

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2018-4-2.10>

Родина Мария Вячеславовна

ОБРАЗ АДА В ПОВЕСТИ-ПРИТЧЕ К. С. ЛЬЮИСА "THE GREAT DIVORCE" ("РАСТОРЖЕНИЕ БРАКА")

Автор статьи обращается к библейскому образу ада и его художественной интерпретации, предложенной К. С. Льюисом на страницах одного из важнейших его произведений, в притче "The Great Divorce" ("Расторжение брака") (1932-1945 гг.). Описывая ад, К. С. Льюис постоянно обращается как к Священному Писанию, так и к другим источникам, важнейшими из которых являются памятники средневековой литературы, в частности "Божественная комедия" Данте Алигьери. В то же время у Льюиса прослеживается трактовка ада не только как места, но и как состояния души, так и не сумевшей прийти в согласие с Богом.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2018/4-2/10.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2018. № 4(82). Ч. 2. С. 257-260. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2018/4-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

УДК 82

Дата поступления рукописи: 13.01.2018

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2018-4-2.10>

Автор статьи обращается к библейскому образу ада и его художественной интерпретации, предложенной К. С. Льюисом на страницах одного из важнейших его произведений, в притче “The Great Divorce” («Расторжение брака») (1932-1945 гг.). Описывая ад, К. С. Льюис постоянно обращается как к Священному Писанию, так и к другим источникам, важнейшими из которых являются памятники средневековой литературы, в частности «Божественная комедия» Данте Алигьери. В то же время у Льюиса прослеживается трактовка ада не только как места, но и как состояния души, так и не сумевшей прийти в согласие с Богом.

Ключевые слова и фразы: К. С. Льюис; ад; библейские тексты; средневековая литература; архетипические образы; притча.

Родина Мария Вячеславовна, к. филол. н.

Тамбовский государственный университет им. Г. Р. Державина

marija.marianna1987@yandex.ru

ОБРАЗ АДА В ПОВЕСТИ-ПРИТЧЕ К. С. ЛЬЮИСА “THE GREAT DIVORCE” («РАСТОРЖЕНИЕ БРАКА»)

Образ ада – один из древнейших, поистине архетипических образов, который возникает в литературе на очень ранних этапах. Древнейшие описания ада присутствуют уже в «Эпосе о Гильгамеше» (XVIII-XVII вв. до н.э.) древних шумеров и в египетской «Книге Мёртвых» (2325-1700 гг. до н.э.), а также в «Текстах пирамид» (3100-2175 гг. до н.э.) и «Текстах саркофагов» (2040-1783 гг. до н.э.). Античная литература также даёт примеры описания царства мертвых: так, Гомер в одиннадцатой песни своей «Одиссеи» повествует о нисхождении туда легендарного Одиссея, а Вергилий – о путешествии в подземный мир Энея.

Образ ада занимает важное место в притчах и поучениях Иисуса Христа, которые говорят о нём как о месте, где терпят вечное наказание падшие ангелы и души умерших грешников; где «огонь вечный», «тьма внешняя», «плач и скрежет зубов». При этом состояние оказавшегося в аду описывается не извне (как зрелище), но изнутри (как боль). Пребывание в аду не есть вечная жизнь, пусть и в страдании, но мука вечной смерти; когда евангелисты подбирают метафоры для того, чтобы передать это состояние, то используют они не образ пытки, а образ умерщвления (так, осуждённого раба в одной из евангельских притч «рассекают»), а сам страждущий в аду сравнивается с трупом [7, с. 30]: ветхозаветные слова о трупах отступников («червь их не умирает, и огонь не угасает») трижды повторяются Христом [3, с. 1409-1410], когда Он говорит об отверженных в аду. По мере того, как христианство получало распространение, возрастало и количество произведений, описывающих ад. Подробности адских мук предлагают многочисленные жития святых, «апокалипсисы» и «видения», из которых наиболее известными являются «Откровение Св. Иоанна Богослова» (II в.), «Апокалипсис Петра» (II в.), «Апокалипсис Павла» (I-V вв.), «Древний Патерик» (IV-VI вв.), «Луг духовный» (VII в.).

Древнейшие изображения ада относятся ко 2-й половине VIII в. В византийском искусстве ад показан как бездна, как огненный поток, иногда его олицетворением выступает сатана или Аид; в искусстве западноевропейском рано возникает образ ада как пасти сатаны, огненной печи, в иллюстрациях к «Откровению Св. Иоанна Богослова» встречается и изображение ада как огненного моря с телами грешников [2, с. 32]; начиная с XII в. описание адских мук становится всё более изощрённым.

Об аде писали такие авторы IV-VI вв., как Зенон Веронский, церковный поэт Пруденций, блаженный Августин, Григорий Двоеслов. В XIII в. на эту же тему будет размышлять Фома Аквинский в своей «Сумме теологии». Что касается светских литературных произведений, в которых также встречаются описания ада, то их мы находим в средневековых рыцарских романах. Прежде всего, это многочисленные обработки «Энеиды» ранее упомянутого Вергилия («Роман об Энее», созданный неизвестным нормандским клириком, а также «Роман об Энее» Генриха фон Фельдеке); роман «Видение Ада», принадлежащий перу Рауля де Удана; поэзия Франсуа Вийона, образы которой во многом навеяны скульптурными фронтонами с изображением «Пляски смерти» на кладбище Невинноубиенных младенцев.

Великий Данте в своей «Божественной комедии» предлагает детальное описание ада, изображая его как подземную воронкообразную пропасть, которая, постепенно становясь всё уже, достигает самого центра земли. Склоны ада опоясаны концентрическими уступами, или «кругами». Всего кругов в аду, по Данте, девять: чем более серьёзные грехи совершил человек в своей жизни, тем ниже круг, в который он отправляется. По этому поводу С. С. Аверинцев замечает, что «систематизированная “модель” ада в “Божественной комедии” со всеми ее компонентами – четкой последовательностью девяти кругов, дающей “опрокинутый”, негативный образ небесной иерархии, обстоятельной классификацией разрядов грешников, логико-аллегорической связью между образом вины и образом кары, наглядной детализацией картин отчаяния мучимых и палаческой грубостью бесов – представляет собой гениальное поэтическое обобщение и преобразование средневековых представлений об аде» [1, с. 9-10]. При этом все круги ада и их части выписаны столь подробно и реалистично, что современники Данте были уверены, будто бы поэт и в самом деле сумел там побывать.

Наиболее устойчивая черта ада – упоминание об огне, символический характер которого выявлен через очевидную цитатность соответствующих мест из библейских текстов: к примеру, образ ада как «озера огненного и серного» соотносится с образностью ветхозаветного повествования о дожде из огня и серы, пролившемся над грешными городами Содомом и Гоморрой [3, с. 53], а также повествования о Страшном суде в Апокалипсисе св. Иоанна [Там же, с. 1687-1688]. Символика огня особенно важна и получает особенную глубину, т.к. огонь – частая метафора для описания Самого Бога: Яхве – «огнь поядающий» [Там же, с. 131, 740], Дух Святой нисходит извне на апостолов в виде огненных языков; Причастие также уподобляется огню, который очищает достойных и опалает недостойных. Отсюда вытекает представление о том, что, по сути, нет никакого «особого» адского огня – есть один и тот же Божественный Огонь, который согревает праведников, но мучительно жжёт сделавшихся чуждыми Ему.

Такое понимание ада много раз возрождалось в творениях духовных писателей Средних веков, а в Новое время часто находило выражение в художественной и философской литературе (вплоть до Ф. М. Достоевского и его «Братьев Карамазовых»). В то же время не меньшей популярностью продолжали пользоваться чувственные картины адских пыток, рассчитанные на устрашение массового воображения, в которых ад изображался как своего рода «застенок» Божественной юстиции, где царствуют темные и злые духи, выполняющие функции палачей. При этом виновный терпит кару теми членами своего тела, которыми согрешал, а род наказания отвечает роду преступления: клеветники, грешившие языком, за язык и подвешены; лжесвидетели, таившие в устах ложь, мучимы огнём, наполнившим их рот; ленивцы, в неурочное время нежившиеся в постели, простёрты на ложах из огня [7, с. 31] и т.д.

На протяжении веков художники слова обращались к темам ада, греха, возмездия, Судного дня, посмертного бытия человека. Повод к этому давали как личные обстоятельства их жизни, так и великие исторические события, современниками и участниками которых они нередко являлись, но и в тех, и в других случаях писатели и поэты «стремились к философскому осмыслению поставленных проблем, к глубине постановки вопроса, – пишет по этому поводу Т. А. Боборыкина. – Так Мильтон, взяв за основу сюжет из Ветхого Завета, обобщил исторический опыт Пуританской революции в самом названии своей поэмы – “Потерянный рай”. Метафорой трагической обреченности идеалов “свободы” и “братства”, тонущих в крови братоубийственных революций, стала и мистерия Байрона “Каин”. Именно с позиций вечности говорит Байрон о неразрешимости той самой “роковой диалектики свободы”, о которой позже, уже в связи с Достоевским, говорил Бердяев» [4, с. 241]. Список примеров можно продолжить. Однако предметом нашего внимания станет повесть-притча “The Great Divorce” («Расторжение брака»), созданная англо-ирландским писателем К. С. Льюисом в середине XX в. (1932-1945 гг.). Мы подробно рассмотрим льюисовский образ ада, сопоставив его с новозаветным канонem и выявив особенности индивидуально-авторской интерпретации, которую писатель предлагает нам в одном из важнейших своих произведений.

Прежде всего, отметим, что Льюис постоянно обращается не только к Св. Писанию – он черпает вдохновение и из целого ряда других источников: из многочисленных легенд и «видений», пользовавшихся особой популярностью в Средние века, а также из «Божественной комедии» Данте. Но, в отличие от средневековых авторов, писатель сознательно воздерживается от живописания картин мучений, которым подвергаются грешники. «Расторжение брака», задуманное в 1932 г. и опубликованное в 1945 г., обращено к людям второй половины XX в., которые пережили ужасы мировых войн и на которых рассказ о загробных карах был уже не в силах произвести впечатление. В аду Льюиса нет ни страшных ледяных орудий, ни кипящих котлов, ни ядовитых змей, терзающих отверженные души, ни железных прутьев, ни других орудий пыток, – он описан гораздо более прозаично.

Ад Льюиса – это огромный серый город: *“I had been wandering for hours in similar mean streets, always in the rain and always in evening twilight. Time seemed to have paused on that dismal moment when only a few shops have lit up and it is not yet dark enough for their windows to look cheering. And just as the evening never advanced to night, so my walking had never brought me to the better parts of the town. However far I went I found only dingy lodging houses, small tobacconists, hoardings from which posters hung in rags, windowless warehouses, goods stations without trains, and bookshops of the sort that sell the Works of Aristotle”* [10, p. 1]. / «По таким улицам я бродил часами, и все время начинались сумерки, а дождь не переставал. Время словно остановилось на той минуте, когда свет горит лишь в нескольких витринах, но еще не так темно, чтобы он веселил сердце. Сумерки никак не могли сгуститься во тьму, а я никак не мог добраться до мало-мальски сносных кварталов. Куда бы я ни шел, я видел грязные мебелишки, табачные ларьки, длинные заборы, с которых лохмотьями свисали афиши, и те книжные лавочки, где продают Аристотеля» [6, с. 80].

Это описание открывает «Расторжение брака». Исходя из него, можно сделать вывод, что в этом городе, на первый взгляд, всё так же, как в городе обычном. Налицо наиболее типичные атрибуты городской жизни: афиши, объявления и реклама (“posters”), склады (“warehouses”) и мебелированные комнаты (“lodging houses”), книжные лавки (“bookshops”) и табачные ларьки (“tobacconists”), магазины (“shops”) и товарные железнодорожные станции (“goods stations”). Но используемые по отношению к ним характеристики несут в себе значение ветхости, неряшливости и никому ненужности: реклама и объявления свисают с длинных заборов, на которые наклеены, словно лохмотья (“posters hung in rags”), в зданиях, где размещаются склады, отсутствуют окна (“windowless”), на товарных железнодорожных станциях не видно поездов (“goods stations without trains”), а мебелированные комнаты грязны и вызывают чувство брезгливости – неслучайно, описывая их, Льюис использует прилагательное “dingy”, что значит: 1) «темные», 2) «грязные», 3) «тусклые», 4) «закоптелые» и даже 5) «покрытые сажой». В русском переводе эти комнаты пренебрежительно названы «грязные мебелишки» [Там же]. В таких вряд ли захочется жить нормальному человеку.

Да и всё вообще в этом городе мрачно, уныло и неряшливо. Рассказчик бродит по нему, надеясь отыскать кварталы, в которых обстановка хотя бы чуть-чуть получше, но тщетно – везде и всюду глаза его видят одну и ту же картину: жалкие, убогие улочки (“mean streets”), которым не видно конца и над которыми сгущаются странные сумерки. Странные потому, что они всё время как будто только начинаются и никак не могут перейти в ночь – притом что рассказчик исследует город “fog hours”, т.е. на протяжении многих часов. Время вроде бы идёт, но рассказчику кажется, что оно остановилось, замерло на этой минуте (“Time seemed to have paused on that dismal moment”). В довершение всего в городе льёт противный надоедливый дождь, который не затихает ни на минуту.

Кроме того, у серого города есть ещё одна примечательная черта: дома, в которых живут люди, находятся очень далеко друг от друга. Расстояние от дома до дома настолько велико, что, характеризуя его, писатель говорит даже не о тысячах, а о миллионах километров, пролегающих между каждым из них: “*You can see the lights of the inhabited houses, where those old ones live, millions of miles away. Millions of miles from us and from one another*” [10, p. 11]. / «Мы разглядели огонёки. Дома друг от друга миль за тысячу» [6, с. 83]. Конечно, читатель воспринимает это как гиперболу, тем не менее она очень показательна. Более того, Льюис ещё и дважды подряд повторяет это огромное число, стремясь таким образом подчеркнуть крайнюю разобщённость и одиночество людей, замкнутость исключительно на себе и своих проблемах. Все они далеко отстоят друг от друга как в буквальном, так и в переносном смысле, их ничто не связывает, каждый из них самодостаточен и независим. Отчасти это объясняется тем, что у людей, населяющих город, отсутствуют потребности: им достаточно представить в уме то, что необходимо, для того, чтобы оно появилось. Это одна из причин того, почему они не нуждаются в обществе друг друга.

Другая причина в том, что все вообще очень злые и агрессивные – настолько, что и дня у них не проходит без ссоры: “*The trouble is that they're so quarrelsome. As soon as anyone arrives he settles in some street. Before he's been there twenty-four hours he quarrels with his neighbour. Before the week is over he's quarrelled so badly that he decides to move. <...> Finally he'll move right out to the edge of the town and build a new house*” [10, p. 10]. / «Дело в том, что у нас здесь все очень склочные. Прибудет кто-нибудь, поселится и сразу поссорится с соседом. За неделю доходит до того, что рядом жить нельзя. <...> В конце концов он строит себе на отшибе новый дом» [6, с. 82]. Именно это вынуждает людей, населяющих город, избирать в качестве места жительства заброшенные улицы, где совсем никто не живёт, а значит, нет и риска с кем-нибудь поругаться. Как только эти улицы заселяются, люди переходят на другие, где жители уже давно перессорились и уехали, и так до тех пор, пока не дойдут до самых далёких и пустынных окраин.

Другая отличительная черта жителей серого города состоит в огромной боязни перемен [5, с. 69], агрессивном их отвержении.

Кто же населяет ад? Писатель проводит перед нашим взором целую галерею лиц. Среди них мы видим: обычного человека, который ничего особенного в жизни своей не сделал – ни хорошего, ни плохого, но гордится своей порядочностью; епископа, отрёкшегося от веры в Воскресение Христа, но убежденного, что в его поступке не было греха, ибо он был продиктован честностью; человека, который уверен, что все вокруг – лишь обман; художника, равнодушного ко всему, кроме искусства; жену, которая на протяжении всей жизни пыталась исправить мужа, переделав его по своему образу и подобию – по её мнению, ради его же блага; мать, сделавшую любовь к рано умершему сыну и скорбь о нём смыслом жизни; мужа, одержимого жалостью к себе, и множество других людей – с разными характерами и судьбами, но которые пришли к одному и тому же итогу своего земного пути: все они оказались в сером городе.

И далее Льюис делает ещё одну важную вещь: он отвергает характерные для религиозно-назидательной литературы клишированные однотипные описания: развратник, обжора, убийца, грабитель, отступник, лжец, еретик и др., делая яркий акцент на состоянии души каждого грешника, на его взглядах, чувствах, предпочтениях. Большинство из описанных рассказчиком жителей ада не совершили каких-либо «страшных» грехов – напротив, образ мыслей и поведение многих из них часто расцениваются как «хорошие», «возвышенные» и «правильные», как, например, жертвенная любовь матери к своему ребёнку, преданность искусству, «переводческие» религиозные взгляды, характерные для высокоинтеллектуальных кругов. Всё дело в том, что люди, попавшие в ад, сотворили кумиров из дорогих сердцу убеждений, чувств и желаний – настолько, что оставшаяся жизнь для них просто перестала существовать. В своей притче Льюис стремится показать опасность и пагубность ложных идей, которые и после смерти продолжают исповедовать жители ада.

Показательно, что многие из персонажей повести не имеют имени (по крайней мере, это относится к тем, кого рассказчик встречает на автобусной остановке), различаясь лишь по внешним признакам: «*угрюмый коротышка*», «*толстоносый*», «*косматый*» [Там же], что весьма красноречиво характеризует «призрачную» сущность (вернее, отсутствие таковой) грешных душ. Отсутствие имени «выдаёт» несомненную утрату жителями города Образа Божьего – неслучайно во время экскурсии пассажиры автобуса кажутся невидимыми: «*их можно было и не видеть, как грязь на оконном стекле*» [6, с. 85]. Это сравнение с грязью также говорит само за себя.

И в то же время все, что открывается взору повествователя в «Расторжении брака», как это выясняется позже, – пока еще не вполне ад и не вполне рай. Проводник и наставник рассказчика, Дж. Макдональд, объясняет это своему подопечному так: “*...Ve can call it the Valley of the Shadow of Life. And yet to those who stay here it will have been Heaven from the first. And ye can call those sad streets in the town yonder the Valley of the Shadow of Death: but to those who remain there they will have been Hell even from the beginning*” [10, p. 68]. / «...здесь, где мы сидим, еще не рай, не самый рай, понимаешь? Это скорее преддверие жизни, но для тех,

кто останется, это уже рай. А серый город – преддверие смерти, но для тех, кто не ушел оттуда, это – ад, и ничто другое» [6, с. 99]. В этих словах чувствуется отсылка к христианской идее, согласно которой до Страшного суда праведники еще не вполне ощущают небесную радость, а грешники – муки. Эту мысль Льюис доносит до читателей, используя образы сумерек и рассвета. В аду сгущаются сумерки, но ночь ещё не наступила (“*And just as the evening never advanced to night...*”) [10, р. 1], а в раю занимается утро, но солнце пока не взошло (“*The light and coolness that drenched me were like those of summer morning, early morning a minute or two before the sunrise*” [Ibidem, р. 19]. И сумерки, и рассвет суть переходные, промежуточные состояния. Полнота света для одних и тьмы для других наступит лишь после Судного дня. А пока этот день не настал, погибшие души ещё могут войти в рай. В притче Льюиса это показано как возможность для грешников «приехать на экскурсию» в места, где обитают спасённые, и при желании остаться там навсегда. Но для этого необходимо в корне изменить образ мыслей, систему ценностей, взгляды и устремления, преодолев «адское» состояние своей души, и в первую очередь – состояние эгоистической замкнутости на себя. А это предполагает тяжелейший труд, решиться на который совсем не просто. «И почти никому это не удается: ни эгоистичной матери, ни эгоистичной жене, ни эгоистичному дядьке, – подчёркивает Н. Л. Трауберг. – Есть там и дивной красоты “богослов-либерал”, епископ, который улыбнулся “сладкой клерикальной улыбочкой” и уехал обратно в свой адский город, потому что там у него общественные дела, там он должен выступить с докладом о том, что Христос умер слишком молодым и поэтому все перепутал – а жил бы долго и счастливо, непременно додумался бы до чего-нибудь либерального» [9, с. 91]. Да и большинство других персонажей повести также предпочитают вернуться в серый город – то состояние души, в котором они пребывают, препятствует им войти в небесную радость и принять её, а менять его они не хотят.

Таким образом, описывая ад, К. С. Льюис обращается к Св. Писанию как к источнику «вечных» образов. В то же время, создавая этот образ, писатель отступает от буквального следования новозаветному канону. Льюисовская обитель отверженных не столько место Божьего наказания, сколько результат осознанного и свободного выбора самого человека. Ад Льюиса страшен именно тем, что, по точному замечанию Н. Л. Трауберг, «там не “злодеи”, там “такие, как все”. Взор Льюиса видит, что это – ад; сами они – что только так жить и можно, как же иначе? Льюиса упрекали, что в век Гитлера и Сталина он описывает “всякие мелочи”. Он знал, что это не мелочи, что именно этим путем – через властность, зависть, злобность, капризность, хвастовство – идет зло в человеке» [8, с. 6]. Ад Льюиса – прежде всего, состояние души, главные характерные черты которого – тоска и угрюмость, безрадостность и агрессия, замкнутость на себя и отсутствие любви. Это состояние писатель передаёт посредством таких внешних деталей, как дождь, пустынные грязные улицы, лохмотьями свисающие с заборов объявления, стоящие на недостижимом друг от друга расстоянии дома и т.п. И хотя в льюисовском аду нет описаний загробных кар, огромное сходство с нашим миром делает его не менее страшным, наводя на мысль о том, что очень часто ад начинается ещё здесь, на земле – в сердце человека, в его вроде бы такой обычной и ничем не примечательной жизни.

Список источников

1. Аверинцев С. С. Ад // Мифологический словарь / под ред. Е. М. Мелетинского. М.: Сов. энциклопедия, 1990. С. 9-10.
2. Аверинцев С. С. Ад // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2-х т. / гл. ред. С. А. Токарев. М.: Сов. энциклопедия, 1980. Т. 1.
3. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. М.: Русский Паломник, 2010. 1690 с.
4. Боборыкина Т. А. «И в каждом слове будет некий знак...» // Образрая: от мифа к утопии: сб. ст. / отв. ред. М. М. Шахнович. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. С. 241-246.
5. Ефимова Л. Н. Эволюция прозы К. С. Льюиса: проблематика, герой, жанровые особенности: дисс. ... к. филол. н. М., 2010. 208 с.
6. Льюис К. С. Расторжение брака // Льюис К. С. Любовь. Страдание. Надежда: притчи, трактаты. М.: Республика, 1992. С. 79-125.
7. Пиотровский М. А. Ад // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2-х т. / гл. ред. С. А. Токарев. М.: Сов. энциклопедия, 1980. Т. 1. С. 30-32.
8. Трауберг Н. Л. Несколько слов о Клайве С. Льюисе // Льюис К. С. Любовь. Страдание. Надежда: притчи, трактаты. М.: Республика, 1992. С. 3-8.
9. Трауберг Н. Л. Открывающий радость // Фома. 2006. № 2 (34). С. 89-93.
10. Lewis C. S. The Great Divorce. L.: HarperCollins, 2000. 146 p.

HELL IMAGE IN THE PARABLE STORY “THE GREAT DIVORCE” BY C. S. LEWIS

Rodina Mariya Vyacheslavovna, Ph. D. in Philology
 Tambov State University named after G. R. Derzhavin
 marija.marianna1987@yandex.ru

The author considers the Biblical image of hell and its artistic interpretation proposed by C. S. Lewis in the pages of his most significant work, the parable “The Great Divorce” (1932-1945). Describing hell, C. S. Lewis continuously refers to the Holy Scripture and other sources, the most important of which are the monuments of medieval literature, in particular, “The Divine Comedy” by Dante Alighieri. At the same time Lewis interprets hell not only as a place but as a state of soul that failed to accept the Divine Grace.

Key words and phases: C. S. Lewis; hell; Biblical texts; medieval literature; archetypical images; parable.