УДК 821.111-311.9.09"18"К.Льюїс

***Вікторія Яремчук** (Львів)*

ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ «КОСМІЧНОЇ ТРИЛОГІЇ» К. С. ЛЬЮЇСА

Для сучасної теорії жанра характерні зацікавлення ґрунтовним осмисленням синтетичних літературних форм, таких як «фентезі», «філософсько-фантастичний роман» та ін., зумовлені їх популярністю і великою кількістю творів англійської і американської літератури, створених від 30-х років XX ст. і до тепер.

Американські теоретики літератури Р. Велек і О. Ворен ще в середині минулого століття стверджували в «Теорії літератури» (1956 р.), що в основі теорії жанрів лежить ідея про те, що традиційні жанри можуть «змішуватися», формуючи нові жанри. Жанр ґрунтується не лише на «чистоті», а й на узагальненні. Для виявлення суті жанру важлива не відмінність одного вида від іншого, а виявлення загальних рис, знаходження того, що було б спільним знаменником для двох видів, що б визначало спільність літературних прийомів і тенденцій. [4, с. 154–172].

Ще один теоретик жанру Ц. Тодоров говорить не про еволюцію жанрів, а про їхню модифікацію. У своєму есе «Походження жанрів» він стверджує, що «Новий жанр завжди є трансформацією одного чи кількох старих жанрів: через інверсію, через переміщення, через комбінування» [3, с. 25].

Художні прозові твори англійського письменника першої половини XX ст. Клайва Степлза Льюїса, члена гуртка «християнських романтиків» «Інклінгів», вже більше пів століття відносять до літератури фентезі або фантастики. При цьому, зарубіжне, а саме англійське та американське літературознавство, не зупиняється на єдиному терміні, і навіть в межах однієї монографії чи збірки, присвяченої аналізові творчості письменника, не знаходимо чітко окресленого визначення. Якщо дослідники погоджуються з віднесенням творів із циклу «Хроніки Нарнії» до жанру «християнського фентезі», авторської казки або повісті для дітей, то щодо романів, які складають «космічну трилогію» («Подалі від мовчазної планети» (*Out of the Silent Planet*), 1938 р.; «Переландра» (*Perelandra*), 1943 р.; «Та мерзенна міць» (*That Hideous Strength*), 1945 р.), не спостерігаємо навіть обмеження до двох-трьох термінів. Серед радянських, українських та російських науковців найчастіше ці романи письменника називають «філософськими фантастичними романами» (С. Л. Кошелєв), «християнським фентезі» (Т. В. Жаданова), «інтелектуальним романом» (З. К. Жук), «міфологічними романами» (Е. Ю. Насонова), «творами, написаними в жанрі наукової фантастики з елементами міфа, казки та фентезі» (Л. Н. Єфімова), «романами-міфами» (С. В. Максімова) і «теологічними романами» (А. В. Бушняк). Спільної думки не дійшли також зарубіжні дослідники, які називають романи «космічної трилогії» у своїх працях «space-and-time story» (К. С. Льюїс), «theological science fiction» (Чарльз Мурмен), «faery fiction» (Дж. Р. Р. Толкин), «dystopian fiction» або «anti-science fiction» (Д. Давнінг), «cosmic voyage novel», «modern romances», «Christian theology» (М. Р. Гілегас), «mythical fantasy» (Дж. Г. Тімерман), «psychological romances» (Ch. Walsh), «supernatural fantasy» (R. Plank) та «scientifiction novels» (Дж. Лобдел).

Причина такої різноманітності визначень жанру творів, які складають трилогію, безперечно, полягає у проблемі їх жанрової своєрідності, а також в намаганні дослідників розташувати творчість К. С. Льюїса в історії англійської та світової літератури XX с., часто надаючи його творам певних жанрових рис, що обмежує їхню значимість.

За визначенням самого письменника: «Найголовнішим критерієм для оцінювання будь-якого продукту людської діяльності від штопора до кафедрального собору є необхідність усвідомити його суть, його призначення і можливість його використання» [10, с. 1] (переклад мій — В.Я.). Тому важливо при жанровому аналізі творів митця виявити жанрові конструкти і зробити висновок про жанр конкретного твору.

© Яремчук В., 2014

О. Маркова в статті «Фентезі» (Енциклопедичний словник англійської літератури XX ст.) стверджує, що: «Жанрову структуру сучасного фентезі визначає відповідність канонам тої чи іншої міфологічної системи, на основі якої створюються власні міфи» [2, с. 138]. Справді, загальноприйнятою є думка, що Льюїс — один з найавторитетніших міфотворців XX ст. Проте зарубіжні та вітчизняні літературознавці рідко погоджуються щодо єдиної міфологічної основи творів «космічної трилогії». Міфопоетична модель світу, яку створює автор у цих романах, звичайно, віддзеркалює захоплення Льюїса античною, північноєвропейськими та християнською міфологіями, однак феномен творення авторської міфології полягає у відмежуванні й прагненні уникнути прямих алюзій та конкретної алегоричності. У літературознавчому есе «Передмова до «Втраченого раю» письменник зазначав: «Вивчаючи лише джерело, літературна критика виявляє певну обмеженість. Надзвичайно легко забути, що чоловік, який пише хороші любовні сонети, має бути не лише закоханим в жінку, а й захоплений сонетом» [10, с. 3] (переклад мій — В. Я.).

Форму, яку вибирає письменник для художнього втілення своє моделі світу, абсолютно оригінальну для першої половини XX ст., теж важко визначити за старими жанровими канонами.

По-перше, складність полягає в тому, що кожен з романів трилогії відрізняється за тематикою, проблематикою та способом використання міфу. Триєдиний міфопоетичний простір автора розпадається на вигадані ним Малакандру, Переландру, Тулкандру — планети-світи, які відтворюють етапи духовної історії людства. В назві цих планет письменник, який під впливом свого коллеги-Інклінга Дж. Р. Р. Толкина захопився конструюванням штучних мов, заклав вектор розвитку сюжету кожної з частин трилогії. По-друге, твори, стиль яких зарубіжні дослідники називають «poetic prose», знаходяться на межі прозових та поетичних жанрів.

Якщо перший з творів (за нашим визначенням — романів) «Подалі від мовчазної планети», події якого перенесені на Марс (Малакандру, де «андра» — планета, земля) і сюжет якого будується на протистоянні цієї планети, як і всього всесвіту, Тулкандрі або Мовчазній планеті — Землі, здавалось би, за формою побудований як класичний «велсівський» науково-фантастичний роман, то вже з третього розділу роману ця форма поступається змістовому наповненню і нагадує діалоги Платона або середньовічні розмови Душі й Тіла, забарвлені фантастичними літературними картинами В. Моріса та мистецькими працями імпресіоністів: «The air was cold but not bitterly so, and it seemed a little rough at the back of his throat. He gazed about him, and the very intensity of his desire to take in the new world at a glance defeated itself. He saw nothing but colours — colours that refused to form themselves into things. Moreover, he knew nothing yet well enough to see it: you cannot see things till you know roughly what they are. His first impression was of a bright, pale world — a water-colour world out of a child's paint-box; a moment later he recognized the flat belt of light blue as a sheet of water, or of something like water, which came nearly to his feet» [12, с. 41-42]. Дослідник Джаред Лобдел вбачав у такому способі зображення художнього світу середньовічну пасторальність, і не дивно, бо К. С. Льюїс визнаний серед зарубіжних літературознавців (Т. С. Еліот, Г. Блум та ін.) одним із найкращих знавців середньовічної та ренесансної літератури.

Один із найавторитетніших дослідників творчості «Інклінгів» і Льюїса зокрема, Г. Карпентер відзначав величезне захоплення останнього усім «північним», що ми значною мірою спостерігаємо в цьому романі. Малакандрійські слова «*hross», «handramit», «harandra»* походять від давньонорвезьких слів, які відповідно означали «кінь», «рівнини» і «гори». Крім того, письменник належав до послідовників «християнського романтизму» — напряму в літературі першої половини XX ст., ідейне спрямування якого було звернене до оспівування минулого, до віднайдення втрачених цінностей світу. В своєму відомому есе «Просто християнство» К. С. Льюїс писав: «Якщо ви задумаєтесь над сучасним станом світу, вам стане зовсім зрозуміло, що людство вчиняє величезну помилку. Ми всі — на хибному шляху. А якщо це так, то всім нам необхідно повернутися назад. Повернення назад — це найшвидший шлях вперед» [1, с. 36].

Вкраплення описів фантастичних пейзажів, пригоди героя псевдолицарського роману, використання мови як засобу сатири на сучасний авторові світ зовсім змінюють основне завдання наукової фантастики — футуристичне прогнозування з використанням технологічних

винаходів як засобів підкорення раціонального всесвіту, і радше наближають його твір до сатиричного роману подорожі і водночас антиутопії Джонатана Свіфта «Мандри Гулівера».

Друга частина трилогії «Переландра», на перший погляд, написана як класичне фентезі, однак фантастичний всесвіт планети Венери (Переландра на вигаданій Льюїсом загальнокосмічній мові) за тематикою та побудовою сюжету — це пролог до «Втраченого раю» Дж. Мільтона, або й навіть авторська художня інтерпретація цієї поеми і водночас дискусія з її творцем, та з його літературним спадкоємцем В. Блейком щодо природи добра і зла, їх зв'язку між собою. Це філософський трактат, християнський за стилем, який Льюїсові вдалося перетворити у власний міф. Переландра — це «особистий Авалон» письменника, як він зазначав у листі до брата, це його друга спроба не втратити Рай; це його Блаженні Острови, де знаходять свій прихисток видатні герої; і водночас це його Єрусалим, місце, за допомогою якого письменник намагався показати людину перед падінням, і куди з інших світів прийдуть грішники, котрі спокутували свій гріх. Цей роман за своєю суттю відображає ще більшою мірою середньовічні вподобання свого творця, він наскрізь алегоричний, хоча кожен із символів може мати декілька значень, що не характерно для алегорії.

Завершує трилогію роман, який за обсягом дорівнює двом першим разом — «Та мерзенна міць», - твір, який, за визначенням Джорджа Орвела, «нарешті звертає увагу до всього зла, яке породжує науково-технічний прогрес та тоталітарні настрої, не зважаючи на його надмірні богословські роздуми» [15]. Більшість зарубіжних дослідників відносять цей роман до жанру дистопії і вважають Орвела його спадкоємцем (Д. Давнінг, М. Р. Гілегас, Дж. Лобдел).

Британський дослідник Джон Тімерман у своїй праці «Інші світи: жанр фентезі» стверджує, що дистопія — це «… абсолютно негативне суспільство, проектоване в майбутнє, але передбачене подіями, які відбуваються в сучасному світі», що відразу вказує на основні відмінності з романом Льюїса [16, с. 15] (переклад мій — В. Я.). По-перше, події описані в романі, відбуваються невдовзі після Другої світової війни, тобто практично синхронно з часом написання твору. По-друге, Льюїс будує романний простір на протистоянні двох понять, які він, очевидно, запозичив у іншого коллеги-Інклінга Чарлза Вільямса (з його поетичного циклу): опозицію Британія-Логрес (де Британія — це мозок, а Логрес — це серце кожної людини, яка складає спільноту). Ця опозиція, історія якої датується початком Середньовіччя, адже Логрес — образ валійської поезії, що символізує духовність Британії, дозволяє акцентувати романтичне забарвлення художнього світу письменника. Відповідно, Британія — це безжальний тоталітарний раціональний порядок аж до абсурдного, а Логрес — це поетичний і духовно зрілий, впорядкований лад, який все ще в змозі врівноважити світ.

Щодо дистопійних особливостей роману «Та мерзенна міць» варто відзначити твердження Дж. Тімермана: «Оскільки дистопійна література проектує наш світ у майбутнє, вона наражається на ризик втрати своєї актуальності з часом. Хоча основним предметом дистопійної літератури залишається вічна сутність людського духу. ... Дистопійна література попереджає нас про те, що ми можемо втратити; ... Як і фентезі вона допомагає нам зрозуміти, куди ми прямуємо в будь-якому часопросторі» [16, с. 16] (переклад мій — В. Я.). Хоча і в цьому визначенні знаходимо певну відмінність — на відміну від попередніх частин трилогії, К. С. Льюїс переносить простір дії роману на Тулкандру, Землю, яка стоїть на межі — на межі між демократичністю і тоталітаризмом, Добром і Злом, духовністю і науково-технічним розвитком. Боротьба розгортається вже не у «вторинному світі»: «вторинний світ» поєднується з «первинним» у фантазії письменника. Ще одна відмінна риса між жанрами — це наявність в романі конкретного міфологічного комплексу — артурівського циклу — та постатей цього комплексу — Мерліна та Пендрагона. Міфопоетика цього твору свідчить про потяг автора до антиреалістичного відтворення проблем сучасного людства.

Визначимо спільні риси, притаманні всім трьом романам, що допоможе звузити їх жанрову приналежність. Основними структурними елементами романів є мотив квесту, міф про гріхопадіння людства, образ «вторинного світу». Об'єднує романи в трилогію постать протагоніста — доктора філології Елвіна Ренсома.

Перш за все, важливо звернути увагу на характерні ознаки квесту в літературному тексті. Квест — це один з найстаріших літературних мотивів, який з'являється ще в античних міфах та фольклорних казках і проходить через усю історію світової літератури. Дослідник Девід Лімінг

зазначає в праці «Міфологія: Подорож героя»: «Міф про квест, в певному сенсі, є ЄДИНИМ міфом, бо всі інші міфи — це лише частини міфу про квест. Все життя героя від народження до апофеозу — це квест, чи в пошуках певного місця чи предмету цього світу, як це було представлено міфами про Одісея та Ясона, чи в пошуках вічного життя в іншому світі, про що свідчать міфи про видатних релігійних лідерів Ісуса та Кетцалькоатля» [8, с. 29]. Подібно висловлюється один з провідних літературознавців міфокритик Н. Фрай: «всі літературні жанри походять від міфу про квест» [7, с. 17] (переклад мій — В.Я.).

У випадку «космічної трилогії» подорож протагоніста, яка починається з польоту на Марс, видається зовсім не квестом, а однією з сюжетних ліній науково-фантастичного роману. Проте деталі цієї мандрівки автор практично оминає увагою, в тексті роману допущено чимало науково-технічних неточностей, які відзначили вже сучасники письменника. Науковість текстів і не була головним завданням К. С. Льюїса, адже письменник у першій частині трилогії виступив проти «бездуховності та жаху» романів Г. Велса та подібних йому, як він зазначає в своєму есе «Про оповідання» [*On Stories*]. Д. Давнінг дає й інше пояснення фантастичності творів письменника: «Льюїс не лише вибрав фентезі як дидактичний інструмент після свого навернення, а радше його захоплення фентезі, міфом, лицарським романом наблизили його до християнства. В трилогії він резюмує цей процес для читачів: спершу він намагається зачарувати їх фентезійними світами дива і небезпеки, поля битви добра і зла; згодом він встановлює співвідношення між цими новими захоплюючими світами і старими доктринами, які самі по собі могли б виклика зневагу чи байдужість» [11, с. 35] (переклад мій — В. Я.). Якщо в першому з романів трилогії автор лише застерігає читачів про можливі наслідки послідовництва новітнім теоріям, то в останньому романі він змальовує жахливу картину результату моральної деградації людства.

Роман «Подалі від мовчазної планети» починається з викрадення професора Ренсома двома псевдонауковцями — Вестоном і Дівайном [Weston, Devine], останній з яких зображений як колишній однокурсник Ренсома, а першого зарубіжні дослідники вважають гіперболізованою сатирою на еволюціонізм Г. Велса, О. Степлдона, Ф. Галдейна. Цікаво зазначити функцію прізвищ в романі, адже Ренсом (англ. ransom - спокута) — це біблійна алюзія на Ісуса Христа, який своєю смертю спокутував гріхи людства, а головний герой роману був перевезений у космічному кораблі на Марс (Малакандру) для принесення в жертву фантастичним істотам, які населяють планету, щоб два злочинці могли досягти своїх цілей. Під час мандрівки Ренсом бачить пророчий сон, в якому щось застерігає його проти допомоги землянам: «It seemed to him that he and Weston and Devine were all standing in a little garden surrounded by a wall. The garden was bright and sunlit, but over the top of the wall you could see nothing but darkness. They were trying to climb over the wall and Weston asked them to give him a hoist up. Ransom kept on telling him not to go over the wall because it was so dark on the other side…» [12, с. 14]. Вестон — науковець, основна мета якого — «We have learned how to jump off the speck of matter on which our species began; infinity, and therefore perhaps eternity, is being put into the hands of the human race. You cannot be so small-minded as to think that the rights or the life of an individual or of a million individuals are of the slightest importance in comparison with this» [12, с. 22]. Його прагнення — винищити усі інші живі організми і розселити людство в космосі — право сильнішого, розумнішого, за словами персонажа, тобто право людини сучасного К. С. Льюїсові Заходу (West). І нарешті Дівайн, чиє прізвище повністю відповідає його моральним цінностям і нахилам (devil-devine), летить на Малакандру з метою зібрати побільше «сліз Сонця» [*tears of the Sun*], як малакандрійці називають золото.

Отже, квест професора Ренсома починається як випадок, і лише потрапивши на планету, він усвідомив, що має мету — збагнути сенс існування цієї планети, зрештою її мешканців і самого себе, себе нового, бо квест завжди змінює персонажа. Як стверджує американська письменниця Урсула Ле Гуїн: «Це подорож в підсвідоме, як і психоаналіз. Як і психоаналіз, вона може бути небезпечною; *і вона неодмінно вас змінить*» [9, с. 93] (переклад мій — В. Я.).

Від втечі з космічного корабля вже після прибуття, через знайомство і зачарованість прекрасним пейзажем, до знайомства з живими розумними істотами, які населяють Малакандру, «гнау» — гросса, сорнами та елділами, професор проходить першу стадію квесту — прийняття втрати первісної чистоти людства і переходить до другої — сприйняття свого шляху,

свого духовного, навіть релігійного квесту, який пройде через усі частини трилогії, герой якого переживе страшні випробування, щоб врятувати свій світ.

В есе «Герой квесту» В. Г. Оден стверджує, що справжній квест: «означає пошуки чогось, що людина ще ніколи не переживала; можна лише уявити, як усе відбудеться, але тільки після завершення пошуків можливо збагнути істину» [5, с. 40] (переклад мій — В. Я.). Ренсом першого роману трилогії — це й справді людина, яка не знайома з духовною стороною життя, адже він — кембриджський викладач, філолог, відповідно, в сучасному письменникові світі він далеко відійшов від цінностей давнини. Момент зустрічі професора з Хьої — одним з гросса, пояснює вплив Дж. Свіфта на творчість К. С. Льюїса, й навіть мовні засоби допомагають збагнути зв'язок: hrossa — horse — Houyhnhnm. Справді, істота нагадує за описом певну суміш тюленя, видри, поні і, не зважаючи на це, дивує землянина своїм високим рівнем інтелекту, мовою, яку він починає вивчати, переховуючись у його селищі, піснями, в яких відчутна пам'ять всього народу. Хьої навчає Ренсома самоповаги, мужності, повертає йому дитяче відчуття мрійливості і пояснює свій дивовижний спокій прийняттям того, що без зла не можливо було б збагнути щастя добра: «I do not think the forest would be so bright, nor the water so warm, nor love so sweet, if there were no danger in the lakes» [12, с. 68].

Він знову відкриває людині ті істини, які існували завжди, але стали незрозумілими на Землі: «A pleasure is full grown only when it is remembered. You are speaking, Hman, as if the pleasure were one thing and the memory another. … What you call remembering is the last part of the pleasure, as the crah is the last part of a poem. When you and I met, the meeting was over very shortly, it was nothing. Now it is growing something as we remember it. But still we know very little about it. What it will be when I remember it as I lie down to die, what it makes in me all my days till then — that is the real meeting» [12, с. 66].

В космології К. С. Льюїса гросса-поети стоять на найнижчому щаблі, хоча всі істоти на Малакандрі рівні між собою, саме гросса — це люди, якими б вони могли бути без гріха Єви. Найближчі до гросса — пфіфлтриги, які дуже нагадують фольклорних гномів-трудівників, проте, на відміну від жадібних гномів з казок, ці створіння вважають золото — «сльози Сонця» — кров'ю планети, тому поводяться з ним дуже обережно, і їхні думки не звернені до накопичення. Найвищі, майже небесні «гнау» — це сорни-мудреці, жерці планети, мудрі пастирі, які нагадують ентів з космології Дж. Толкина або добрих велетнів Дж. Свіфта.

На Малакандрі Ренсом вперше знайомиться з істотами не з плоті і крові — з елділами. В назві їх знову вбачаємо зв'язок із космологією Дж. Толкина, а саме з ельфами — неземними створіннями, що оберігають красу і мудрість світу. Елділів Льюїса більшість дослідників називає міфопоетичним втіленням ангелів з християнської міфології. Ці ефірні створіння, якими править на кожній з планет головний елділ — Уарса, невидимі для людського ока, поки не забажають такими стати, і автор навіть намагається дати псевдонаукове пояснення феномену: «Body is movement. If it is at one speed, you smell something; if at another, you hear a sound; if at another, you see a sight; if at another, you neither see nor hear nor know the body in any way. ‹…› If movement is faster, then that which moves is more nearly in two places at once. ‹…› Well, then, that is the thing at the top of all bodies-so fast that it is at rest, so truly body that it has ceased being body at all» [12, с. 86]. Елділи Малакандри дають Ренсому шанс збагнути порядок у всесвіті і допомогти звільнити Тулканру (Землю) від грішного Уарси (алюзія на павшого ангела — Люцифера), який закрив небесний ефір від решти планет і перетворив Андру на Тулкандру.

Отже, Малакандра, як пізніше і Переландра, виступають не звичайними планетами, а місцями духовного очищення і формування, в результаті чого Ренсом бачить: «…the human form with almost Malacandrian eyes» [12, с. 114]. Планета є статичним світом, де проживають три раси абсолютно безгрішних істот, які колись відкинули спокусу, і їхня святість залишилася з ними і вплинула на її відвідувача.

Втілити даний йому шанс Ренсом може в кульмінаційний момент свого квесту — на іншій планеті Переландрі (Венері), на яку його вже магічним шляхом переносить Уарса Малакандри в другому романі трилогії. Поетичний стиль цього твору зарубіжні дослідники (Д. Давнінг, Ч. Мурмен) визначають як «поетично-прозовий». Написаний в 1943 р. одночасно з есе Льюїса «Пролог до «Втраченого раю», роман, неначе, є практичним втіленням теоретичного обґрунтування геніальності Дж. Мільтона. Цікаво, що до персонажів цього роману автор

вводить образ «Льюїса» і антропософа Б. (тобто Оувена Барфілда), проте функція цих персонажів в романі чітко визначена — вони виконують ролі співчуваючого оповідача та недовірливого скептика. Відповідно, їх не варто ототожнювати із справжніми постатями реального світу, що підкреслював і сам Льюїс: «Навіть якщо поет став персонажем власної поеми, не потрібно його сприймати як справжню особистість ‹…› Якщо б він був нею, його поява в творі була б незначущою. Насправді він стає образом — образом Сліпого Співця — і нам не відомо нічого, щоб заважало сприйняттю архетипної моделі. Оспівується саме його значущість, а не він сам» [10, с. 59] (переклад мій — В. Я.).

Події роману перенесені на далеку планету з певною метою — у «вторинному світі» змінити хід духовної історії людства, бо в основі твору закладений вічний сюжет спокушення Єви в райському саду і втрата первинної невинності людства. Центральний персонаж першого роману в цьому тексті значно еволюціонує, перетворюється з «Фоми невіруючого» в людину, яка вірить, але ще сумнівається, проте всі сумніви відкинуто після фінального поєдинку зі Змієм, який втілюється у ще одного персонажа «Подалі від мовчазної планети» — Вестона. Сумніви щодо існування Мелділа Молодшого (алюзії на Ісуса Христа) та Старшого (Бога-Отця) відступають у Великому Танку природи, який символізує перемогу над спокусою та ствердження раю на Переландрі.

У християнській символіці цього роману відчутним є потужний вплив Ч. Вільямса, чиї твори письменник цінував і присвятив «Передмову до «Втраченого раю». Проте в аспекті естетичного зображення художнього простору автор, безперечно, звертається до середньовічних лицарських романів та ренесансних пасторалей, а також відчувається помітний вплив казок Дж. Макдоналда:

«There was no land in sight. The sky was pure, flat gold like the background of a medieval picture. It looked very distant as far off as a cirrus cloud looks from earth. The ocean was fold too, in the offing, flecked with innumerable shadows. The nearer waves, though golden where their summits caught the light, were green on their slopes: first emerald, and lower down a lustrous bottle green, deepening to blue where they passed beneath the shadow of other waves.

All this he saw in a flash; then he was speeding down once more into the trough. He had somehow turned on his back. He saw the golden roof of that world quivering with a rapid variation of paler lights as a ceiling quivers at the reflected sunlight from the bath-water when you step into your bath on a summer morning. He guessed that this was the reflection of the waves wherein he swam. It is a phenomenon observable three out of five in the planet of love. The queen of those seas views herself continually in a celestial mirror» [13, с. 24].

На відміну від статичної Малакандри, змальована як райський сад, або сад Гесперид, Переландра перебуває в постійному русі — вона вся складається з безлічі рухомих острівців, наповнених чудовими рослинами, товариськими тваринами і рибами, тому Ренсом здивований побачити, що переландрійська «Єва» схожа на земну жінку, хоча відрізняється кольором шкіри — зеленим (за середньовічними визначеннями — це мав би бути колір шкіри всіх людей, що народилися б без первісного гріха і водночас алюзія на середньовічний лицарський роман «Сер Гавейн і Зелений лицар»).

Деякі з небагатьох дослідників цього роману вбачають його недосконалість у раптовому введенні в філософування Ренсома та Вестона (яке триває днями і ночами для прихилення Зеленої Пані на свій бік) насильницького поєдинку з надзвичайно натуралістичним описом. Та якщо згадати інтерес автора твору до середньовічних творів, і особливо його улюбленого «Беовульфа», не важко здогадатися, що боротьба з дияволом в тілі Вестона у водах океану та завершальний поєдинок в підводній печері — це алюзія на поєдинок героя з чудовиськом і водночас данина національному міфу. Вдале завершення небесної місії Ренсома символізує тріумф світлих елділів та добра на Переландрі і підводить протагоніста до головного завдання його квесту — очищення Тулкандри від грішних духів та встановлення не утопії, а гармонії на Землі.

Отже, події третього роману трилогії «Та мерзенна міць» перенесені в світ людей, де Ренсом, товариш елділів та Уарс союзних планет, збирає обране товариство вірних в невеличкій церкві св. Анни і готується до боротьби. Останній роман трилогії є абсолютно оригінальним поєднанням роману-дистопії, інтерпретації «Божественої Комедії» Данте та артурівського циклу легенд.

Протагоніст попередніх романів поступається новим персонажам, які наприкінці твору двома різними шляхами прийдуть до нього — свого Месії. Подружню пару Марка та Джейн Стадоків романіст подає як класичних сучасних йому науковців — матеріалістів та кар'єристів, в яких практично відсутнє такі моральні цінності як сім'я, любов, совість, але й для них є надія, навіть якщо підніматися доведеться з дна пекла (у випадку Марка). Якщо молода жінка страждає від браку уваги і зневажання чоловіком її як науковця, Марк поглинений пристрастю, він — науковець-соціолог — прагне потрапити до т. з. «внутрішнього кола» владної напівдержавної організації НІКЕ (англ. N.I.C.E. — назва, яка покликана привернути увагу читача до маскувальної функції мови), яка після Другої світової війни набирає все більше людей і розширює повноваження. На початку роману інститут прагне захопити ліс, який належить університету містечка Еджстоу, в якому розвиваються події. За однією з легенд, в цьому лісі був похований, але лише на певний час, чарівник Мерлін, могутність якого може допомогти НІКЕ досягти повного контролю над Британією, а згодом — над світом. Кінцева мета діяльності інституту — новий світовий порядок, підпорядкування органіки науково-технічному прогресу, штампування людей з пробірок з наперед заданими властивостями, винищення лісового покриву планети, розправа з непокірними, і т. д.

Намагання Марка піднятися по кар'єрній драбині, вилізти з ролі бідного викладача коледжа, нагадує повільне зходження в пекло, в чому вбачаємо сильний вплив творчості Ч. Вільямса. Персонаж К. С. Льюїса по черзі проходить крізь всі кола пекла, вчиняючи відповідні гріхи, і лише на вході до дев'ятого кола він зупиняється, адже він потрібен НІКЕ, щоб заманити свою дружину, яка володіє даром візіонерства. Це означає — зрадити сім'ю (в дев'ятому колі Дантового Пекла знаходився братовбивця Каїн), і наче пелена спадає з очей Марка: «Her mere presence would have made all the laughter of the Inner Ring sound metallic, unreal; and what he now regarded as common prudence would seem to her, and through her to himself, mere flattery, back-biting and toad-eating» [14, с. 171] Він опирається, коли його змушують привести Джейн, його опір зростає: «For almost the first time in his life a gleam of something like disinterested love came into his mind; he wished he had never married her, never dragged her into this whole outfit of horrors which was, apparently, to be his life» [14, с. 185–186]. Він також відмовляється від плюндрування розп'яття і нарешті знаходить сили почати моральний підйом.

Піднятий зі сну багатьох століть Мерлін поєднується з силою Уарс різних планет і знищує все містечко Еджстоу, окрім вірних людей, а ті з грішників, хто вижив, збожеволіли і заговорили на безсенсовній мові, на зразок тих, що були покарані в Вавилонській вежі.

Аналіз тематики і символіки творів, які входять до «космічної трилогії», жанрових особливостей та своєрідності стилю дозволяє визначити їх жанр як філософсько-фантастичні романи-притчі, основними структурними елементами яких є «вторинний» художній світ у його опозиції до «первинного», квест як основний прийом розгортання сюжету та втілення міфу в сучасному прочитанні, в даному випадку — міфу про гріхопадіння людства. Не менш важливою ознакою романів «космічної трилогії» є інтертекстуальність, яка дозволяє вписати їх в текст англійської літератури, і ширше — західноєвропейської літератури, а також пояснити своєрідність жанрового діалогу цих творів.

Література:

1. Льюис К. С. Просто християнство / Клайв Степлс Льюис; [пер. с англ. И. Череватой]. — М. : Fazenda «Дом надежды», 2005. — 192 с.
2. Маркова О. Фэнтези // Энциклопедический словарь английской литературы XX века / Ольга Маркова. — М. : «Наука», 2005. — 542 с.
3. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / Цвєтан Тодоров ; [пер. з фр. Є. Марічев]. — К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. — 162 с.
4. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы / Рене Уэллек, Остин Уоррен. — М. : «Прогресс», 1978. — 328 с.
5. Auden W. H. The Quest Hero.The Texas Quarterly, Vol. 9, 1962. — pp. 81–93.
6. Downing D. C. Planets in Peril / David C. Downing. — The University of Massachusetts Press, 1992. — 188 p.
7. Frye N. Fables of Identity : Studies in Poetic Mythology / Northrop Frye. — New York : Harbinger Books, 1963. — p. 17;

8. Leeming D. A. Mythology : The Voyage of the Hero / David Adams Leeming. — New York : J. B. Lippincott, 1973. — p. 184;
9. Le Guin U. From Elfland to Poughkeepsie // The Language of the Night, ed. Susan Wood. — New York : G.P. Putnam's Sons, 1979. — p. 93;
10. Lewis C. S. A Preface to Paradise Lost / Clive Staples Lewis. — New York, Oxford University Press, 1961. — 150 p.
11. Lewis C.S. On Stories // On Stories and Other Essays on Literature ed. by Walter Hooper / Clive Staples Lewis. — New York, London : Mariner Books, 202. — 180 p.
12. Lewis C. S. Out of the Silent Planet / Clive Staples Lewis. — New York : Macmillan, 1968. — 160 p.
13. Lewis C. S. Perelandra / Clive Staples Lewis. — Simon & Schuster, 2003. — 190 p.
14. Lewis C. S. That Hideous Strength / Clive Staples Lewis. — Simon & Schuster, 1996. — 384 p.
15. Orwell G. The Scientist Takes Over. Review of C. S. Lewis, That Hideous Strength (1945). Manchester Evening News, 16 August 1945, reprinted as No. 2720 (first half) in The Complete Works of George Orwell, edited by Peter Davison, Vol. XVII (1998). — pp. 250–251.
16. Timmerman J. H. Other Worlds : The Fantasy Genre / John H. Timmerman. — Bowling Green University Popular Press, 1983. — 124 p.

Genre Peculiarity of the «Cosmic Trilogy» by C. S. Lewis

The article analyzes the genre peculiarity and mythopoetic model of world original features in the «cosmic trilogy» by C. S. Lewis. The main structural elements of the «cosmic trilogy» were singled out — the motif of quest, myth about fall, the image of «secondary world». Language singularities were investigated in terms of artistic space creation.

УДК 821.111(73)-94.09

***Єлена Івануна** (Київ)*

ХРОНІКА ЯК СТРУКТУРНИЙ ПРИНЦИП «ХРОНІК НАРНІЇ» К. С. ЛЬЮЇСА

«Хроніки Нарнії» (сім частин, поєднаних спільним сюжетом, що становлять цілісну історію і водночас є окремими, цілком самостійними творами) найчастіше за жанром визначають як казки. Авторська літературна казка у 20 ст. набуває поширення та популярності. Виникають різноманітні літературні модифікації фольклорного сюжетно-композиційного канону казки, нові синтетичні жанрові форми. «Хроніки Нарнії» є одним з таких жанрових поєднань — казкою-хронікою.

Хроніка — вид історичного твору; літературний твір, у якому в часовій послідовності розкривається історія важливих суспільних чи родинних подій за тривалий проміжок часу [3, с. 726].

Як жанр хроніка була поширена у Візантії, Франції, Англії, Чехії часів Середньовіччя і формувалася з урахуванням традиції єгипетських, шумерських, римських анналів, вавилонських хронік, біблійних Книги Суддів, Царств, Параліпоменона, ісландських саг тощо [2, с. 562–563].

Особливості побудови історичної хроніки залежали від трьох основних факторів: 1) від особистості авторів; 2) від особи читача, задля якого писалася хроніка; 3) від особливостей літературно-традиційного матеріалу.

Візантійська хроніка — розповідь про минуле людства, починаючи з найвіддаленіших часів і закінчуючи сучасними для хроніста подіями. Оповідь стосується історії не одного народу, вона торкається подій з історії Всесвіту.

Порівняно зі своїм візантійським прототипом, західноєвропейська хроніка, творена при монастирях, має мало відмінностей, автори лише вели розповідь тільки про історію своєї Батьківщини [1] Творча роль автора зводилася до викладу матеріалу, а не його добору.

© Івануна Є., 2014