Толкин, как известно, называл этот эффект «recovery» [Sammons 2005: 75], или «обретение вновь» – то, что так необходимо не столько детям, ибо они ещё умеют радоваться, удивляться и благоговейно замирать перед величием и красотой окружающего мира, а взрослым, которым необходимо учиться этому заново. Несомненно, указанный эффект срабатывает во всех льюисовских повестях, которые служат именно этой цели.

Таким образом, в интерпретации Льюиса миф и повседневность с одной стороны выступают в качестве «полюсов» человеческого существования: если первый связывается с областью высокого и сакрального, то второй – с областью профанного и прозаического, у каждого из которых свои законы и даже своё особое измерение времени. Это противопоставление обыденного мира некой чудесной, более гармоничной и одухотворённой реальности, равно как и вдохновенное воспевание последней, объясняется влиянием на создателя «Хроник...» идей платонизма и романтизма, которое было достаточно сильно.

Однако справедливо и другое: на протяжении семикнижия мы можем многократно наблюдать, как в одних хрониках миф, покидая пространство сакрального, словно «перемещается» в мир повседневный, а в других реалии мира повседневности, напротив, проникают в мир мифа. Сама Нарния при всей своей инаковости и фантастичности располагает целым рядом характерных черт, сближающих её с обыденной реальностью. Всё это позволяет говорить о том, что отношения между мифологическим миром и повседневным гораздо



более сложны и разнообразны, чем может оказаться на первый взгляд, и отнюдь не сводятся к отношениям борьбы.

### **3.4. Образ двери и мотив перехода на страницах нарнийского цикла**

Читая повести нарнийского семикнижия, нельзя не заметить, что Льюис постоянно держит своих персонажей (а вместе с ними – и читателей) на грани между повседневным, таким «привычным, упорядоченным, близким», и неповседневным, которое существует как нечто «непривычное, вне обычного порядка находящееся, далекое» и которое «подстерегает человека на границах хорошо знакомого мира, маня и пугая одновременно» [Вальденфельс 1991: 40], и границы эти крайне зыбки: мифологическая реальность инобытия находится «*just round the corner*», т.е. где-то совсем рядом, она связана с нашей тысячами нитей, поэтому Чудо вполне может ворваться в размеренную жизнь людей, изменив до неузнаваемости её уклад. Эта композиционная двуплановость с границей между этим миром и тем от начала до конца прослеживается в структуре льюисовских повестей и наиболее отчётливо воплощена в образе двери, который, как известно, является одним из древнейших образов-символов, характеризующихся богатейшей смысловой полифонией.

В мифологиях разных народов дверь воспринимается прежде всего как символ, связанный с **понятиями границы и перехода**: открывая дверь, человек попадает в совершенно иное пространство, где с ним может произойти всё самое непредсказуемое. Семантика образа двери оказывается таким образом связана с ситуацией риска и опасности, возникающей в процессе таких переходов. Сам же ритуал прохода через дверь считался одним из важнейших, ибо символически связывался с духовным ростом и инициацией.

В «Хрониках...» образ двери неотступно сопровождает повествование. Однако дверь у Льюиса – **не только внешняя, реальная, видимая граница между двумя мирами, это и некий внутренний рубеж**: между обычными школьниками и самоотверженными героями, доблесть и мудрость

которых оказывается способна сокрушить самые могущественные и самые страшные силы зла. Об этом свидетельствует следующая деталь из повести «Серебряное кресло»: *«Her heartsankasshesawthathisfacewasquitechanged. He looked much more like the Prince than like the old Scrubb at the Experiment House» [Lewis 2011:645]*. Её героиня, девочка Джил, взглянув на одноклассника из английской экспериментальной школы, с ужасом понимает, что перед ней уже совсем не тот Юстес Вред, которого она так хорошо знала, – это отважный благородный юноша с лицом принца, а не капризный эгоистичный подросток, каким некогда был этот герой. Путешествие в Нарнию преобразило его, сделав совершенно иным. Изменения, произошедшие в душе мальчика, не преминули сказаться и в выражении его лица. А Ю.Н.Афони́на пишет об этом так: «В обычной жизни дети беспомощны перед условиями, в которых оказались, и не могут изменить ничего. В Нарнии они становятся настоящими героями, призванными совершить подвиг. В Нарнии их физические возможности остаются почти теми же (хотя и усиливаются «от местного воздуха»). Зато социальные и психологические возможности у них совсем иные: в них верят, их, как правило, ждут, и их поддерживает Аслан. В Нарнии перед героями поставлена задача исправить ущерб, нанесенный злом» [Афони́на 2012: 135], и в новых условиях она становится вполне осуществимой. Так нарнийское двоимирие оказывается тесно связано с ключевым для «Хроник...» мотивом пути-испытания, в ходе которого осуществляется преодоление различных препятствий и разрешение сложных задач (об этом поговорим чуть ниже).

Двери, ведущие в фантастические миры, принимают разные формы: это могут быть и вполне реальные двери – как, например, **маленькая кирпичная дверца на чердаке дома** одного из героев повести «Племянник чародея» (*«alittledoorinthebrickwall»*), **дверцы платяного шкафа** в доме профессора Кёрка («Лев, Колдунья...»), **дверь, ведущая со школьного двора на болото** (*«adoorbywhichyoucouldgetoutontoopenmoor»*), за которой ищут спасения от насмешек одноклассников персонажи «Серебряного кресла» – и такие, которые в строгом смысле слова дверями не являются, но в ряде ситуаций

выполняют их функции. Таковы, например, **многочисленные пруды** в Лесу-Между-Мирами, который изображён как некая «промежуточная реальность», *«aplacethatisn'tinanyoftheworlds, butonceyou'vefoundthatplaceyoucangetintothemall»* [Lewis 2011:28], ибо на дне каждого пруда расположен свой мир. В других случаях «дверями» в Иные Миры становятся *картина на стене* («Покоритель Зари, или Плавание на Край Света»), *скамейка на вокзале* («Принц Каспиан»), *разломы в стенах и скалах, горные ущелья и устья пещер* («Принц Каспиан», «Покоритель Зари...», «Серебряное кресло»)[Lewis 2011: 318, 427-438, 416, 616]. При этом все они могут открыться один-единственный раз – как только через них проходят люди или сказочные существа, всё опять встаёт на свои места: разломы сглаживаются, навсегда закрываются устья пещер, а скамейка на железнодорожной станции и картина на стене становятся тем же, чем были ранее, причём последнее писатель никак не объясняет. Это отсутствие комментариев наводит на мысль, что, наверное, так и должно быть, коль скоро речь идёт о Чуде, у которого свои особые законы и своя логика...

**Образ маленькой кирпичной дверцы на чердаке дома Дигори** возникает на первой же странице, будучи вынесен в сильную позицию – название начальной главы первой же сказочной повести, которое звучит как *«TheWrongDoor»* [Lewis 2011: 11]. В русском варианте оно переведено следующим образом: *«О том, как дети ошиблись дверью»* [Льюис 2011: 7]. На первый взгляд здесь всё кажется прозрачным: ведь главные герои, мальчик Дигори и его подружка Полли, действительно перепутали двери – желая исследовать старый дом, где уже давно никто не живёт, они решают забраться туда через чердак, чтобы иметь возможность сразу же попасть внутрь, однако это им не удаётся. Вместо заброшенного дома дети оказываются *«intheforbiddenstudy»* дяди Эндрю, известного как маг-самоучка, который изоставляет обоих исчезнуть из Англии. Так обычный проход «не в ту дверь» оборачивается захватывающими приключениями в Других Мирах.

Но этим отнюдь не исчерпывается смысл заглавия – есть у него и иной, более глубокий подтекст, который становится очевиден при обращении к английскому оригиналу, где акценты расставлены несколько по-иному: если в русском варианте на первом плане – *действия героев*, то в английском о них не упоминается вообще, зато в центр внимания попадает *сама дверь*, главная особенность которой состоит в том, что это «*the Wrong Door*», т.е. дверь «неправильная». Эта «неправильность» заключается прежде всего в том, что и ведёт она в столь же «неправильный» мир, который, с точки зрения бытовой, не должен существовать, но который столь же реален, как и окружающая героев повседневность. «Неправильность» двери подтверждается и её внешним обликом (отсутствует такой атрибут, как ручка: «*There was no bolt or handle on this side of it*» [Lewis 2011: 15]), и необычным местонахождением: на чердаке, в конце пыльного прохода, что создаёт впечатление, будто о её существовании никто не должен был знать вообще.

**Дверь, ведущая со школьного двора на болото** из «Серебряного кресла», в отличие от «неправильной двери» из первой сказочной хроники, находится у всех на виду. Её необычность заключается несколько в другом, а именно в том, что она «*nearly always locked*» – как известно, именно закрытая дверь символизирует загадочное и неведомое. Чтобы к нему приобщиться, нужно потрудиться, «подняться в гору» (дверца расположена на вершине холма); оно недоступно тем, кто живёт мелочными устремлениями. Вот почему таинственная дверца «не даётся» ни одному из ребят, ибо единственная надежда, которую школьники с ней связывают, состоит в том, чтобы таким образом иметь возможность незаметно сбежать с уроков, а в решающий момент распахивается лишь для Юстеса и Джил как наиболее подготовленных к встрече с Чудом, которого остальные дети оказались недостойны.

Показательно также то, что образ двери в «Хрониках..» тесно связан с образом Аслана. На это обращает внимание Дон У. Кинг, который, ссылаясь на высказывания Христа из Евангелия и Откровения Св. Иоанна («*Я есть дверь, кто войдёт Мною, тот спасётся, и войдет и выйдет, и пажить*

найдет», «Се стою у двери и стучу, если кто услышит голос Мой и отворит дверь, войду к нему и буду вечерять с ним, и он со Мною» [Новый завет 1892: 338, 796]) пишет, что, **во-первых**, двери в Нарнии распахиваются перед персонажами лишь тогда, когда их призывает Великий Лев. Именно к нему (и это **во-вторых**) ведут все двери во всех случаях. **В-третьих**, Аслан, подобно Христу, сам выступает в качестве Двери в новую жизнь, в Царство Божие – и в Нарнии, и в Мире Людей. Можно сказать, что Лев как бы дарит героям ещё одну, «дополнительную» жизнь и новый, ни с чем не сравнимый опыт, который резко отличается от того, что они успели получить, живя в бытовом мире. Так, взяв на себя вину Эдмунда, Аслан своей жертвой открывает перед мальчиком «дверь спасения», чтобы тот смог сделать то, что на языке Писания называется «совлечься ветхого человека» и «стать новой тварью» [Новый Завет 1892: 685, 708, 643]. Нередко Лев выступает и в качестве того, кто открывает дверь, и в качестве самой Двери, ведущей из одного мира в другой. Встреча с Асланом в Нарнии предваряет знакомство детей с личностью и учением Иисуса Христа в Лондоне, которое в итоге должно помочь им обрести Бога. Во всех этих случаях Аслан выступает «двойной Дверью», которая ведёт к преображению души и обновлению жизни с одной стороны – в фантастическом мире, с другой – в повседневном.

Далее скажем о **мотиве перехода**, который является одним из наиболее древних и устойчивых мифологических мотивов. Именно он диктует сюжет всех без исключения повестей о Нарнии. Мы сделаем попытку проследить его связь с другими мифологическими мотивами, а также выяснить особенности, характерные для переходов, совершаемых героями: какими **побуждениями или обстоятельствами** они обусловлены, каким образом происходят – **быстро или медленно, легко или трудно**, а также являются ли они **неожиданными или запланированными** заранее.

Прежде всего, переходы, описанные в нарнийских хрониках, можно поделить на две группы: 1) переходы из пространства повседневности в

мифологическое пространство инобытия и обратно; 2) переходы, совершаемые уже в рамках этого мифологического пространства.

В хрониках «Племянник чародея» и «Лев, Колдунья и платяной шкаф» приключения детей начинаются почти одинаково. Сравним: «*Their adventures began chiefly because it was one of the wettest and coldest summers there had been for years. That drove them to do indoor things: you might say, indoor exploration*» [Lewis 2011: 13]. Это цитата из первой главы первой повести. А вот что читаем в начале повести второй: «*"Of course it would be raining!" said Edmund. <...>. "Do stop grumbling, Ed," said Susan. "Ten to one it'll clear up in an hour or so. And in the meantime we're pretty well off. There's a wireless and lots of books." "Not for me" said Peter; "I'm going to explore in the house." Everyone agreed to this and that was how the adventures began*» [Lewis 2011: 112]. Иными словами, и там, и здесь ребята открывают мир Нарнии **благодаря любознательности и жажде исследования того, что их окружает, а также в поисках развлечений унылым дождливым днем.** Хотя во втором случае ситуация сложнее: помимо указанных факторов, в «Льве, Колдунье...» присутствует ещё два, которые не менее важны. Прежде всего, это **стремление спастись от некой опасности** – в платяной шкаф детей загоняет желание скрыться от гнева экономки Макриды и толпы туристов, осматривающих дом профессора, куда четвёрку Пэвенси ещё раньше привели **поиски убежища в время войны** – если бы не это, они, возможно, и не попали бы никогда в тот загадочный дом, положивший начало их приключениям.

Однако прежде всех других героев этой повести Нарнию посещает Люси, которая залезает в шкаф, **потому что ей очень нравится гладить и нюхать мех:** «*There was nothing Lucy liked so much as the smell and feel of fur. She immediately stepped into the wardrobe and got in among the coats and rubbed her face against them*» [Lewis 2011: 113], т.е. эта девочка, которая выделяется своей **мечтательностью, открытостью и душевной теплотой,** руководствуется совсем иными мотивами, чем страх и желание сбежать. Но когда героиня уговаривает других детей заглянуть в шкаф, их взорам предстаёт «*a perfectly ordinary wardrobe.*

*There was no wood and no snow, only the back of the wardrobe, with hooks on it. Peter went in and rapped his knuckles on it to make sure that it was solid. "A jolly good hoax, Lu," he said as he came out again» [Lewis 2011: 121].* Характеристика обычности в данном случае достигается детальным описанием шкафа: «*a perfectly ordinary wardrobe*». «*Ordinary*» = «*common*», «*with no special features*» [OED 2011: 1251]. Значение указанного прилагательного усиливается за счёт употребления наречия «*perfectly*»: шкаф не просто «обычный», а «самый что ни на есть обычный» в котором «нет решительно ничего интересного». Эффект достоверности происходящего создаётся за счёт упоминания таких визуальных деталей, как «*the back of the wardrobe*», «*hooks*», «*solid*». Глагольное словосочетание «*rapped his knuckles on it*», передающее звукоподражательное значение действия, воспроизводит один из тактильных способов исследования поверхности, который приводит и старшего Питера, и младшего Эдмунда, и Сьюзен к единогласному выводу: «*A jolly good hoax, Lu*». В этот момент в глазах других детей Нарния предстаёт не более чем «*humorous deception*». В этот момент и у Люси возникает желание остаться в Нарнии навсегда и более не возвращаться в наш скучный мир, где её словам ещё и никто не верит.

Сознательная **попытка бегства** имеет место в «Серебряном кресле», где ребята молят Аслана, чтобы тот допустил их в свой мир, спасаясь от насмешек одноклассников и давно опостылевшей «школьной тоски», а также (отчасти) в «Племяннике чародея» – имеется в виду момент, когда Полли и Дигори пытаются хоть куда-то исчезнуть с Земли, ибо не видят другой возможности убрать оттуда прицепившуюся к ним Джэдис, а оказываются в «пустом мире», который потом на их глазах станет Нарнией. Мотив перехода таким образом оказывается связан с **мотивом бегства**, который, как явствует из приведённых примеров, тоже часто повторяется на протяжении семикнижия.

Но в повестях «Принц Каспиан» и «Покоритель зари, или Плавание на Край Света» **Нарния уже вмешивается сама**, спасая своих маленьких друзей, которым «**предстоит достаточно неприятное время** в условиях, которые они

не выбирали и не могут изменить» [Афони́на 2010:134], от этого тоскливого будущего, перенося их в Иную Реальность. Так в тексте появляется ещё один устойчивый мифологический мотив – **мотив чудесного избавления**.

Переход из мира бытового в мир мифологический **почти всегда бывает неожиданным**. Таков он и в «Племяннике...», и в «Льве, Колдунье...», и в «Принце...», и в «Покорителе...», где герои не предпринимают сознательных попыток проникнуть в Нарнию – она находит их сама, и обстоятельства, в которых оказываются ребята в определённые моменты, как и их собственное внутреннее состояние, лишь способствуют тому, чтобы это случилось как можно скорей. ОбэтомодинаизлюбимыхперсонажейЛьюиса, мистерКёрк, выскажетсятак: «*Yes, ofcourseyou'llgetbacktoNarniaagainsomeday. <...>. It'llhappenwhenyounotlookingforit*» [Lewis 2011: 196]. Момент неожиданности смягчён лишь в двух последних повестях, где дети пытаются попасть в **Нарнию сами**,и это им удаётся. Но в первом случае выясняется, что желание Юстеса и Джил скрыться от серой английской действительности было продиктовано всё тем же Асланом («*"You would not have called to me unless I had been calling to you," said the Lion*» [Lewis 2011: 558]),который оказывается к тому же очень хорошо осведомлён о безрадостной жизни своих подопечных в Лондоне и обо всех безобразияхв экспериментальной школе(«*heseemedtoknowitquiteaswellastheydid*» [Lewis 2011: 662]), и именно это кажется ребятам в высшей степени неожиданным. Во втором случае герои, узнав, что их заветная страна опять в беде, хотят попасть туда с помощью волшебных колец, способных переносить своих обладателей из мира в мир. Но они и предположить не могут, что всего через несколько минут крушение поездов отправит их всех в Другую Реальность,и уже навсегда [DonW. King: [http://cslewis.drzeus.net/papers/wardrobe\\_metaphor.html](http://cslewis.drzeus.net/papers/wardrobe_metaphor.html)]. Неожиданность здесь заключается в том, что переход из реального мира в фантастический, хотя он и **запланирован**, совершается **не тем способом, на который рассчитывали «друзья Нарнии»**. За этими и множеством других неожиданностей всегда стоит



вмешательство Аслана. По мысли Льюиса, столь же внезапно часто бывает и духовное прозрение человека.

При чтении «Хроник..» обращает на себя внимание одна закономерность: переходы из реального мира в фантастический и обратно совершаются, во-первых, **без каких-либо усилий** со стороны героев, во-вторых, **очень быстро**, буквально в доли секунды, и потому **незаметно для самих детей**. Но стоит ребятам войти в пространство инобытия, как всё тут же меняется. Путешествуя по Нарнии, Подземью и другим мирам, они предпринимают множество самых разных переходов и пересечений границ, но это уже совсем иные переходы и пересечения: они **значительно усложняются, замедляются**, растягиваясь в лучшем случае на несколько дней, но гораздо чаще – на недели и месяцы, и **требуют огромного труда и терпения**. Таков переход, который совершают мальчик Дигори и его подруга Полли, которым из Нарнии необходимо добраться до чудесного сада за пределами миров, таков переход Шасты и его друзей, которые бегут из Тархистана в Нарнию и Орландию, таков переход команды Каспиана Х, плывущей на Восток, таков переход Юстеса и Джил, которые из Страны Аслана попадают в Нарнию, оттуда – в Эттинсмур, спустя время – в Королевство Глубин, после чего вновь поднимаются в Наземье. Таковы и многие другие переходы, совершаемые друзьями в пределах Иных Миров. Чтобы объяснить указанную закономерность, попробуем понять, в чём видит писатель смысл путешествий в Нарнию.

**Во-первых**, этот смысл во всех без исключения случаях связан с **выполнением некоего высшего предназначения, с совершением подвига**. «Сыновья Адама» и «дочери Евы» призываются, для того, чтобы, действуя в согласии с волей Аслана, исполнить замысел Создателя о мире и человеке. Через них «сверхбытие вторгается в бытие, еще и еще раз побеждает небытие, тем самым частично повторяя Первособытие сотворения мира» [Гурин2000: <http://all-sci.net/filosofskaya-antropologiya/geroy-jrets-tsar-25718.html>]. И конечно же, эта чрезвычайно сложная задача не может быть решена за короткое время.

Упорядочивание Хаоса и борьба с силами зла происходит и на другом уровне, а именно – в душе каждого из персонажей. Путешествие в Нарнию должно привести их всех к **духовному прозрению и исцелению**, что предполагает постепенное **избавление от старой, порочной сути и изменение в корне**. Но чтобы герои смогли достичь этой цели, оказывается недостаточно просто «перенести» их в Другой Мир, ибо на духовное состояние человека, помимо чисто внешних обстоятельств, влияет и нечто гораздо более важное. Поэтому мало оказаться в других, хотя и лучших условиях – необходимо пройти ряд серьёзных испытаний, предполагающих труд, верность долгу, самопожертвование и в конечном итоге – моральное перерождение личности.

Чтобы иметь возможность нравственно расти, льюисовским героям оказываются необходимы три вещи: 1) «чтобы их научили, как работает нравственный мир», или своего рода «инструкция»; 2) «нравственная модель», или соответствующие примеры для подражания; 3) «навыки», которые необходимо выработать для того, чтобы правильно поступать, даже когда это тяжело или опасно [Дэвис 2011: 157-158]. Всё это персонажи получают в избытке. **«Инструкции»** они слышат из уст гнома Трама, старца Раманду и других нарийцев, иногда – от самого Аслана (например, в случае с Джил, когда Лев наедине объясняет ей про знаки). **Примеры для подражания** ребятам тоже демонстрируют обитатели Нарнии: доктор Корнелиус, квакль Лужехмур, мышинный рыцарь Рипичип, Бобры: у первого можно научиться мудрости, у второго – отваге и бескорыстию, у третьего – благородству, у четвёртых – доброте и гостеприимству и т.д. Что же касается **навыков нравственного поведения**, то высокие нравственные качества персонажи приобретают путём практики и повторения: дети постоянно сталкиваются с задачами, которые требуют от них честности, храбрости и преданности в одной ситуации за другой [там же: 160]. Постепенно они «проходят через все искушения и испытания человеческие: через предательство, страх, самооправдание, славолюбие, гордость» [Кошелев 1991:6] и от того, как это будет сделано, зависит не только их собственная судьба, но и нечто гораздо

большее. Неслучайно исследователи отмечают, что нарнийский цикл, являя собой уникальное «соединение новаторского начала в жанре и стиле», содержит мощнейшую «апелляцию к глубинам духовного» [Бушняк 2006: 96], [Ефимова 2007: 257]. **Это во-вторых.**

Кроме того, здесь вновь налицо взаимопроникновение мотивов: мотив перехода оказывается переплетён с *мотивами инициации, выполнения священной миссии, обновления мира и упорядочивания Хаоса.*

А мгновенные переходы между мирами мы объясняем тем, что они даются как некий дар, как чудо, и именно поэтому столь безболезненны и легки. Когда же все необходимые уроки оказываются усвоены, главные герои вновь возвращаются в исходную точку своих странствий – всё к тем же таинственным дверям, распахнувшим перед ними Иную Реальность.

Итак, образ двери является важнейшим мифопоэтическим образом, который Льюис активно использует на страницах нарнийского семикнижия. Данный образ характеризуется богатой смысловой полифонией, многократно повторяется на страницах «Хроник...», представляя как в своей обычной, так и в видоизменённой форме что связано, во-первых, с центральной ситуацией нарнийского цикла – ситуацией двоемирия, предполагающего наличие границы между миром нашим и Миром Иным, а во-вторых, с сопутствующими ей мотивами перехода, пути-испытания и инициации, целью которых является нравственное преображение личности: на символическом уровне странствия детей по Нарнии и другим фантастическим мирам являются не чем иным, как подвижничеством и путем духовного становления через испытание мужества, верности, милосердия и иных нравственных качеств.

### **Выводы по главе III**

Итак, понятие «повседневность» на сегодняшний день является одним из наиболее дискуссионных. Однако мы склонны придерживаться толкования повседневности как части жизненного мира человека, в качестве важнейших черт которой можно выделить: повторяемость и однообразие, стереотипность, шаблонность, связь с практической деятельностью, тривиальность и скуку.

Часто повседневность определяется через выстраивание ряда «бинарных оппозиций»; в таких случаях она противопоставляется празднику как будни, как рутина – моментам творческого прозрения, как действительность – мечте и т.д. Главная функция повседневности состоит в том, чтобы обеспечить сохранение как человека, так и общества в целом, культуры.

В художественных произведениях повседневность в большинстве случаев предстаёт как объект определённого отношения, и отношение это, в зависимости от литературного направления, которого придерживается тот или иной писатель, а также от жанровой принадлежности произведения, может быть разным – от идеализирующего, эстетизирующего до едкого, критического. Нередко фрагменты повседневности, на которых сосредоточено внимание художника, как бы «выводятся» им из обыденного, рутинного контекста, тем самым включаясь в художественно-эстетическое пространство и приравняясь к другим, более высоким в ценностном отношении предметам изображения.

Если же говорить о Льюисе и его «Хрониках Нарнии», то нетрудно заметить, что мир повседневности подвергается их автором резкой критике как серый и унылый, безликий и «бескрылый», нравственно атрофированный и утративший изначальную полноту бытия, о чём свидетельствуют наличие «рассыпанных» по тексту деталей, содержащих соответствующие намёки, особенности цветовой палитры, применяемой для характеристики каждого из миров. Место, которое занимает социально-бытовая жизнь в повестях нарнийского цикла, весьма и весьма скромно, а изображение её в большинстве случаев сопровождается горькой иронией и гротеском. Нарния же становится символом высшего, духовного начала человеческой жизни и истории, именно с ней у Льюиса связаны ключевые идеи всего его творчества – идея Радости, которая бывает у человека от встречи с Богом, и идея духовной жажды, духовного томления, которые предшествуют обретению этой Радости, а потому именно на стороне Нарнии – все ценностные приоритеты писателя. Так мифологическая реальность инобытия и реальность повседневная оказываются резко противопоставлены друг другу, в чём мы склонны видеть явное влияние

платонизма и романтизма с характерным для того и другого ощущением глубокого разрыва между идеалом и действительностью, мечтой и обыденностью, царством вечной истины и миром иллюзий. Хотя отношения фантастического и реального у Льюиса вовсе не исчерпываются отношениями борьбы: анализ примеров из текстов «Хроник Нарнии» показал, что они гораздо более сложны и разнообразны.

Описывая приключения персонажей в нашем и Иных Мирах, Льюис вводит соответствующие мифологические образы и мотивы. Прежде всего, это образ двери и мотив перехода.

Дверь у Льюиса предстаёт как символ, связанный в первую очередь с **понятием границы, разделяющей повседневное и неповседневное, профанное и сакральное, слабых детей и героев, призванных спасти мир от вторжения сил зла.** Кроме того, образ двери тесно связан с образом Льва Аслана, который является ключевым образом нарнийского семикнижия. Эта связь проявляется, **во-первых**, в том, что двери в Нарнию распахиваются лишь по повелению Льва и почти всегда неожиданно; **во-вторых**, в том, что назначение каждой из них – привести героев к Аслану, который является центром и смыслом нарнийского мира; **в-третьих**, в том, что Аслан, подобно Христу, предстаёт в качестве Двери, ведущей в новую жизнь – и в Нарнии, и на земле. Двери, ведущие в фантастические миры, разнятся между собой, но их важнейшим свойством во всех случаях остаётся наличие символики выхода человеческой души за пределы привычного, повседневного существования.

Мотив перехода составляет сюжетно-композиционный стержень всех семи повестей. Он очень тесно связан и с образом двери, и с множеством других мифологических мотивов, которые также неоднократно возникают в текстах нарнийского цикла: выполнение священной миссии, обновление мира и упорядочивание Хаоса, бегство, чудесное избавление, инициация и др. Переходы, которые совершают герои Льюиса, можно условно поделить на две группы – переходы из мира реального в фантастический и обратно и переходы, имеющие место уже в пространстве инобытия.

Переход из повседневного мира в волшебный, как правило, обусловлен разными причинами. Среди них находим и детскую жажду исследования окружающего мира, и мечтательность, и поиск развлечений, и желание куда-нибудь скрыться, т.к. все вокруг кажется неимоверно тусклым и унылым; и необходимость выполнить некое высшее предназначение, совершить подвиг. Большинство переходов из мира в мир совершаются неожиданно, лишь изредка герои их сами предвкушают и планируют, но и в этих случаях внезапное вмешательство Аслана вносит свои коррективы. Кроме того, если переходы из мира бытового в фантастический и обратно происходят очень легко, быстро и без усилий со стороны самих персонажей, так что чаще всего они их даже не замечают, то переходы, совершаемые в рамках сакрального пространства инобытия, напротив, длительны, сложны, требуют огромной выдержки и терпения. Первые даются как чудо и дар, в то время как вторые символически связываются с идеями обновления мира и упорядочивания Хаоса, а также с процессом нравственного перерождения персонажей.

## **Заключение**

Проблема мифологизма в литературе XX в., несмотря на значительную историю ее исследования, не теряет актуальности в современной науке, т.к. механизмы художественной интерпретации мифа отличаются разнообразием, а функциональность мифологической образности оказывается продуктивной для разных эстетических систем и разных литературных эпох. Эта проблема была рассмотрена нами на примере повестей о Нарнии К.С. Льюиса, творчество которого является нам примером оригинального использования мифа.

К.С. Льюис продолжает традиции английской литературы и вместе с тем выводит повествование на качественно новый уровень. Его произведения вбирают в себя магистральные тенденции современной литературы, благодаря чему соотношение традиции и новаторства в «Хрониках Нарнии» приобретает особую значимость. В прозе этого автора заключена поистине неисчерпаемая сокровищница столь же неисчерпаемых, вечных смыслов.

В ходе реализации целей диссертационной работы был изучен богатый художественный материал, раскрывающий особенности многоаспектной рецепции мифа в английской и шире – в западноевропейской литературе рубежа XIX-XX столетий. Кроме того, решение поставленных в диссертации задач потребовало изучения в формате «close reading» обширного корпуса не только художественных, но и философских, религиозных, публицистических, и мемуарных текстов. Всего было проанализировано свыше 200 художественных и нехудожественных текстов различных направлений и жанров. Названные материалы были систематизированы и проанализированы в подготовленных

научных статьях, сданных в печать для публикации в ведущих российских и зарубежных изданиях.

На основании проведённого исследования была разработана концепция мифа как текстопорождающего смыслового ядра и смыслопорождающего принципа построения художественной образности «Хроник Нарнии» Льюиса; предложена научная гипотеза, согласно которой мифологизм трактуется как органичное свойство творчества К.С.Льюиса, мироотношению которого присуща внутренняя диалогичность, побуждавшая писателя обращаться к разным типам мифологических повествований, использовать универсальные мифопоэтические образы для решения собственных художественных задач; представлена типология мифов в структуре нарнийского семикнижия и определены их функции; доказана перспективность идеи об исследовании творчества К.С.Льюиса (и в целом неомифологической прозы рубежа XIX – середины XX столетий) на основе междисциплинарного подхода, который заключается в изучении поставленной проблемы в литературоведческом, лингвистическом и философском аспектах на основе комплексной методики, совмещающей элементы историко-литературного, культурно-исторического, лингво-стилистического и герменевтического методов; определена роль мифа в формировании таких уровней художественного мира «Хроник...», как уровень сюжета, уровень персонажей и уровень идей; охарактеризованы сложные взаимодействия между повестями о Нарнии и текстами мифологических повествований как репрезентативные для творчества К.С.Льюиса, позволяющие увидеть общечеловеческое и бытийственное в фантастической реальности нарнийского цикла.

Важным и перспективным для дальнейших исследований может стать изучение взаимодействий в произведениях Льюиса между древними мифами и средневековыми легендами о короле Артуре и рыцарях Круглого Стола, о поисках Св.Грааля и плаваниях за пределы земли в поисках Рая; исследование мотивной структуры и особенностей ономастического пространства нарнийского цикла.



## Список литературы

### Раздел I

1. Льюис К.С. Аллегория любви. Исследование литературной традиции Средневековья // Льюис К.С. Избранные работы по истории культуры. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – 928 с. С.19-454.
2. Льюис К.С. Баламут предлагает тост // Льюис К.С. Любовь Страдание. Надежда: притчи, трактаты. – М.: Республика, 1992. – 432 с. С.70-79.
3. Льюис К.С. Возможен ли прогресс? // Льюис К.С. Просто христианство. Бог под судом – М.: Гендальф, 1994. – 272 с. С.251-256.
4. Льюис К.С. Возрождение или упадок? // Льюис К.С. Просто христианство. Бог под судом – М.: Гендальф, 1994. – 272 с. С.247-250.
5. Льюис К.С. История Нарнии, насколько она известна // Льюис К. С. Хроники Нарнии. – Москва: Космополис, 1991. – 688 с. С. 1 – 8. С.10.
6. Льюис К.С. Коллектив и мистическое тело // Льюис К.С. Просто христианство. Бог под судом – М.: Гендальф, 1994. – 272 с. С.224-231.
7. Льюис К.С. Кружной путь, или Блуждания паломника. – М.: Эксмо 2011. – 256 с.
8. Льюис К.С. Любовь. // Льюис К.С. Любовь Страдание. Надежда: притчи, трактаты. – М.: Республика, 1992. – 432 с. С.208-262.
9. Льюис К.С. Настигнут радостью // Кружной путь или Блуждания паломника. Чудо. Настигнут радостью (духовная автобиография): Собр. Соч. в

8 тт. Т. 7 / Пер. с англ.: Н. Трауберг, Л. Сумм. – М.: Фонд о. Александра Меня; Дом Надежды, 2006. – 448с.

10. Льюис К.С. Отброшенный образ. // Льюис К.С. Избранные работы по истории культуры. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – 928 с. С.630-839.

11. Льюис К.С. Письма Баламута // Льюис К.С. Любовь Страдание. Надежда: притчи, трактаты. – М.: Республика, 1992. – 432 с. С.11-70.

12. Льюис К.С. Пока мы лиц не обрели. – М.: Эксмо 2011. – 320 с. С.164. С 303.

13. Льюис К.С. Право на счастье // Льюис К.С. Просто христианство. Бог под судом – М.: Гендальф, 1994. – 272 с. С. 267-271.

14. Льюис К.С. Предисловие к «Потерянному Раю» // Льюис К.С. Избранные работы по истории культуры. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – 928 с. С. 455-628.

15. Льюис К.С. Просто христианство // Льюис К.С. Любовь. Страдание. Надежда: притчи, трактаты. – М.: Республика, 1992. – 432 с. С.282-402.

16. Льюис К.С. Размышления о псалмах. М.: Эксмо 2011. – 224 с. С.5-138.

17. Льюис К.С. Расторжение брака // Льюис К.С. Любовь Страдание. Надежда: притчи, трактаты. – М.: Республика, 1992. – 432 с.

18. Льюис К.С. Сила молитвы // Льюис К.С. Просто христианство. Бог под судом – М.: Гендальф, 1994, с.257-261.

19. Льюис К.С. Страдание // Льюис К.С. Любовь. Страдание. Надежда: притчи, трактаты. – М.: Республика, 1992, с.125-184.

20. Льюис К.С. Упадок веры // Льюис К.С. Просто христианство. Бог под судом – М.: Гендальф, 1994. – 272 с. С.236-240.

21. Льюис К. С. Хроники Нарнии. М.: Эксмо, 2011. – 848 с.

22. Льюис К.С. Человек отменяется // Льюис К.С. Размышления о псалмах. М.: Эксмо 2011.– 224с.С.139-203.

23. Lewis C.S. Mere Christianity. London: HarperCollins Publisher, 2012. – 234 p.
24. Lewis C.S. Miracles. London: HarperCollins Publisher, 2012. – 294 p.
25. Lewis C.S. Surprised by Joy. London: HarperCollins Publisher, 2012. – 278 p.
26. Lewis C.S. The Chronicles of Narnia. London: HarperCollins Publisher, 2011. – 768 p.
27. Lewis C.S. The Great Divorce. London: HarperCollins Publisher, 2012. – 148 p.
28. Lewis C.S. The Screwtape Letters. London: HarperCollins Publisher, 2012. – 212 p.
29. Lewis C.S. The Problem of Pain. London: HarperCollins Publisher, 2012. – 164 p.
30. Lewis C.S. The Weight of Glory and Other Addresses. – Grand Rapids, Eerdmans Publishing Co., 1965. – 66 p. P.11-12.
31. Lewis C. S. The World's Last Night. // C.S. Lewis. The World's Last Night and Other Essays. New York: 1960. – 132 p. P.105-106.

### **Раздел II**

32. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Заветов. Синодальный перевод Русской Православной Церкви. – М.: «Русский Паломник», 2010. – 1690 с.
33. Гесиод. Труды и дни / Пер. В. Вересаева // Полн. собр. текстов. М.: Лабиринт, 2001. – 256 с. С. 54-56.
34. Гомер Одиссея / Пер. В.А. Жуковского – СПб.: «Азбука», 2014. – 472 с. С. 183. С.186-187.
35. Житие Св. Брендана // Средневековые предания о путешествиях, вечных странниках и появлении обитателей иных миров. – СПб.: «Азбука-Классика», 2010. – 320 с. С.79 – 90.

36. Мифы и легенды народов мира Древний Египет / И. В. Рак; Месопотамия / А. И.Немировский, Л.С. Ильинская. – М.: Литература, Мир книги, 2004. – 432 с. С. 222.

37. Новый завет Господа нашего Иисуса Христа, в русском переводе. СПб.: Синодальная типография, 1892.

38. Плавание Брана, сына Фебала // Средневековые предания о путешествиях, вечных странниках и появлении обитателей иных миров. – СП.: «Азбука-Классика», 2010. – 320 с. С.122-126.

39.Плавание монахов на остров Еноха и Илии // Средневековые предания о путешествиях, вечных странниках и появлении обитателей иных миров. – СП.: «Азбука-Классика», 2010. – 320 с. С.160-167.

40. Плавание Св.Брендана // Средневековые предания о путешествиях, вечных странниках и появлении обитателей иных миров. – СП.: «Азбука-Классика», 2010. – 320 с.С.31-79.

41. Плавание Св.Брендана // Шабанов А.Ю. Святой Брендан Мореплаватель. Поиски Земли Обетованной. – Тверь, ФВПК «Миссия», 2001. – 167 с.

42. Платон. Государство // Платон. Собрание сочинений в 3-х тт. Т.3 – М.: 1971. – 333 с. С. 169. С.212-215. С.518.

43. Платон. Федон // Платон Собрание сочинений в 4 т. Т. 2. М.:1993. – 528 с. С.107.

44. Толкин Д.Р.Р. Мифопоэзия // Толкин Дж.Р.Р. Дерево и лист. – М.: 1991. – 144 с. С. 72-73.

45. Толкин Д.Р.Р. О волшебных сказках // Толкин Дж.Р.Р. Чудовища и критики. – М.: Хранитель, 2008. – 413 с. С.196-197. С. 211-212.

### Раздел III

46. Акимов В.В. Вавилонская поэма «Энума Элиш» и рассказ Библии о творении мира Богом // Мат-лы IX Междун. Кирило-Мефодиевских чтений (23-26 мая 2003г.), в 2ч. Ч.1. / Ин-т теологии им.свв.Мефодия и Кирилла, Бел.гос.унив-т культуры и искусств. – Мн. ООО «Ковчег», 2004. С.66-72.

47. Акимов В.В. Библейское повествование о потопе и древняя ближневосточная литература // Материалы X Международных Кирило-Мефодиевских чтений (24-26 мая 2004г.), в 2ч. Ч.1. / Институт теологии им.свв.Мефодия и Кирилла, Бел.гос.унив-т культуры и искусств. – Мн. ООО «Ковчег», 2005. С.138-150.
48. Бабаева А.В. Миф в пространстве повседневности // Смыслы мифа: мифология в истории и культуре. Выпуск 8. СПб., 2001. – 300 с.
49. Барляева Е.А. Об использовании архетипов в литературе // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя. Материалы Междунар. заоч. конференции. Астрахань, 2010. – 289 с. С. 26-30.
50. Батракова С. П. Искусство и миф: Из истории живописи XX века. – М.: Наука, 2002.– 215с.
51. Берестнёв Г.И. Познание – символ – культура//Когнитивные исследования языка 2009. №5. С.95-104.
52. Большакова А.Ю Архетип, миф и память литературы // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя. Материалы Междунар. заоч. конференции. Астрахань, 2010. – 289. С.5-14.
53. Бражников И.Л. Мифопоэтический аспект литературного произведения. Автореф. дис. канд. филол. наук. М.: 1997. – 22 с.
54. Бухарова Г.Х. Концептуализация пространства и времени в мифопоэтической модели мира (на материале башкирского эпоса «Урал-батыр») // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2009. №1. С.21-34.
55. Ван Геннеп А. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. М.:Издательская фирма«Восточная литература» РАН, 1999. – 198 с.
56. Вышницкая Ю. Мифологические сценарии «Потерянного» и «Обретенного Рая»: духовно-сакральная сфера //Актуальні проблеми філології, американські та британські студії: Матеріали IV Міжнародної наук.-практ. конф. 6–8 квітня 2011 р. : В 2 т. – Т.2. – К.: Універ-т «Україна», 2011. – С. 40 – 45.

57. Галанина Е.В. Миф как феномен современной культуры // Вестник Томского государственного университета. – 2007. № 305. – С. 50 – 52.
58. Галанина Е.В. Миф и картина мира в современной культуре // Философские вопросы естественных, технических и гуманитарных наук: сборник статей Международной научной конференции: в 2 т. – Магнитогорск: Изд-во МаГУ, 2006. – Т. 1. – С. 25 – 28.
59. Галанина Е.В. «Неомифологизм» как ведущее направление современной культурной ментальности // Человек и мир человека: сборник статей всероссийской научной конференции. – Рубцовск: Изд-во Рубцов. Индустр. ин-та, 2007. – Вып. 4 – С. 148 – 153.
60. Горелов Н. Средневековье в преддверье «fantasy». – Средневековые предания о путешествиях, вечных странниках и появлении обитателей иных миров. – СПб.: «Азбука-Классика», 2010. – 320 с. С.7 – 28.
61. Губин В.Д., Некрасова Е.Н. Философская антропология. – М.: ПЕР СЭ; СПб.: Университетская книга, 2000. – 240 с. С. 5.
62. Гулыга А.В. Миф как философская проблема // Античная культура и современная наука. М.: Наука, 1985. –344 с. С. 271 - 274.
63. Гурин С.П. Маргинальная антропология. – Саратов, 2000. – 237 с. (Эл.ресурс: <http://all-sci.net/filosofskaya-antropologiya/geroy-jrets-tsar-25718.html>, дата обращения – 20.02.2014).
64. Дуйсекова А.Н. Мифотворческая модель мира в произведениях жанра fantasy// Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя. Материалы Междунар. заоч. конференции. Астрахань, 2010. – 289 с. С. 259-261.
65. Дьяконов И.М. Архаические мифы Востока и Запада, 3е изд. М.: Либроком, 2009. – 248 с.
66. Ермолин Е.А. Миф и культура. – Ярославль: Александр Рутман, 2002. – 124 с.
67. Ермоченко Т.К. Мифологема как структурообразующий принцип художественной картины мира писателей // Архетипы, мифологемы, символы в

художественной картине мира писателя. Материалы Междунар. заоч. конференции. Астрахань, 2010. – 289 с. С.235-240.

68. Желтикова И.В., Гусев Д.В. Ожидание будущего: утопия, эсхатология, танатология / Монография. – Орел: Изд-во ОГУ, 2011. - 172 с. С. 20-24.

69. Зенкин С.Н. Руины / Французский романтизм и идея культуры (аспекты проблемы). М.: РГГУ, 2001. – 288 с. С. 32-39.

70. Зиммель Г. Руина / Избранное. Том 2. М.: «Юрист», 1996. – 607 с. С.227.

71. Ивашнёва Л.Л. Путь героя народной сказки в нездешние миры: мифологема и символ //Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя. Материалы Междунар. заоч. конференции. Астрахань, 2010. – 289 с. С. 16-21.

72. Исупов К.Г. Пещера Платона (Из авторского словаря «Космос русского самосознания») // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – Санкт-Петербург, 2010. №1. С. 204-206.

73. Карпендер Х.Дж.Р.Р.Толкин. Биография. –М.: «ЭКСМО-Пресс», 2002. – 432 с. (эл.рес.:<http://tolkienlewis.narod.ru/carp.htm>, дата обр-я: 14.07.2014).

74.Карякин Ю.Ф. Достоевский и Апокалипсис. – М.: Издательство Фолио, 2009. – 704 с. С. 11.

75.Касавин И.Т. Постигая многообразие разума // Заблуждающийся разум? Многообразие вненаучного знания. – М.: Политиздат, 1990. – 464 с. С.30-37.

76. Клейтман А.Ю., Щеглова Л.В. Аксиологические аспекты культурного забвения // Вопросы культурологии. №4. 2011. С. 7-8.

77. Клейтман А.Ю., Щеглова Л.В. Модусы забвения в онтологии культуры. Монография. Волгоград: Изд-во ФГБОУ ВПО «ВАГС» 2012. – 106 с.

78.Кобылко Н.А. Мифологема как ключевое понятие мифокритики: современные подходы // Современная филология: материалы III междунар. науч. конф. (г. Уфа, июнь 2014 г.). – Уфа: Лето, 2014. – 162 с. С. 4-6.

79. Ковтун Е.Н. Художественный вымысел в литературе XX века, М.: Высшая школа, 2008. – 408 с. С. 61.
80. Кордонский С. Мифологемы и идеологемы // Рынки власти: Административные рынки СССР и России. М.: ОГИ, 2000. – 240 с. С. 124.
81. Козолупенко Д. П. Анализ мифопоэтического мировосприятия: автореф. дисс. ... докт. филос. наук. М.: 2009. – 44 с. С. 5.
82. Кравченко А.В. Знак, значение, знание. Очерк когнитивной философии языка Иркутск: Иркутская областная типография № 1. 2001. С.99-109.
83. Кравченко А. К. Миф как национально-специфичный компонент языковой картины мира. – Горно-Алтайск, 2007. С. 12.
84. Кремнева А. В. Функционирование библейского мифа как прецедентного текста (на материале произведений Д. Стейнбека): автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Барнаул: 1999. – 30 с.
85. Кушниренко А.А. Семантика компонентов архетипического комплекса литературного произведения // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя. Материалы Междунар. заоч. конференции. Астрахань, 2010. – 289. С.30-32.
86. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой М.: АСТ, 1997. – 384 с. С. 17, 61-68, 79, 314-318.
87. Лич Э. Культура и коммуникация: Логика взаимосвязи символов. – М.: Восточная литература РАН, 2001. – 142 с. – С. 54.
88. Лобье П. Эсхатология. – М.: АСТ, 2004. – 161 с. С. 12-13
89. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. – М.: Мысль, 2001. – 558 с.
90. Лосев А. Ф. Платоновский объективный идеализм и его трагическая судьба / Платон и его эпоха. К 2400-летию со дня рождения. – М.: Наука, 1979. – 316 с. С.9-57.
91. Лосев А. Ф. Философия имени // Бытие. Имя. Космос / Сост. и ред. А. А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1993. – 958 с. С. 627-801.



92. Лотман Ю.М. Миф – имя – культура // Лотман Ю.М. Избранные статьи в 3х томах. – Таллин: Александра, 1992. Т.1. – 75 с.
93. Лотман Ю.М. О мифологическом коде сюжетных текстов//Сборник статей по вторичным моделирующим системам. – Тарту, 1973. – С.86.
94. Магомедова М.В. Элементы мифологической картины мира в произведениях Л. Улицкой//Язык. Словесность. Культура. №2. 2011. С.88-100.
95. Майданов А.С. Познавательные функции мифов//Полигнозис, № 3(39). 2010. (Эл. ресурс: <http://www.polygnozis.ru/default.asp?num=6&num2=518>, дата обращения: 17.07.2014г.).
96. Макчин Р.М. Источники спасения (эл.ресурс: <http://www.blagovestnik.org/books/00145.htm>, дата обращения: 12.01.2014).
97. Марков В.А. Литература и миф: проблема архетипов//Тыняновский сборник.Четвертые Тыняновские чтения. – Рига: 1990. – С.137-145.
98. Мастеров Б. М. Психология саморазвития: психотехника риска и правила безопасности. Рига: ПЦ «Эксперимент», 1995. – 190 с.С. 31.
99. Медведева Н.Г. Взаимодействие мифа и романа в литературе // Современный роман: опыт исследования. М.: «Наука», 1990. – С. 57 – 68.
100. Мелетинский Е.М. Избранные статьи. Воспоминания. М.: РГГУ,1998. – 575 с. С.428.
101. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М.: Рос.гос.гуманит.ун-т., Инт высш. гуманитар. исслед, 1994. – 133 с.
102. Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. М.: РГГУ, 2000. С. 24-31.
103. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Академ. проект, 2012. – 336 с. С.260 – 329.
104. Меньшикова Е.Е. Мифологема пути в туристическом нарративе // Современные исследования социальных проблем. – 2011, №1(05).С.185-187
105. Мечковская Н. Б. Язык и религия. М.: Агентство «ФАИР», 1998. 352 с.
106. Мещерякова М.И. Русская детская, подростковая и юношеская проза второй пол. XX в.: проблемы поэтики. – М.: НПЦ "Мегатрон" 1997. – 381

с. (эл.ресурс: <http://www.rusf.ru/litved/fant/me3.htm>, дата обращения – 14.09.2013).

107. Мишучков, А.А. Специфика и функции мифологического сознания / А.А. Мишучков // Кредо, 2000. - №6. - С. 87-101.

108. Московкина И.И. Неомифология древнего и нового мира // Русский язык, литература, культура в школе и вузе. – 2006. № 4. – С. 3–12.

109. Найдорф М.И. Очерки европейского мифотворчества. – Одесса: Друк 1999.– 384 с.

110. Неклюдов С.Ю. Структура и функция мифа // Мифы и мифология в современной России. М.: АИРО-XX, 2000. – С. 17-38.

111. Олейник В. К. Жанр фэнтези в литературе XX века. Очерки истории зарубежной литературы XX века, Курган: КГУ, 1996. – 234 с.

112.Осипова Н. Мифопоэтика как сфера поэтики и метод исследования // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение. 2000. №. 3. С. 46-52.

113. Панов Е. Н. Знаки, символы, языки. М.: Знание, 1983. – 248с.

114. Пенская Д.С. Ирландское «Плавание Брендана» и византийское «Сказание отца нашего Агапия»: возможные точки пересечения // Индоевропейское языкознание и классическая филология – XVII (чтения памяти И. М. Тронского). –СПб., 2013. – С. 697-716.

115. Пивоев, В. М. Мифологическое сознание как способ освоения мира. – Петрозаводск: Карелия,1991. – 113 с. С. 14.

116. Первушина Н.А. Концептуальные проблемы построения типологии символов жизнетворчества. // Вестн. Томского гос. пед. ун-та. – 2009. № 4(82). С. 71-74.

117. Плахова О.А. Динамика мифологического концепта «великан» (на материале английских народных сказок)// Вестник Пермского университета №2, 2011, с.95-10.

118. Поликарпов В.С. Золотой век в истории мировой культуры. – Ростов-на-Дону – Таганрог: Изд-во ТРТУ, 2000. – 110 с.

119. Пятигорский А.М. Мифологические размышления: Лекции по феноменологии мифа. М.:Издательский центр «Академия», 2003. – 112 с.
120. Раздьяконова Е.В. Миф как реальность и реальность как миф: мифологические основания современной культуры. – Автореф. дисс. ... канд. филос. наук. Томск:Томский государственный университет, 2009. – 24 с.
121. Расторгуева Г.В. Интертекст и интерпретация символа//Современная лингвистика: проблемы и решения, Тамбов: ТГПИ, 1994. С.12-15.
122. Ращевская Е.П. Космогонический миф Даниила Андреева и культура Серебряного века: автореф. дисс. на соиск. уч. степ. кан. культурологии.– Киров: 2006. – 17 с.
123. Ревзин Г.И. Развивая Платона – Диалог о пещере, эл. ресурс: [http://www.projectclassica.ru/v\\_o/08\\_2003/08\\_2003\\_o\\_01a.htm](http://www.projectclassica.ru/v_o/08_2003/08_2003_o_01a.htm)(дата обр-я: 14.09.2013).
124. Рождественская М.В. Образ рая: от мифа к утопии. Серия “Symposium”, выпуск 31. СПб.,2003. С.31-46
125. Рыкунова И. Ю. Новозаветные притчи как интексты в художественной коммуникации: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Волгоград: 2012. – 33 с.
126. Савельева У.А.Архетипы в человеческом сознании // Гуманитарные исследования. – 2007 №3 (23). Изд.дом «Астраханский университет». – С.30-35.
127. Сботова С.В. Рефлексия темы путешествия (пути) в художественно-философской мысли Западной Европы и России XVIII - XX вв.: автореф. дис. ... канд. культурологии. Саранск: 2005. – 23с.
128. Солдаткина Я.В. Мифопоэтика русской прозы романа 1930-1950х годов (А.П.Платонов, М.А.Шолохов, Б.Л.Пастернак). – Дисс. на соискание степени доктора филол. наук. Москва: 2012. – 40 с. С.8.
129. Стародубцева Л. В. Лотова жена, или Невозможность возвращения: общественно-политическая литература // Вопросы философии: Научно-теоретический журнал. – 2005. №4. – С. 23-37.

130. Стародубцева Л. В. Память и забвение в религиозном сознании: опыт сравнительного исследования // *Онтология диалога: метафизический и религиозный опыт / Филос.-культуролог. исслед. центр «Эйдос». Междунар. чтения по теории, истории и философии культуры.* – СПб.: Эйдос, 2002. Вып. 12. – 304 с. С. 279.
131. Стародубцева Л. В. Пра-память и за-бытие // *Вопросы философии: Научно-теоретический журнал.* – 2006. №9. – С. 67-83.
132. Стародубцева Л.В.Философский нарциссизм и припоминание // *Вопр. философии.* – 2001.№11. – С. 40-50.
133. Стародубцева Л.В.Невозможность возвращения:память и забвение в мифопоэтической топике сознания (электронный ресурс:[http://www.culturolog.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1034&Itemid=8](http://www.culturolog.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1034&Itemid=8) дата обр.:20.02.2014).
134. Старшов Е.В. Святые древней Ирландии. – М.: Издательство Сретенского монастыря, 2012. – 184 с.
135. Степанова А.А. Пещера как последний приют Фауста: платоновский миф в романе Марка Алданова // *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В.О. Сухомлинського. Серія: Філологічні науки.* Вип. 4.11(90). – Миколаїв: Вид-во МНУ ім. В.О. Сухомлинського, 2013. – С. 260-268
136. Телегин С.М. Термин «мифологема» в современном российском литературоведении // *Архетипы, мифологеми, символы в художественной картине мира писателя. Материалы Междунар. заоч. конференции.* Астрахань, 2010. – С.14-16
137. Тахо-Годи А.А. Миф у Платона как действительное и воображаемое /Платон и его эпоха. К 2400-летию со дня рождения. – М.: Наука, 1979. – 316 с. С.58-83.
138. Телегин С.М. Литература и мифологическая революция: проблемы мифореставрации. – Саарбрюккен, 2011

139. Телегин С.М. Термин «мифологема» в современном российском литературоведении // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя. Материалы Междунар. заоч. конференции. Астрахань, 2010. – 289 с. С.14-16.
140. Тихонова С.В. Социально-онтологический статус мифа // Философия и общество. Вып.3. 2008. С.44-57.
141. Топорков А.Л. Теория мифа в русской филологической науке XIX века. М., 1997. – 456 с.
142. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтики. – М.: Прогресс, 1995. – 624 с. С. 4-5. С.195.
143. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М.: 1983. С. 227 – 284.
144. Тритенко Т.В. Репрезентация мифологических знаний (на материале терминов клинической психологии)// когнитивные исследования языка, вып.3. Типы знаний и проблема их коассификации. Тамбов: Изд.дом ТГУ, 2008. С.338-343.
145. Тэрнер В. Символ и ритуал. – М.: Наука, 1983. – 277 с. С.17-18.
146. Флоренский П.А. У водоразделов мысли. М.: “Правда”, 1990. С. 330. С.267. С.331.
147. Флоренский П.А. Имена//Социологические исследования, 1990. № 4. С. 160.
148. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. – М.: Изд. Фирма «Восточная литература», 1998. – 800с.
149. Фрейзер Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии М.: Политиздат, 1980. – 832 с.
150. Хьюбнер К. Истина мифа. М., 1996. – 447 с.
151. Цветков А.В. Об актуальных проблемах психологического изучения символа // Вестн. ТГУ. Серия «Гуманитарные науки. Психология», 2007. Вып. 12 (56). С. 154-158.
152. Шабалов С.В. В стране фей и эльфов. – М.:ОГИ 2011. – 240 с.

153. Шабанов А.Ю. Кораблик Святого Брендана. (эл.ресурс: [http://missiaspb.ru/page\\_175.html](http://missiaspb.ru/page_175.html), дата обращения – 30.10.2013)
154. Шабанов А.Ю. Святой Брендан Мореплаватель. Поиски Земли Обетованной. – Тверь: ФВПК «Миссия», 2001 – 167 с.
155. Шарыпина Т.А. Проблемы мифологизации в зарубежной литературе XIX–XX вв. / Т.А. Шарыпина. – Н. Новгород, 1995. – 135 с.
156. Шахнович М.М. Мифологемы «остров блаженных» и «золотой век» в римском эпикуреизме // Образ рая: от мифа к утопии, СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003, с.63-75.
157. Шелогурова Г. Об интерпретации мифа в литературе русского символизма // Из истории русского реализма конца 19 – начала 20 веков: Сб. статей / Под ред. А.Г. Соколова. – М.: 1986.
158. Шестёркина Н.В. Миф как когнитивная парадигма // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2011. №1. С. 21-34.
159. Шинкаренко В.Д. Смысловая структура социокультурного пространства. Миф и сказка. М: URSS, 2009. – 208 с.
160. Широкова Н.С. Культура кельтов и нордическая традиция античности. – СПб.: 2000. – 352 с. С.14. С.56-65.
161. Шюц А. Структура повседневного мышления // Социологические исследования. –1988. № 2. С. 129.
162. Элиаде М. Аспекты мифа М.: Академ. проект, 2010. – 251 с.
163. Элиаде М. История веры и религиозных идей. От каменного века до элевсинских мистерий. – М.: Академ. проект, 2012. – 622 с.
164. Элиаде М. История веры и религиозных идей. От Гаутамы Будды до триумфа христианства. – М.: Академ. проект, 2012. – 676 с.
165. Элиаде М. Миф о вечном возвращении: архетипы и повторяемость. СПб.: 1998. – 249 с.
166. Элиаде М. Мифы. Сновидения. Мистерии. – М.:Рефл-бук, 1996. – 288 с.
167. Элиаде М. Священное и мирское. – М.: Изд-во МГУ, 2013. – 142 с.

168. Юнг К.Г. Душа и архетип. – Киев: «Port-Royal», 1996. – 384 с. С.87-88. С. 92. С.301.

169. Юнг К.Г. Сознание и бессознательное. – СПб.; М.: Университетская книга – АСТ, 1997. – 544 с. С. 69.

170. Якимович А. К. Двадцатый век. Искусство. Культура. Картина мира: От импрессионизма до классического авангарда. – М.: Искусство, 2003. – 491 с.

#### Раздел IV

171. Аверинцев, С.С. Голос, которому можно верить // Этическая мысль: Науч.-публицист. чтения. - М.: Радуга, 1992. – 671 с. С. 439-442.

172. Анакер Г. Дж. Нарния и нравственное воображение//«Хроники Нарнии» и философия: лев, колдунья и мировоззрение» М.: Эксмо, 2011. – 400 с. С.186-203.

173. Афонина Ю.Н. Двоемирие в повествовательной структуре «Хроник Нарнии» К.С. Льюиса // Вестник Пермского государственного университета, Российская и зарубежная филология, 2012. Вып.1 (17). С.130-137.

174. Бинхам Д. Клайв Льюис и его сказки.– СПб.: Библия для всех, 2001. – 181 с.

175. Бушняк А.В. Христианская этика мифологического пространства в творчестве К.С. Льюиса // Культура народов Причерноморья. – 2006. № 85. С. 72-74.

176. Бушняк А.В. «Хроники Нарнии» К.С. Льюиса как апелляция к глубинам духовного // Культура народов Причерноморья. – 2006. № 76. С.96-99.

177. Бутаков Я. Традиционалистские коды «Хроник Нарнии» (эл.ресурс: <http://www.pravoslavie.ru/smi/print38414.htm>, дата обращения – 4.03.2014).

178. Виленберг Э. Аслан Ужасный: Болезненные встречи с абсолютным добром // «Хроники Нарнии» и философия: лев, колдунья и мировоззрение» М.: Эксмо, 2011. – 400с. С. 307-321.

179. Гарсиа Л. Героизм и альтруизм стоят смерти: уроки Нарнии // «Хроники Нарнии» и философия: лев, колдунья и мировоззрение» М.: Эксмо, 2011. – 400 с. С. 101-117.

180. Гопман В.Л. Волшебные миры Клайва Степлза Льюиса // Детская литература. – 1982. №8. С.33-37.

181. Гопман В.Л. Рыцарь Радости: Добро и зло миров Клайва Стейплза Льюиса // Золотая пыль: Фантастическое в английском романе: последняя треть XIX-XX вв. М.:РГГУ, 2012. – 488 с. С. 300-319.

182. Дорио Д. Хорошо ли быть плохим? Безнравственность в Нарнии // «Хроники Нарнии» и философия: лев, колдунья и мировоззрение» М.: Эксмо, 2011. – 400 с. С. 171-185.

183. Дэвис Б. Тотальное преображение: нравственное образование и встреча с Асланом // «Хроники Нарнии» и философия: лев, колдунья и мировоззрение» М.: Эксмо 2011. 400 с. С.153-171.

184. Ефимова Л.Н. Сказочный мир Клайва Стейплза Льюиса ("Хроники Нарнии") // Вестн. Моск. гос. обл. ун-та. Сер. Рус. филология. - М.: 2007. № 2. С. 257-260.

185. Ефимова Л.Н. «Письма Баламута» в творческом наследии К.С. Льюиса: человеческая жизнь в символическом освещении // Вестн. Моск. гос. обл. ун-та. Сер. Рус. филология. - М.: 2009. № 4. С.186-188.

186. Ефимова Л.Н. Эволюция прозы К.С. Льюиса: проблематика, герой, жанровые особенности: монография М.: Перо, 2012. – 179 с.

187. Жаданова Т.В. Проблема забвения и памяти в романе К. С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели» // Вестник Харьковского национального университета им.В.Н.Каразина, №901, Серия Филология. Вып.59, 2010. С. 148-152.

188. Жаданова Т.В. Особенности рецепции античного мифа в романе К.С.Льюиса «Пока мы лиц не обрели» // Мировая литература на перекрёстке культур и цивилизаций, вып. 3. – Симф-ль: Крымский Архив, 2011. С.75-86.

189. Карпентер Х. Джон Р. Р. Толкин. Биография. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2002. – 432 с.



190. Кингхорн К. Эпистемология добродетели: почему дядя Эндрию не слышал говорящих животных //«Хроники Нарнии» и философия: лев, колдунья и мировоззрение» М.: Эксмо 2011. – 400с. С.31-46.
191. Кошелев С. Л. К С. Льюис и его страна чудес // Льюис К. С. Хроники Нарнии. – Москва: Космополис, 1991. – 688 с. С. 1 – 8.
192. Кротов Я. Клайв С. Льюис // Льюис К.С. За пределами Безмолвной планеты. - М.: Вече,1993. –336 с. С. 5-20. (Эл. рес.: )
193. Кураев А.В. «Гарри Поттер»: попытка не испугаться. – М.: Андреевский флаг, 2004. 208 с. С.36.
194. Кураев А.В. Закон Божий и «Хроники Нарнии» // Льюис К. С. Хроники Нарнии. Письма детям. Статьи о Нарнии. – М.: СП «Космополис», 1991. – 688 с. С.493-500
195. Лузина С.А. Художественный мир Дж.Р.Р. Толкина: поэтика и образность автореф. дисс. ...канд. фил. наук. М.: МПГУ, 1995. – 23 с.
196. Малков П.Ю. Сотворение мира в мифе и сказке современности. – Электр. ресурс:<http://www.kulichki.com/tolkien/arhiv/manuscr/malkov.shtml>. – дата обр-я: 18.07.2014.
197. Максимова С.В. Античный миф в прозе К.С. Льюиса и Г.Э. Носсака 40-50-х гг. Автореферат дис. ... канд. филол. наук. СПб.: Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена, 2009. – 27 с.
198. Максимова С. В. Идея метаморфозы в романе К. С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели» //Известия Российского государственного педагогического университета имени А И Герцена №26(60), СПб.: 2008. – С. 172-175.
199. Малаховская М.Л. Мифологический компонент интертекстуальности как проблема художественного перевода (на материале произведений К.С.Льюиса) // Университетское переводоведение. Вып.7. Материалы Междун. науч. конференции по переводоведению «Федоровские чтения». 20 – 22 октября 2005. СПб.: Изд-во С.-Пет. ун-та. 2006. С. 277–282.
200. Мамаева Н.Н. Христианство и "Хроники Нарнии" К. С. Льюиса // Известия Уральского государственного университета. – 1999. № 13. С. 114-119.

201. Матвеева А.С. Концепция мифа в этико-эстетических воззрениях К.С. Льюиса // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Н. Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского. 2012. № 1 (2). С. 159–161.
202. Матвеева А.С. Философско-эстетические воззрения Оуэна Барфилда в контексте мифотворчества инклингов: автореферат дис. ... кандидата филологических наук. Нижегор. гос. ун-т им. Н.И. Лобачевского, Нижний Новгород, 2013. – 24 с.
203. Матвеева А.С. Пространство мифа в «Хрониках Нарнии» К. С. Льюиса // Бюллетень научных студенческих обществ Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Гуманитарные и социальные науки.– Н. Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского. 2012. № 1. 424 с. С.140-145.
204. Мень А. В поисках подлинного Христа. Евангельские мотивы в западной литературе // Иностран. лит. – 1991. № 3. С. 237-247.
205. Меньюдж Э. Почему Юстес почти заслужил своё имя: критика современного секуляризма у Льюиса // ««Хроники Нарнии» и философия: лев, колдунья и мировоззрение» М.: Эксмо, 2011. – 400 с. С.271-287.
206. Метьюс Г. Платон в Нарнии // ««Хроники Нарнии» и философия: лев, колдунья и мировоззрение» М.: Эксмо, 2011. – 400 с. С.239-253.
207. Миронова О.А. Образная составляющая концепта «ДОБРО» в произведении К.С. Льюиса «The Chronicles of Narnia» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2009. № 2 (4). С.183-186.
208. Мостеллер Т. Дао Нарнии // ««Хроники Нарнии» и философия: лев, колдунья и мировоззрение» М.: Эксмо, 2011. – 400 с. С. 136-152.
209. Мостепанов А.А. Жанровые особенности цикла «Хроники Нарнии» К.С.Льюиса // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2011. №1. С.45-48.
210. Новиков Н. Голос Истины (эл. ресурс: <http://www.kiev-orthodox.org/site/personalities/342/>, дата обращения – 4.03.2014).

211. Петерсон М., Петерсон А. Время всё ещё продолжает свой ход? Роль времени в «Хрониках Нарнии» // «Хроники Нарнии» и философия: лев, колдунья и мировоззрение» М.: Эксмо, 2011. – 400 с. С.302-327.

212. Петровский И. Сказки для рыцарей старшего возраста (Элект.ресурс: <http://narnianews.ru/modules.php?name=News&file=article&sid=18>; дата обращения: 02.03.2014г.).

213. Потанина Н.Л., Родина М.В. Когнитивные механизмы формирования мифологической реальности в семикнижии К.С. Льюиса «The Chronicles of Narnia» // Сборник «Когнитивные исследования языка»: мат-лы Круглого стола «Факторы и механизмы языковой когниции». Тамбов, 2014. № 16. С. 66-75.

214. Потанина Н.Л., Родина М.В. Об одном из важнейших мифопоэтических образов семикнижия К.С.Льюиса «Хроники Нарнии»: к проблеме символа // Журнал «Вестник Российской христианской гуманитарной академии». 2014. №3. С. 246-254.

211. Потанина Н.Л., Родина М.В. «Героические» образы в повести К.С.Льюиса «The Horse and His Boy» / «Конь и его мальчик» // В мире научных открытий», №11.5, 2014, Красноярск. С.1998-2015.

212. Потанина Н.Л., Родина М.В. Мотив перехода в "Хрониках Нарнии" К.С.Льюиса // Филологические науки. Вопросы теории и практики, 2014, №12. ч.1. С.159-162.

213. Райхенбах Б. По меньшей мере, здесь нет обмана: истина и перспектива// «Хроники Нарнии» и философия: лев, колдунья и мировоззрение» М.: Эксмо, 2011. – 400с. С.83-99.

214. Расторгуева Г.В., Родина М.В. Эсхатологические мотивы в «The Chronicles of Narnia» К.С. Льюиса. – Сб. материалов Общероссийской научной конференции «XVI Державинские чтения». – Тамбов: Издат.дом ТГУ им. Г.Р. Державина, 2011, с. 442-450.

215. Расторгуева Г.В., Родина М.В. К символике центрального образа семикнижия К.С. Льюиса «The Chronicles of Narnia». – Сборник материалов Общероссийской научной конференции «XVII Державинские чтения». – Тамбов: Издат.дом ТГУ им. Г.Р. Державина, 2012. С.329-337.

216. Расторгуева Г.В., Родина М.В. К интерпретации лингво-когнитивных структур в художественном тексте: миф и символ в «The Chronicles of Narnia» К.С.Льюиса. – Научно-теоретический журнал «Вопросы когнитивной лингвистики» №3,2012.-Тамбов: Издат. дом ТГУ им. Г.Р. Державина, 2012. №3. С.43-52.

217. Расторгуева Г.В., Родина М.В. Миф как когнитивная структура в тексте К.С. Льюиса «The Chronicles of Narnia». – Сб. статей «Когнитивные исследования языка» (Материалы Международного конгресса по когнит. лингвистике). – Тамбов: Издат. дом ТГУ им. Г.Р. Державина, 2012. С.725-728

218. Родина М.В. «Покоритель Зари» К.С. Льюиса и «Плавание Святого Брендана»: интертекстуальные связи на уровне персонажей // Вестник Московского госуд. лингв. университета (серия «Языкознание»). – М.: ФГБОУ ВПО МГЛУ, 2014. Вып.18. С.183-191.

219. Родина М.В. Элементы ветхозаветной эсхатологии в хронике «Последняя битва» К.С.Льюиса // В мире научных открытий. 2014, №3.2, Красноярск. С.886-900.

220 Родина М.В. «Покоритель Зари» К.С. Льюиса и «Плавание Св.Брендана»: поиски Земли Обетованной, или тоска о святости // Европейский журнал социальных наук. – М.: Междун. исследовательский институт, 2014. №3(т.2). С.162-169.

221. Родина М.В. «Племянник чародея» К.С.Льюиса и библейский космогонический миф: у истоков истории. – Проблемы истории, филологии и культуры, №2 (48) 2015 (в печати).

222. Родина М.В. Библейский миф о грехопадении в повести К.С.Льюиса «Племянник чародея» // В мире научных открытий. 2015 (в печати).

223. Родина М.В. Библейский эсхатологический миф как прецедентный текст в фантастической повести К.С.Льюиса «The Last Battle»/ «Последняя битва» (из цикла «The Chronicles of Narnia»/«Хроники Нарнии») // Филологические науки. Вопросы теории и практики, 2013. №9. С.168-171.

224. Родина М.В.Феномен прецедентности в сказочной повести К.С. Льюиса «Покоритель Зари» (речевой уровень) // Европейский журнал социальных наук. – Москва:Междунар. Исследоват. институт, 2013. №10 (т.2). С.160-166.

225. Родина М.В. Миф Платона о пещере и фантастическая повесть К.С.Льюиса: проблема художественной интерпретации принципов мифологического мышления // Журнал «Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки», 2014. №2. С.350-353.

226. Родина М.В. Элементы ветхозаветной эсхатологии в хронике «Последняя битва» К.С.Льюиса // «В мире научных открытий». Красноярск: 2014. №3.2, С.886-900.

227. Родина М.В. Творчество Дж.Р.Толкина И К.С.Льюиса как особая модификация неомифологизма // «Science Time». Казань: ОНТ, 2015. №4.С. 665-675.

228. Родина М.В.Особенности символической реальности в сказочном цикле К.С.Льюиса «The Chronicles of Narnia». – Сб. статей «Типы и форматы знаний в языке». Тамбов: Изд.домТГУим. Г.Р. Державина, 2011.С.189-196.

229. РодинаМ.В.ИллюзияиреальностьвсказочныхповестяхК.С. Льюиса «The Silver Chair» и «The Last Battle» изцикла «The Chronicles of Narnia». – Сб. материалов 1йМежд. научнойконференции «Applied Sciences in Europe: tendencies of contemporary development»: ORT Publishing and The Center For Social and Political Studies “Premier”, 2013. P.189-193.

230. Родина М.В. Особенности ландшафтной символики в «Хрониках Нарнии» К.С. Льюиса. – Сборник научных статей «Жанр. Стил. Образ: актуальные вопросы теории и истории литературы». – Киров, Изд.дом. Вятского гос. гуманит.университета, 2013. С. 268-275.

231. Родина М.В. Мир мифа и мир повседневности в семикнижии К.С.Льюиса «Хроники Нарнии». – Сборник материалов междунаро. науч.-практ. Интернет-конференции «Гуманитарные аспекты повседневности: проблемы и перспективы развития в XXI веке». – Воронеж, Воронежский гос.пед.университет, 2012. С.171-183.

232. Родина М.В. История и нравственный выбор человека в цикле сказочных историй К. С. Льюиса «The Chronicles of Narnia» Сборник материалов международной научной конференции «Наука и технологии: шаг в будущее». – Прага: Изд.дом «Образование и наука», 2012. С.65-71.

233. Родина М.В. Символика имён персонажей в семикнижии К.С.Льюиса «Хроинки Нарнии». – Сборник материалов междунар. науч.-практической конференции «Современные проблемы гуманитарных и естественных наук». – Москва, 2012. С. 427-432.

234. Родина М.В. К интерпретации образа двери в сказочном семикнижии К.С. Льюиса «The Chronicles of Narnia». – Сборник материалов Общероссийской научной конференции «XVIII Державинские чтения». – Тамбов: Издат.дом ТГУ им. Г.Р. Державина, 2013. С.156-164.

235. Родина М.В. Образ Христа в произведениях Ф.М. Достоевского и К.С. Льюиса. – Сб. мат. междун. научной конференции «Славянский мир». – Тамбов: Издат. дом ТГУ им. Г.Р. Державина, 2013. С.322-328.

236. Родина М.В. Personages' Inner World Represented in Their Onomae: «The Chronicles of Narnia» by C.S. Lewis. – Сб. материалов международной научной конференции «Наука и общество». – Лондон, 2013. С.320-338

237. Родина М.В. The Image of Aslan the Great Lion in «The Chronicles of Narnia» by C.S. Lewis. – Сб. материалов междунар. Научной конференции «European Applied Sciences: modern approaches in scientific researches». – Штутгарт, ORT Publishing and The Center For Social and Political Studies “Premier”, 2013. С.117-121

238. Родина М.В. Мифозоонимы и мифоперсонимы в семикнижии К.С.Льюиса «Хроники Нарнии». – Сб. материалов междун. конференции

«Экология языка». – Тамбов: Издат. дом ТГУ им. Г.Р. Державина, 2014. С.308-312.

239. Родина М.В. Мифологема пещеры Платона и её художественная реализация в фантастической повести К.С.Льюиса «The Silver Chair» / «Серебряное кресло» // «Science Time». – Казань: ОНТ, 2014. №8. С. 250-260.

240. Родина М.В. Плавание Св.Брендана» и «Покоритель Зари, или Плавание на Край Света» К.С.Льюиса: изображение Рая и околорайского пространства // Сб. мат. IV Международ. науч.-практич. конференции «Актуальные вопросы теории и практики филологических исследований». – Прага, 2014. С.113-117.

241. Родина М.В. Плавание на Край Света"К.С.Льюиса и "Плавание Св.Брендана": точки соприкосновения. – Materiały X Międzynarodowej naukowo-praktycznej konferencji «Naukowa myśl informacyjnej powieki - 2014» Volume 18. Filologicznenaunki. Przemysł: Nauka i studia, 2014. – 112 s. S.35-38.

242. Родина М.В. Героический миф в структуре повести К.С.Льюиса «Конь и его мальчик». – Сб. материалов X международной науч. конференции «Новейшие достижения европейской науки». Т.14. Филологические науки. София: «Бял ГРАД-БГ» ООД, 2014. С. 26-32

243.Родина М.В. «Сказание отца нашего Агапия», «Плавание Св.Брендана» и «Покоритель Зари, или Плавание на Край Света» К.С.Льюиса: характеристика райского локуса. – Сб. мат. V международ. науч.конференции «Славянский мир». – Тамбов: Издат. дом ТГУ им. Г.Р. Державина, 2014.С.268-274.

244. Родина М.В. Ключевые идеи и образы платоновских диалогов в «Хрониках Нарнии» К.С.Льюиса // Ученые записки Тамбовского регионального отделения Российского союза молодых ученых. Вып.2, 2014. С.129-137.

245. Родина М.В. Мифологема «забытое / исчезнувшее божество» в фантастических повестях К.С.Льюиса «Хроники Нарнии». – Сб.материалов всероссийской науч. конф. «Культура в зеркале языка и литературы» (24-26 апреля 2014г.). – Тамбов: Изд. дом ТГУ им. Г.Р. Державина, 2015. С.200-207.

246. Родина М.В. Память и забвение в фантастической повести К.С. Льюиса «Серебряное кресло». – Литературоведение на современном этапе. Теория. История литературы. Творческие индивидуальности. – Сборник материалов II Международного конгресса литературоведов (1-3 октября 2014г). – Тамбов: Изд. дом ТГУ им. Г.Р. Державина, 2014. С.450-457.

247. Родина М.В. Повседневный мир в фантастическом цикле К.С.Льюиса «Хроники Нарнии» // Наука и образование: новое время. – Чебоксары, 2014. №5. Эл. рес.: <http://articulus-info.ru/ej/nauchnue-issledovaniya>.

248. Родина М.В. «Хроники Нарнии» К.С. Льюиса: сказочное двоимирие как выражение ценностных приоритетов писателя. – Сб. мат. Всероссийской конференции молодых ученых-филологов «Филологическая наука в XXI веке. Взгляд молодых». – М.:МПГУ, 2014. С. 145-149.

249. Родина М.В. К символике заголовочного онима «Хроник Нарнии» К.С.Льюиса // «APRIORI». Серия: Гуманитарные науки. Краснодар, 2015.№3. Эл. ресурс: <http://apriori-journal.ru>.

250. Сеннет Д. Достойный лучшего Бога: разнообразие религий в «Хрониках Нарнии» // ««Хроники Нарнии» и философия: лев, колдунья и мировоззрение» М.: Эксмо, 2011. – 400 с. 2011. С.321-339.

251. Сенор Т. Поверить Люси – поверить в невозможное // ««Хроники Нарнии» и философия: лев, колдунья и мировоззрение» М.: Эксмо, 2011. – 400 с. С.47-66.

252. Трауберг Н.Л. Несколько слов о К.С. Льюисе // Льюис К.С. Любовь. Страдание. Надежда: Притчи, трактаты. – М.: Республика, 1992. – 432 с. С.3-8.

253. Трауберг Н. Л. О сказках Льюиса и Толкина // Сказки старой Англии. – Москва: Мастер, 1992. – С. 207-208

254. Уоллс Д. Нарния и волшебство философии // ««Хроники Нарнии» и философия: лев, колдунья и мировоззрение» М.: Эксмо. – 400 с. С. 2011, с.7-13.

255. Уэбб С. Голос Аслана: К.С.Льюис и магия звука //««Хроники Нарнии» и философия: лев, колдунья и мировоззрение» М.: Эксмо 2011. – 400 с. С.15-30.



256. Уэр К. Можно ли считать К.С.Льюиса анонимным православным? (эл.ресурс: <http://www.e-reading.club/book.php?book=99216>, дата обращения: 25.01.2015).

257. Фрай К. Больше не друг: Нарния и гендер // «Хроники Нарнии» и философия: лев, колдунья и мировоззрение» М.: Эксмо 2011. – 400 с. С.221-237.

258. Хэмблет В. Звери, герои и монстры: формируя нравственные образы //«Хроники Нарнии» и философия: лев, колдунья и мировоззрение» М.: Эксмо 2011. – 400 с. С. 205-220.

259.Шешунова С.В. Образы античных богов в творчестве К.С.Льюиса // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2013. № 6 (2). С. 316-320.

260. Штейнман М.А. Поэтика английской иносказательной прозы XX в. (Дж.Р.Р.Толкиен и К.С. Льюис): автореферат диссертации канд. филол. наук. М.:2000. Эл. ресурс:[http://www.kulichki.com/tolkien/arhiv/manuscr/sht\\_aref.shtml](http://www.kulichki.com/tolkien/arhiv/manuscr/sht_aref.shtml) (д.о.: 15.07.2014).

261. Штейнман М.А Проза Толкина и Льюиса: формальное сходство и различная тематика. Электронный ресурс: <http://www.tolkien.spb.ru/rggu5.htm> (д.о.: 17.07.2014).

262. Штейнман М.А. Игра с мифом в трилогии Дж.Р.Р.Толкина «Властелин Колец». – ”...Лучших строк поводырь, проводник просвещения, лучший читатель!”: Книга памяти А.М. Зверева. - М.: РГГУ, 2006. С. 75-95.

263. Эппле Н. Танцующий динозавр. К.С.Льюис как историк литературы // Льюис К.С. Избранные работы по истории культуры. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. С.840-896

264. VaneM. MythMadeTruth: TheOriginsoftheChroniclesofNarnia. – Электронныйресурс:<http://cslewis.drzeus.net/papers/originsofnarnia.html> (д.о.: 15.07.2014).

265. Bradford Hall Children of the Light (You Are the Light of the World). – Электронныйресурс: <http://cslewis.drzeus.net/papers/light.html> (д.о.: 15.07.2014).

266. Brennan M. The Lion, the Witch and the Allegory: An Analysis of Selected Narnia Chronicles. –Электронный ресурс: <http://cslewis.drzeus.net/papers/lionwitchallegory.html>(д.о.: 17.07.2014).
267. Bumbaugh D.E. The Horse and His Boy: the Theology of Bree //Revisiting Narnia: Fantasy, Myth and Religion in C.S.Lewis' Chronicles. Dallas, Texas, BENBELLA, 2005. – 310 p. P.243-253
268. Conn M.C.S. Lewis and Human Suffering, Light Among the Shadows – Paulist Press, 2008. – 92 p.
269. Cootsona Gregory S. C.S. Lewis and the Crisis of a Christian. – Westminster John Knox Press, Louisville, Kentucky, 2014. – 169 p. P. 56. P. 80.
270. Cowart A. The Success of C. S. Lewis in The Chronicles of Narnia. – Электронный ресурс: <http://cslewis.drzeus.net/papers/success.html> (д.о.: 7.07.2014).
271. Dandenell O. Speech, reason, faith and knowledge in C. S. Lewis' Chronicles of Narnia. –Электронный ресурс: <http://cslewis.drzeus.net/papers/narnia.html> (д.о.: 5.07.2014).
272. Don W. King Narnia and the Seven Deadly Sins. –Электронныйресурс: <http://cslewis.drzeus.net/papers/7sins.html> (д.о.: 7.07.2014).
273. Don W. King The Wardrobe as Christian Metaphor.– Электронный ресурс: [http://cslewis.drzeus.net/papers/wardrobe\\_metaphor.html](http://cslewis.drzeus.net/papers/wardrobe_metaphor.html)(д.о.: 7.07.2014).
274. Fisher D.H. C.S.Lewis, Platonism and Aslan's Country. Symbols of Heaven in «The Chronicles of Narnia». – «Inklings Forever», A Collection of Essays Presented at the 7th Frances Colloquim on C.S.Lewis and Friends. – Upland, Indiana, Taylor University, 2010. P.1-16.
275. Hooper. Past Watchful Dragons: the Narnian Chronicles of C.S. Lewis. New York: Collier Books, 1979. P.39-41.
276. Hsiu-Chin Chou The problem of faith and the self: the interplay between literary art, apologetics and hermeneutics in C.S. Lewis's religious narratives. – University of Glasgow, 2008. – 314 p.

277. Kawano Roland M. C.S.Lewis. Always poet. – University Press of America, New York, 2004. – 86 p.
278. Lovell Steven J. J. Philosophical Themes from C.S. Lewis. – University of Sheffield, 2003. – 217 p. P.19-34.
279. McClinch C. Reason, Imagination, and Universalism in C. S. Lewis. - Blacksburg, Virginia, 2002. – 91 p.
280. Mc.Sporran C. Daughters of Lilith // Revisiting Narnia: Fantasy, Myth and Religion in C.S.Lewis' Chronicles. Dallas, Texas, BENBELLA, 2005. – 310 p. P.191-204.
281. Moate L. Is Pain Really God's Megaphone? Responding to C.S. Lewis.- University of Notre Dame Australia, 2008. – 78 p.
282. Molly Field James Christian Theologies of Suffering across the Centuries: An Examination of Suffering and Grief in the works of Gregory the Great, Julian of Norwich, Jeremy Taylor, C.S. Lewis and Ivone Gebara. University of Exeter, 2010. – 282 p.
283. Mueller Steven Paul Christology in the writings of C. S. Lewis: a Lutheran's evaluation. – University of Durham, 1997. – 234 p. P.117-119.
284. Nykänen Heidi Aslan in the Chronicles of Narnia as a representative of the Judeo-Christian God. - University of Jyväskylä, 2003. – 92 p. P.59-61.
285. Pevear Richard Aslan: The Image of Christ in C. S. Lewis's Chronicles of Narnia. // Sourozh, May 1999. No.76. P. 44-47.
286. Sammons Martha A Far-off Country: A Guide to C.S. Lewis's Fantasy Fiction. – University Press of America, 2000. – 392p. P.29-36. P.52-59.
287. Sammons Martha A Guide through Narnia: Revised and Expanded Edition. – Vancouver: Regent College Publishing 2004.– 244 p. P.69.
288. Sammons Martha The Chronicles of Narnia: for Adults only? // Revisiting Narnia: Fantasy, Myth and Religion in C.S. Lewis' Chronicles. Dallas, Texas, BENBELLA, 2005. – 310 p. P.73-77.

289. Sammons Martha War of the Fantasy Worlds. C.S. Lewis and J.R. R. Tolkien on Arts and Imagination. – An Imprint of ABC-CLIO, LLC, Oxford, 2010.– 294 p.

290. Seward Nicholas A fair-tale for grown-ups: Christian orthodoxy in the theology of C.S. Lewis. – Department of Theology University of Durham, 1998. – 92 p. P.49.

291. Štach Michal The Role of Mythology in C. S. Lewis' Works. – Masaryk University (Brno), 2009. – 55 p. P.24.

292. Starr Charlie. W. The Silver Chair and the Silver Screen: C.S.Lewis on Myth, Fairy-Tale and Film // Revisiting Narnia: Fantasy, Myth and Religion in C.S.Lewis' Chronicles. Dallas, Texas, BENBELLA, 2005. – 310p. P.3-25.

293. Watt-Evans L. On the Origins of Evil // Revisiting Narnia: Fantasy, Myth and Religion in C.S.Lewis' Chronicles. Dallas, Texas, BENBELLA, 2005. – 310 p. P.25-32.

294. Zambreno M.F. A Reconstructed Image // Revisiting Narnia: Fantasy, Myth and Religion in C.S.Lewis' Chronicles. Dallas, Texas, BENBELLA, 2005. – 310 p.P. 253-267.

## Раздел V

295. Булгаков С. Н. Философия имени. - СПб.: Наука, 1999. – 448 с.

296. Булгаков С.Н. Свет Невечерний. Созерцания и умозрения. М.: АСТ, 2001. – 672 с.

297. Буштян Л.М. К проблеме фонетической коннотации собственных имен в поэзии // Русская ономастика. – Одесса: 1984, с 118-124.

298. Вестель Ю. Неименуемое Имя Очерк 8. Значение священного Имени: ключевой текст Исход 3:13-15 (электронный ресурс: <http://www.word4you.ru/publications/17431/>, дата обращения: 11.07.2014).

299. Горнакова Л.Ю. Роль аллюзивных антропонимов в семантике художественного текста // Известия вузов,серия «Гуманитарные науки». 2010. №1. С.62-66.

300. Джандар Б.М., Лоова А.Д. К проблеме функционирования имён собственных в художественном тексте // Вестник адыгейского государственного университета, серия 2 (филология и искусствоведение). 2012. №3. С. 97-102.

301. Захаренко И.В., Красных В.В., Гудков Д.Б., Багаева Д.В. Прецедентное имя и прецедентное высказывание как символы прецедентных феноменов // Язык, сознание, коммуникация. – М.:1997. №1. С.82-104.

302. Зинин, С. И. Введение в поэтическую ономастику. – Электронный ресурс: <http://planeta-imen.narod.ru> (д.о.: 26.06.2013).

303. Лазовская С.В. Антропонимы как прецедентное явление в художественном тексте // Вестник КазГУ. - Серия филологическая. 2002. №3. С. 171-175.

304. Михновец Н. Г. Явление прецедентности: лингвистический и литературоведческий подходы // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2006. Т. 7. № 21-2. С. 41-50.

305. Резниченко А.И. Категория Имени и опыты онтологии: Булгаков, Флоровский, Лосев // Вопросы философии. 2004. № 8. С. 134-144.

306. Репринцева Н.И. Прецедентные имена в ономастическом пространстве английской народной сказки // Вестник Университета Российской Академии образования. 2011. №2. С. 51-54.

307. Репринцева Н.И. Прецедентные антропонимы и их семантика (на примере английской народной сказки) // Теория и практика общественного развития. 2011. № 4. С. 332-334.

308. Сурминова О.В. О некоторых философских концепциях имени в контексте проблемы музыкального символа // Известия Российского государственного педагогического университета имени А.И.Герцена. 2009. №96. С.284-292.

309. Суперанская А.В. Общая теория имени собственного. – М.: Наука, 1973. – 367 с.

310. Шутова Н.М. Социальный контекст в семантике английских антропонимов и его структура // Вестник Удмуртского университета. 1993. № 7. С.29-32.

## Раздел VI

311. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности / П. Бергер, Т. Лукман. М.: Медиум, 1995. – 323 с. С.38.

312. Бычков В.В. Повседневность / В.В.Бычков., Эстетика.- М.: КНОРУС, 2012. – 528 с. С.437-440.

313. Вальденфельс Б. Повседневность как плавильный тигль рациональности Социо-Логос: Пер. с англ., нем., фр. – М.: Прогресс, 1991. – 480 с. С. 39-50.

314. Гончаренко Е.В. Повседневная жизнь человека в философской и художественной антропологии // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И.Вернадского. Серия «Философия. Культурология. Политология.Социология». Том 22(61). 2009. №2. С.56-61.

315. Кабанова И.В. Повседневность в романе Дж.М.Кутзее «В ожидании варваров». – Сб. мат. всерос. Интернет-конференции «Гуманитарные аспекты повседневности: проблемы и перспективы развития в XXI веке». – Воронеж, ВГПУ, 2012. – 200 с. С.56-67.

316. Касавин И.Т. Щавелев С.П. Анализ повседневности. М.:Канон +, 2004. – 432 с. С.22.

317. Кромм М.М. Повседневность как предмет исторического исследования. – История повседневности: Сборник научных работ. – СПб.: Изд-во Европейского университета, 2003. Вып.3. с. 7-14.

318. Лелеко В.Д. Пространство повседневности в европейской культуре. СПб.:Санкт-Петербургский гос. ун-т культуры и искусств, 2002. – 320 с. С. 103-113.

319. Марков Б.В. Храм и рынок. Человек в пространстве культуры. СПб.:Алетейя, 1999. – 304 с. С. 291.

320. Орлов И.Б. Советская повседневность. Исторический и социологический аспекты становления. – М.: Издат. дом Государственного университета – Высшей школы экономики, 2010. – 317 с. С. 3-24.

321. Струкова Т.Г. Повседневность и литература // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2010. № 4. С. 8-20.

322. Струкова Т.Г. Креативная повседневность. – Сб. мат. всерос. Интернет-конференции «Гуманитарные аспекты повседневности: проблемы и перспективы развития в XXI веке». – Воронеж, ВГПУ, 2012. – 200 с. С. 43-55.

323. Станкевич Л.П., Полякова И.П. Феномен повседневности: сущность, содержание и целостность //Философия и общество. 2009. №2. С.72-81.

## **Раздел VII**

324. Аверинцев С.С. Архетипы // Мифы народов мира. 2-е изд. М.: Российская энциклопедия, 1994. Т.1. – 675 с. С. 110 -111.

325. Аверинцев С.С. Мифы // Литературный энциклопедический словарь (ЛЭС). М.: 1987. – 752 с.С. 222-224. С.267.

326. Агбунов М. Античные мифы и легенды. Мифологический словарь. – М.: МИКИС, 1993. – 368 с.

327. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык М.: «Флинта», «Наука» 2002. – 382 с. С.269.

328. Васечко В.Н. Сравнительное богословие. Курс лекций. – М.: Православный Свято-Тихоновский Богословский Институт1998. – 102 с. С.40-41.

329. Даль В. «Толковый словарь живого великорусского языка». Т.2. – М.: «Русский язык», 1979. С.637-638.

330. Даль В. «Толковый словарь живого великорусского языка». Т.3. – М.: «Русский язык»,1980. С.147.

331. Левинтон Г.А. Легенды и мифы // Мифы народов мира. 2-е изд.- М.: Российская энциклопедия, 1994. Т.2. С. 45 – 47.

332. Лопатин В.В., Лопатина Л. Е. Малый толковый словарь русского языка. – М.:Русский язык, 1990. – 704 с. С. 41, 318, 386.

333. Лосев А.Ф. Мифология // Философская энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1964. Т.3. – 588 с. С.457 -458.
334. Маслова В.А. Лингвокультурология: уч.пос-е. М.: Академия, 2001. – 183 с. С.38.
335. Мелетинский Е.М. Мифологический словарь М.: «Сов.Энцик-я» 1990. – 672 с.
336. Мелетинский Е.М. Сказки и мифы // Мифы народов мира. 2-е изд. М.: Российская энциклопедия, 1994. Т.2. – 723 с. С. 441 – 444.
338. Новый англо-русский словарь, М.:«Альта-Пресс»,2003 (АРС). – 891 с.
339. Ожегов С.И. Словарь русского языка. – 16-е изд. – М.: «Русский язык», 1984. – 797 с. С. 57, 377, 378, 456, 492, 509.
340. Петрученко О. Латинско-русский словарь: Репринт IX-го издания 1914 г. М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1994. – 810 с. С.66.
341. Погребная Я.В. Аспекты современной мифопоэтики. – Учебное пособие. Практикум. – Ставрополь: Изд-во СГУ, 2010. – 178 с. (эл. ресурс: <http://www.niv.ru/doc/pogrebная-aspekty-mifopoetiki/index.htm>)(дата обращ-я: 06.06.2014).
342. Рыбакин А. И. Словарь английских фамилий. М.: АСТ, 2000. – 576 с.
343. Словарь античности. М.: Прогресс, 1989. – 704 с.
344. Руднев В.П. Словарь культуры 20 века. – М.:Аграф, 1997. – 384 с.
345. Словарь литературоведческих терминов. – М.: Просвещение, 1974. – 509 с. С. 247 (СЛТ).
346. Словарь современного русского литературного языка: В 20 т. Т1. 2-е изд.,перераб. и доп. – М.: 1991. – С. 798.
347. Топоров В. Н. Модель мира (мифопоэтическая) // Мифы народов мира. Том 2. М., 1980. С. 161-166
348. Топоров, В.Н. Путь // Мифы народов мира. Т. II. М.:1980, с. 352-353
349. Топоров В.Н. Хаос первобытный //Мифы народов мира. Том II. М.: 1980,с.581-582



350. Христианство: словарь / Под общ. ред. Л. Н. Митрохина и др. – М.: Республика, 1994. – 559 с. С. 110-111

351. Ярошенко Л.В. Неомифологизм в литературе XX века: Учеб.-метод. пособие. – Гродно: ГрГУ, 2002. – 103 с.

352. Oxford dictionary of English, 3d edition. Oxford University Press, 2011. – 2070 p. (OED).