


МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«ТЮМЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ И ЖУРНАЛИСТИКИ  
Кафедра английского языка

ДОПУЩЕНО К ЗАЩИТЕ В ГЭК  
И ПРОВЕРЕНО НА ОБЪЕМ  
ЗАИМСТВОВАНИЯ

Заведующий кафедрой,

д-р филол. наук, профессор

 Н.Н. Белозерова  
14.06. 2016 г.

**МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ**

МНОГОМИРИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ КЛАЙДА ЛЬЮИСА «ХРОНИКИ НАРНИИ»

45.04.02 Лингвистика

Магистерская программа

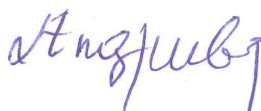
«Теория и практика преподавания иностранных языков и культур»

Выполнила  
студентка 2 курса  
очной формы обучения



Харитоновна Полина Юрьевна

Руководитель работы  
д-р филол. наук,  
профессор



Андреева Кира Алексеевна

Рецензент  
аспирант, редактор в  
объединенной редакции  
журналов «Вестник  
ТюмГУ»



Протасов Тимофей Андреевич

Тюмень 2016

## *Содержание*

Введение.....	4
Глава I. Понятие «картина мира»: особенности, классификация .....	7
1.1. История понятия «картина мира» .....	8
1.2. Краткая классификация картин мира.....	11
1.2.1. Языковая картина мира .....	12
1.2.2. Художественная картина мира.....	15
1.2.3. Художественный мир .....	16
1.3. Понятие многомирия .....	17
1.4. Время, пространство, хронотоп.....	19
1.5. Дейктические категории Д. Мак-Интайра.....	21
1.6. Особенности фантастического произведения.....	22
1.7. Выводы по ГЛАВЕ I .....	25
Глава II. Многомирие в произведении К.С. Льюиса «Хроники Нарнии» .....	27
2.1. Общее описание исследовательского материала.....	27
2.2. Краткая информация о произведении: замысел и концепция.....	28
2.4. Типология миров произведения .....	30
2.5. «Реальный» мир и его общее описание .....	31
2.5.1. Микромир «Дом старого профессора» .....	31
2.5.2. Микромир «Сад позади дома».....	36
2.5.3. Микромир «Железнодорожная станция» .....	37
2.5.4. Микромир «Комната Люси».....	42
2.6. Микромиры-переходники .....	46
2.6.1. Микромир «Внутри платяного шкафа».....	46
2.6.3. Микромир «Комната дяди Эндрю».....	49
2.6.4. Микромир «Роща между миров» .....	50
2.7. Волшебные микромиры .....	53
2.7.1. Микромир «Чарн».....	53
2.7.2. Микромир «Поляна с фонарным столбом».....	57

2.7.3. Микромир «Пещера мистера Тамнуса».....	60
2.7.4. Микромир «Поляна Каменного стола» .....	62
2.7.5. Микромир «Сокровищница» .....	64
2.7.6. Микромир «Остров».....	66
2.7.7. Микромир «Замок короля Мираза» .....	68
2.7.8. Микромир «Дом Аршиша в Тархистане» .....	71
2.8. Выводы по ГЛАВЕ II.....	75
Заключение .....	77
Библиографический список .....	80
Приложение .....	85
Приложение 1. Список принятых условных обозначений .....	85
Приложение 2. Волшебное многомирие в серии книг «The Chronicles of Narnia».....	86
Приложение 3. Фантастические элементы в повествовании .....	87
Приложение 4. Сводки на мифологических существ .....	88
Приложение 5. Функционально-семантическое членение текста на примере главы книги «The Lion, the Witch and the Wardrobe».....	91

## ***Введение***

Настоящая выпускная квалификационная работа посвящена вопросу текстового волшебного многомирия на примере текста произведения К.С. Льюиса «*The Chronicles of Narnia*».

Интерес к проблеме изучения понятия картины мира всегда волновал исследователей. Данной теорией и смежными с ней понятиями занимались такие отечественные лингвисты как *Андреева К.А. (2004), Апресян Ю.Д.(1996), Бабенко Л.Г.(2000), Бахтин М.М.(1975), Гальперин И.Р.(2005), Гуревич Л.С. (1994), Евсюкова Т.В. (2002), Игнатова В.А. (2002), Ковтун Е.Н. (1999), Козлова М.С. (1996), Кругликова В.А. (1987), Кубрякова Е.С. (2000), Леонтьев А.Н. (1983), Лихачев Д.С. (1984), Лотман М.Ю. (1988), Маслова В.А. (2004), Новикова Н.С. (2000), Роднявская И.Б. (1978), Руднев В.П. (1999), Федоров Ф.П. (1988), Чесноков П.В. (1989), Черемисина Н.В. (1995), Шаклеин В.М.(2000) и др.*

***Проблема*** отображения мира, в котором живет человек, его познание всегда было объектом внимания ученых. Многообразные формы его описания постепенно становились различными *картинами мира*: мифологической, религиозной, эзотерической, научной, социально-культурной, художественной и др. Тем не менее, сегодня лингвистическое описание художественного «многомирия» недостаточно освещено в языкознании. Таким образом, ***проблемность*** работы обусловлена наличием множества различных толкований понятия «многомирие», но отсутствием единого, наиболее общего, а также отсутствием всеми признанного метода его анализа.

***Актуальность*** исследования оправдана тем, что в настоящее время отмечается повышенный интерес языковедов к проблемам определения самого понятия «многомирие», лингвистических маркеров вхождения в него, его типологии: описанию реального и фантастического мира, их представлению в художественной картине мира. Особенно большой интерес

вызывают фантастические произведения, такие как научная фантастика, волшебная сказка, фэнтэзи. При этом заметим, что «Хроники Нарнии» стоят в одном ряду с такими известными произведениями, как «Гарри Поттер» и «Властелин колец», и пользуются большой популярностью у детей и взрослых.

Согласно В. Рудневу *картина мира* – это система интуитивных представлений о реальности. Выделить универсальную картину мира можно, однако она будет слишком абстрактной.

*Художественная картина мира* – это воплощение выдуманной действительности в вербальной форме, «вторичная моделирующая система», «особая образная художественная система, воссоздающая децентрализованный от реального ментальный художественный мир, «вселенную наратива»» [Андреева 2004, 11].

**Объектом** данного исследования являются тексты произведения К.С.Льюиса «*Хроники Нарнии*», предоставляющего фэнтэзийные варианты миров подобных действительному, а также квазиреальный мир. В качестве **предмета** рассматриваются альтернативные действительному, фантастические миры, заключенные в Нарнии – волшебной стране.

**Материалом** исследования послужила серия книг К.С. Льюиса «*The Chronicles of Narnia*», выпущенная английским издательством Harper Collins Publishers в 2008 году, общий объем которой составляет 767 страниц.

**Причиной** выбора материала исследования послужила, во-первых, обзорность романа и наличие в нём описания текстовых параллельных миров; во-вторых, содержание романа захватывает проблемы, актуальные и сегодня; в-третьих, стремление впоследствии детально исследовать его на предмет фантастического многомирия в сравнении с другим фантастическим произведением.

**Цель** настоящего исследования – выявить многоуровневые средства выражения миров, позволяющие реализовать волшебное многомирие в

данном произведении, используя текстоцентрический подход. Общая цель определила следующие частные *задачи* исследования:

- рассмотреть и обобщить существующие точки зрения на понятия «картина мира» и «многомирие»;
- выявить лингвистические (лексические, стилистические, грамматические) средства выражения многомирия;
- подвести итог и сопоставить выявленные реальные и фантастические миры Нарнии.

Данная работа основывается на таких общенаучных и специальных лингвистических *методах*, как метод сплошной выборки, описательно-аналитический метод, метод текстового анализа, сопоставительный, структурный и стилистический методы.

*Теоретическая значимость* исследования заключается в определении понятия «многомирие», выработке поэтапной методики его исследования, сопоставительном анализе разноуровневых средств выражения фантастического многомирия.

*Практическая значимость* определяется возможностью использования результатов исследования в спецкурсах и спецсеминарах по когнитивной лингвистике, стилистике, лингвистике текста, а также на практических занятиях по обучению иностранным языкам.

Данная работа прошла *апробацию* на ежегодных студенческих конференциях: результаты исследования представлялись в виде докладов и служили материалом для дискуссий.

Настоящая выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения, библиографического списка, включающего 51 наименований использованной литературы, из них 2 источника на иностранных языках, 4 списка словарей, 1 список источников исследовательского материала и приложения. Общий объем работы составляет 79 страниц печатного текста.

## ***Глава I. Понятие «картина мира»: особенности, классификация***

Данная глава посвящена теоретическому описанию базового понятия нашей выпускной квалификационной работы, определению его главных характеристик, а также используемым в настоящей работе методам исследования.

Для определения ключевых понятий мы обращаемся к научным трудам таких отечественных ученых, как Андреева К.А. (2004), Апресян Ю.Д.(1996), Бабенко Л.Г.(2000), Бахтин М.М.(1975), Гальперин И.Р.(2005), Гуревич Л.С. (1994), Евсюкова Т.В. (2002), Игнатова В.А. (2002), Ковтун Е.Н. (1999), Козлова М.С. (1996), Кругликова В.А. (1987), Кубрякова Е.С. (2000), Леонтьев А.Н. (1983), Лихачев Д.С. (1984), Лотман Н.Ю. (1988), Маслова В.А. (2004), Новикова Н.С. (2000), Роднявская И.Б. (1978), Руднев В.П. (1999), Федоров Ф.П. (1988), Чесноков П.В. (1989), Черемисина Н.В. (1995), Шаклеин В.М.(2000) и др.

В данной главе, рассматривая и обобщая теории ученых, мы выделим определения таких понятий, как **картина мира, языковая картина мира, художественная картина мира, многомирие, дейскис**.

На разных этапах исторического развития человек различно воспринимал окружающий мир. Например, во времена античности представителям людского рода характерно мифологическое мировоззрение, в рамках которого определенные природные явления приписывались действиям богов. Позже, в Средние века, появились религии, которые объясняли эти же природные явления иначе, и предложили альтернативное объяснение созданию нашего мира. Затем развивается светская культура, внимание которой в первую очередь обращено на человека и его способность творить свою судьбу самостоятельно. Таким образом, на современном этапе развития наук (особенно с учётом возрастающего внимания к принципу антропоцентризма) весьма актуально изучение форм осознания мира

человеком. Именно термин «картина мира» дает уникальную возможность исследовать предназначение и место человека в мире. Для того чтобы охватить весь объем данного предмета, нам представляется необходимым сделать краткий экскурс в историю его формирования.

### ***1.1. История понятия «картина мира»***

Явление «картины мира» столь же древнее, как и сам человек. Вместе с процессом эволюционного развития человека возникали и картины мира [Кругликова 1987, 12].

Исторически первым мировоззренческим сознанием, в рамках которого сформировалась развитая картина мира, принято считать *мифологическое* мировосприятие. Мифы играли огромную роль в жизни людей, именно в них выражена модель мира, сложившаяся в период первобытного общества [Игнатова 2002, 22].

Картина мира «система *интуитивных* представлений о реальности. Картину мира можно выделить, описать или реконструировать у любой социопсихологической единицы - от нации или этноса до какой-либо социальной или профессиональной группы или отдельной личности». Каждому историческому отрезку времени соответствует своя картина мира. Также она зависит от характера отдельных личностей, и опосредована культурным языком, на котором говорит данная группа. Таким образом, «картина мира древних индийцев не похожа на картину мира средневековых рыцарей, а картина мира рыцарей не похожа на картину мира их современников-монахов» [Руднев 1999, 155].

Данное понятие впервые было введено Б. Спинозой в учении о грамматике древнееврейского языка (*Compendium Grammatices Linguae Hebraeae*). В труде Г. Герца «*Три картины мира*» оно было употреблено в контексте *физической картины мира* [Герц 1914, 65–123]. В лингвистическом аспекте термин «картина мира» впервые был употреблен известным австрийским философом Людвигом Витгенштейном (1889–1951)



в его знаменитом «*Логико-философском трактате*» (труд был написан в 1916–1918 гг. и опубликован в Германии в 1921 г.). Он понимал картину мира как «совокупность истинных высказываний», его цель была через исследование формальных, логических свойств языка выявить метод конструирования модели мира, построить «картину мира» [Козлова 1996, 83]. Хотя необходимо отметить, что данная проблема не являлась для него центральной, а сам термин не получил строгого определения и воспринимался, скорее, как метафора образа действительности, подобная существующему в психологии метафорическому понятию «образ мира» [Евсюкова 2002, URL].

Джеймс Хэррис в 18-м веке в работе “*Hermes, or a philosophical inquiry concerning Universal Grammar*” говорит о том, что каждый язык является особой картиной мира, состоящей из универсальных, общих идей и идиоэтнических, особых идей, которые и представляют собой гений языка [Евсюкова 2002, URL].

Понятие «*языковая картина мира*» восходит к идеям Вильгельма фон Гумбольдта о взаимосвязи языка и мышления, о роли языка в познании, о существовании языка в качестве «промежуточного мира» между мышлением и действительностью, о связи между языком и народным духом. Ученый приписывает языку созидательную силу, которая создаёт благодаря своей классифицирующей и структурирующей роли своеобразный мир языковых содержаний (значений). Процессы умственного структурирования мира и формирования «мировидения» членов определённой языковой общности сводятся к действию внутренней формы языка. Философско-антропологические идеи Гумбольдта развиваются неогумбольдтианцами, разрабатывающими проблемы взаимоотношения языка и этноса. Акцентируется творческая роль языка в упорядочении хаотичного опыта и конструировании картины мира как связного целого, в процессах мышления и познания, в построении культуры, соответствующей данному языку. Подчёркиваются различия между картинами мира у носителей разных

языков. Внутренняя форма языка трактуется как система его понятийных и синтаксических возможностей, являющихся ключом к миропониманию и основой различий в мышлении говорящих на разных языках людей. [Гумбольдт 1984, 56].

А.Н. Леонтьев говорит о «картине мира» как о системе образов явлений и предметов внешнего мира, представленных в человеческом сознании, ведь окружающая человека действительность – это особое «смысловое поле», система значений [Леонтьев 1983, 252].

С *философской* точки зрения, картина мира – совокупность идеологических знаний о мире, «совокупность предметного содержания, которым обладает человек» (К. Ясперс) [Философский энциклопедический словарь 2010, 162].

О том, что картина мира является необходимым элементом в жизнедеятельности человека, говорил А. Эйнштейн, чью точку зрения поддерживала В.А. Кругликова [Кругликова 1987, 13].

Вопросом определения настоящего понятия занимались ученые в области психологии, семиотики, культурологии и других наук, а также в области *лингвистики*, в рамках которой данной проблемой занимался А.Я. Гуревич, и на идеях которого основывается понятие *языковой картины мира*.

Картина мира обладает характерными чертами национально-культурной специфики. В каждой культуре картина мира включает в себя такие взаимосвязанные понятия, присущие человеку на любом историческом этапе, как время, пространство, изменение, причина, судьба, число, отношение чувственного к сверхчувственному, отношение частей к целому [Гуревич 1994, 17].

Таким образом, исследователей уже давно заинтересовал вопрос картины мира. Ученые представители различных наук определили настоящее понятие, и в пределах каждой науки дефиниция данного термина имеет свой уклон. Выдвижение этого понятия актуально в связи с необходимостью

осмысления поливариантности сосуществующих в этой области взглядов, его тесной связью с жизнедеятельностью человека.

## **1.2. Краткая классификация картин мира**

Человеческие представления о мире столь разнообразны, что было бы неправильно игнорировать данный факт при изучении данной проблемы. С каждой новой исторической эпохой образ мира изменялся вместе с сознанием людей. Таким образом, каждой исторической эпохе соответствует своя картина мира, а иногда в рамках одного временного промежутка сосуществует несколько миропониманий.

Картина мира лишь отражает реальный мир с некоторыми изменениями, но не копирует его полностью, ведь всякая картина есть отражение реальности с элементами авторской интерпретации художника, если воспринимать данное слово в пределах настоящего понятия буквально.

Существование различных картин мира говорит о существовании в обществе различных *мировоззрений*. Мировоззрение человека включает в себя «не только знания о космосе, но и *оценки*, переживаемые субординации ценностей, формы жизни». Мировоззрение – результат оценки некоторых фрагментов знаний, из которых человек составляет цельную картину мира [Философский энциклопедический словарь 2010, 218].

Если рассматривать картину мира в очень узком смысле, то можно сделать вывод, что каждый человек обладает собственной неповторимой картиной мира. Субъектом картины мира может быть не только отдельный человек (эмпирический субъект), но и отдельная группа людей, отдельный народ или человечество в целом [Маслова 2004, 31-32].

Помимо перечисленных выше субъектов, субъекты картины мира могут качественно различаться и по другим критериям. Например, взрослые и дети, люди первобытной общины и современные люди, психически больные и люди без отклонений в психике.

Картины мира, мировосприятие также зависит от сфер общественного сознания, таких как наука, философия, религия, мифология. В каждой из них есть свой ракурс, с которого рассматривается картина мира, итогом чего и являются научные, философские, религиозные, мифологические картины мира.

### ***1.2.1. Языковая картина мира***

Одна из самых актуальных тем в лингвистике – вопрос отношения к языку как к системе, способной моделировать мир в сознании отдельного человека, этноса и составляющих его социальных групп [Шаклеин 2000, 73].

**Язык** – важнейшая знаковая система в человеческой культуре, средство членения, классификации и надындивидуальной фиксации опыта, посредством которого осуществляется речевое общение и понятийное мышление. Каждый конкретный язык в некоторых пределах предоставляет своим носителям особые средства для концептуализации, включает в себе специфическую картину мира (т. н. гипотеза Сэпира – Уорфа) [Российский гуманитарный энциклопедический словарь 2002, 632].

**Языковая картина мира** – это исторически сложившаяся в обыденном сознании данного языкового коллектива и отраженная в языке совокупность представлений о мире, определенный способ концептуализации действительности. Понятие языковой картины мира основывается на идее В. фон Гумбольдта и неогумбольдтианцев (Вайсгербер и др.) о внутренней форме языка, с одной стороны, и идеях американской этнолингвистики, в частности так называемой гипотезе лингвистической относительности Сэпира – Уорфа, – с другой [Энциклопедия Кругосвет, URL].

В. фон Гумбольдт считал, что мышление сильно зависит от языка, можно сказать, оно опосредовано каждым конкретным языком. Причины различия языков заключаются в различии духа народов [Евсюкова 2002, 108].

Языковая картина мира не может быть причислена к специальным (физической, химической и т.д.), так как появилась до них, а также помогала

их формировать. Именно благодаря языку человек способен понимать мир во всех его проявлениях. В сознании носителей отдельного языка, в силу его своеобразия, возникает определенная картина мира, через призму которой человек познает мир [Евсюкова 2002, 109].

Каждый естественный язык отражает определенный способ восприятия и организации (концептуализации) мира. Выражаемые в нем значения складываются в некую единую систему взглядов, своего рода коллективную философию, которая навязывается в качестве обязательной всем носителям языка. Свойственный данному языку способ концептуализации действительности отчасти универсален, отчасти национально специфичен, так что носители разных языков могут видеть мир немного по-разному, через призму своих языков. С другой стороны, языковая картина мира является «наивной» в том смысле, что во многих существенных отношениях она отличается от «научной» картины. При этом отраженные в языке наивные представления отнюдь не примитивны: во многих случаях они не менее сложны и интересны, чем научные. Таковы, например, представления о внутреннем мире человека, которые отражают опыт интроспекции десятков поколений на протяжении многих тысячелетий и способны служить надежным проводником в этот мир [Апресян 1996, 62-69].

Исходя из вышесказанного, роль языка заключается, прежде всего, во внутренней организации сообщения, которое в последствие будет передано. Таким образом, возникают своеобразные значения, закрепленные в языке знания о мире, куда обязательно вводится национально-культурный опыт определенной языковой общности.

Специфика создаваемой картины мира заключается в том, что в ней реализуется индивидуальный, групповой, и национальный вербальный и невербальный опыт [Маслова 2004, 67]. Во многом, соприкасаясь и разнясь, языки мира являются единственными знаковыми системами, в которых зафиксирована не только реальная действительность, но символические

вселенные, то есть по-разному творчески переработанная действительность [Шаклеин 2000, 87].

Особого внимания при рассмотрении понятия «языковая картина мира» заслуживает учение П.В. Чеснокова о статической и динамической картинах мира. Если первая обусловлена строем языка и закреплена в словарях, то вторая проявляется в речи, текстах, художественных произведениях. «Статическая языковая картина (модель) мира исторически изменяется в соответствии с изменениями, происходящими в языковой системе. Но в каждый данный период она устойчива, как и языковая система», – пишет Чесноков П.В.. Возникновение динамической картины мира связано с недостатками языковых систем, чаще всего лексического уровня, так как невозможно за каждым явлением закрепить единое нерасчлененное понятие. Важную роль при реализации динамической картины мира играет языковая личность, так как его уровень владения языком, объем его знаний, прагматическая цель, преследуемая им, непосредственно влияет на динамическую картину мира [Чесноков, 1989, 68].

Черемисина Н.В. предложила свою классификацию языковой картины мира и выделила *материальную* (реальную), *духовную* (ментальную), *эмпирическую*, *рациональную*, *пространственную*, *временную*, *языковую картины мира взрослой и детской речи*, *универсальную*, *индивидуальную* [Черемисина 1995, 16]. Язык помогает сделать истолковывающую деятельность человеческого сознания доступной для изучения, так как фиксирует стереотипные и эталонные представления [Маслова 2004, 72].

При рассмотрении языковой картины мира разумно выделять единицы лексического уровня. Л.Г. Бабенко предлагает выделять семантическое поле и слово как его составную единицу. Большинство учёных признает, что лексическая составляющая, а именно семантический аспект, является показательным при изучении языковой картины мира [Бабенко 2000, 330]. Таким образом, описание языковой картины мира осуществляется посредством исследования лексического состава языка.

Анализ языковой картины мира проводится как в общей системе языка, так и в текстах различных стилей, где можно выделить художественную картину мира.

### *1.2.2. Художественная картина мира*

Художественная картина мира – это особая образная художественная система, воссоздающая несколько отстраненный от реального ментальный художественный мир, «вторичную моделирующую систему» [Андреева 2004, 11].

Таким образом, создавая произведение, автор представляет ментальное художественное пространство, а именно время, место действия, персонажей, их поступки и мысли – плод воображения, фантазии автора (хотя написанное может быть сходным реальности).

В отличие от простого человека, создающего свою картину мира, напрямую отражающую действительность, художественный деятель передает свою *выдуманную* действительность в вербальной форме. Ю.М. Лотман полагает, что это «вторичная моделирующая система», то есть построение повторного порядка на основе имитации действительности [Андреева 2004, 10-11].

Доминирующим и системообразующим фактором в художественной картине мира является *образ мира*. Его формирование невозможно без национальной самоидентификации. Понимание принадлежности к определенной природе, истории, культуре, языку, традициям создает неповторимый образ мира, что влияет на его картину в целом. Однако и такие фундаментальные понятия, как мир, человек, свобода, духовность занимают важное место в образе и картине мира [Белых, URL].

Образ и картина мира, отвечая общечеловеческим требованиям, национально акцентированы. Синтезирование художественной картины мира включает национальные и общечеловеческие смыслы; идеалы как вектор,

направленный в будущее; ценности, как отражение материальных и идеальных потребностей человека [Белых,URL].

### **1.2.3. Художественный мир**

Художественный мир – это одна из центральных категорий литературоведения. Это явление подробно рассматривалось Д.С.Лихачевым, Ф.П.Федоровым и другими литературоведами.

Согласно Ф. П. Федорову, художественный мир – это система универсальных духовных отношений, заключенных в тексте, имеющем эстетическое значение, та «внутренняя форма», которая построена «внешней формой» - речевой системой. Это не только отражение, но и концепция объективного мира, его оценка его версия. Таким образом, художественный мир – это картина мира, сложившаяся в сознании художника [Федоров 1988, 5-9].

Внимание современной общественности к проблеме художественного мира привлёк Д.С. Лихачёв в своей статье «Внутренний мир художественного произведения», говоря о том, что в художественном мире подобно реальному существуют свои законы *пространства* и *времени*, свой *голос*, *события*, *население* и т.д. [Лихачев 1968, 74-87].

Определение понятия «художественный мир» крайне размыто и не имеет однозначной формы. Каждый исследователь по-своему смотрит на проблему и предлагает свою дефиницию. Однако чаще всего данный термин употребляется в контексте всего творчества конкретного автора, всей совокупности его произведений, хотя в работах некоторых исследователей имеется в виду художественный мир определенного произведения. При этом создателем этого мира является автор-творец.

Несмотря на неопределенность, нечёткость понятия, следует отметить, что художественный мир в литературном произведении действительно существует, ведь его способен увидеть каждый читатель, следовательно, его необходимо исследовать.



Множественность создаваемых писателем картин мира отражает неисчерпаемость мира, его многомерность, а также многосторонность его восприятия. Многообразие картин мира, таким образом, объясняется объективным существованием множества различных миров, среди которых и внутренние, личные миры человека.

Исходя из вышесказанного, в одном произведении может реализоваться не один, а сразу несколько вымышленных миров.

### ***1.3. Понятие многомирия***

Многомирие – относительно новое понятие в теории текстового анализа. Идея многомирия стала популярна не только в научной фантастике, всё больше учёных уделяют внимание данному сложному явлению и рассматривают не только его отражение в языковой картине мира в целом, но и возможность существования множества миров в действительности.

Многомирие (Мультиверсум) – множество миров, связанных с нашим миром самыми разными связями – духовными и (или) материальными.

Идея существования иных миров, несходных с реальным, родилась в литературе в XVIII веке. В пример можно привести «Кандид» Вольтера, где один из персонажей, Панглос, заявляет, что «все к лучшему в этом лучшем из миров». Однако вплоть до XX века идея многомирия ни в фантастике, ни в науке своего развития не получила [Многомирие, URL].

Также многомирие определяют как фундаментальную характеристику Бытия, отражающую возможность его проявления в виде различных тотальных сущностей, являющих многообразие типов реальностей, как материальных, так и ноуменальных [Гносеологическая экология темпорологии и эвереттики, URL].

В шестидесятые годы XX столетия многомирие приобретает особую популярность среди писателей фантастов, каждый из которых стремился передать в своих произведениях описание многочисленных вариантов нашего мироздания, изображая параллельные миры.

Многомирие или Мультиверсум – это мироздание, рассматриваемое как система параллельно существующих миров и отражающая всё многообразие вариантов всех событий, в них происходящих. Другим параллельным мирам соответствуют другие варианты личности того же самого индивида [Костерин, URL]. Причем таких вариантов может быть бесконечное множество, и каждому другому поведению личности будет соответствовать свой параллельный мир.

Наряду с описанным выше представлением о существовании реальных миров, выделяют миры, которые отражают плоды сознательной познавательной деятельности человека – концептуальную картину мира, которая обобщает специальные картины мира. В.А. Игнатова представляет системную модель мира как грандиозную суперсистему, состоящую из множества иерархических взаимосвязанных подсистем разной природы и разного уровня сложности, находящихся в разного рода отношениях друг с другом, и образующих определенную целостность; как некую статичную структуру, где «всё связано со всем» [Игнатова 2002, 138-139].

Первыми понятие «художественное многомирие» в отечественную лингвокультурологию ввели Н.В. Черемисина и Н.С. Новикова. В соответствии с их теорией, «человек живет в условиях социально-психологического многомирия, ограниченного своеобразием его деятельности, общественных связей, характера и т.п. И у каждого мира есть свои специфические речевые сигналы, известные определенному кругу носителей языка» [Новикова 2000, 3].

Н.В. Черемисина выделяет множество возможных миров, соответствующих тем или иным стереотипным ситуациям. Именно ситуация, по её мнению, является минимальным ситуативным языковым микромиром, минимальным коммуникативно-значимым фрагментом языковой картины мира. Становясь стереотипной, каждая ситуация приобретает концептуальное ядро и обслуживается типовым, стандартным набором языковых средств [Черемисина 1995, 16].

В индивидуальной языковой картине мира и во всех текстах одного автора можно выделить более частные миры: внешний, соотносимый с отражением окружающих реалий, и внутренний, преимущественно оценочный (в нем представлены мышление, чувства и воля индивида). Применительно к искусству характерны в этом отношении многократно повторяющиеся темы двойничества. По мнению Н.В. Черемисиной, именно творческая фантазия художника может представить необычное своеобразие индивидуальных миров персонажей [Черемисина 1995, 16].

*Многомирие в художественном произведении* представляет собой вторичную моделирующую систему, в пределах которой осуществляется взаимосвязь *внешнего мира и внутренних миров* героев. «*Внешний мир* – это фактуальный мир, во времени и пространстве которого существует герой. Ему противопоставлен и в тоже время с ним взаимосвязан *внутренний мир* персонажей». *Внутренний мир* представляет собой «концептуальную картину мира, в которой отражается концептосфера персонажа, его отношения с другими героями, эмоции, чувства, переживания, оценки и ценности реального фактуального мира» [Пушмина 2009, 97].

Н. В. Черемисина отмечает и тот факт, что в «художественном тексте наблюдается сочетание, взаимосвязь и взаимодействие нормативно различных и даже противопоставленных миров. В контексте художественного произведения такое взаимодействие может обеспечивать представление – изображение целостной художественной картины мира» [Черемисина 1992, 115].

#### ***1.4. Время, пространство, хронотон***

Прежде чем перейти к описанию дейктических категорий и концепции Д. Мак Интайра, следует сказать пару слов о времени и пространстве художественного мира.

Художественное произведение представляет собой некий особый мир, в котором, подобно реальному, существует собственное время и

пространство. В связи с этим, возрос интерес учёных к художественному миру произведений в целом.

Наиболее понятно, по нашему мнению, понятие пространства описала Е.С. Кубрякова, определившая его как «вместилище» человека, окружение, в котором происходит действие, некая «пустота», заполненная людьми и объектами. [Кубрякова 2000, 84]

Согласно М.Ю. Лотману, пространства делятся на замкнутые и разомкнутые. В число первых входят бытовые пространственные образы («квартира», «город», «отечество») и могут наделяться обусловленными признаками («любимая», «родной», «безопасный»). Разомкнутые пространства же не могут иметь подобного рода описание, соответственно, получают противоположную интерпретацию, хотя не исключена замена образов и признаков. [Лотман 1988, 255]

Что касается времени, то оно обусловлено сюжетом художественного произведения и в зависимости от него, оно может останавливаться, разветвляться и поворачиваться вспять. [Роднявская 1978, 772]

Сходство свойств литературного и реального времени свидетельствует о связях художественного и объективного миров, однако, в художественном времени совмещаются отражение объективной реальности и ирреальность, условность. [Бахтин 1975, 237]

Анализ взаимодействия человека с миром художественного действия привёл к пониманию пространства и времени как универсальных языковых категорий. Уже долгое время внимание таких учёных как И.Р. Гальперин (2005), Д.С. Лихачев (1997), М.Ю. Лотман (1970), В.П. Руднев (1999) и др. сосредоточено на типах пространственно-временных отношений, а также роли хронотопа при расшифровке авторского концептуального смыслового плана.

Хронотопом принято называть типологическую модель пространственно-временных отношений. По мнению И.Р. Гальперина, «создавая мир воображаемый, мир, в котором действуют вымышленные лица

и в большинстве случаев в условном пространстве, автор волен сжимать, расширять, обрывать и вновь продолжать время действия и пространство» в угоду своему замыслу. Автор лишь «создаёт иллюзию временных и пространственных отношений». [Гальперин 2009, 87]

### ***1.5. Дейктические категории Д. Мак-Интайра***

По мнению Дэниэла Мак-Интайра, читатель вводится в художественный мир посредством дейктических категорий, создающих некий контур того или иного мира, что и позволяет сложить более точное представление о нём. Автор выделяет следующие категории:

- Пространственный дейксис (place deixis) обозначает позицию в пространстве, определённое местонахождение описываемого мира, без которого восприятие данного мира представляется крайне затруднительным.
- Временной дейксис (time deixis) реализуется посредством таких слов, как then, now, yesterday, tomorrow (pure temporal deixis). Однако время бывает достаточно сложно определить, так как в большинстве случаев временные указатели только больше запутывают, например, когда указывают на ретроспекцию (т.е. автор в самом начале произведения определяет время как, к примеру, “three years earlier”, хотя читатель ещё не установил нынешнее время событий).
- Персональный дейксис (person deixis) определяет получателя и отправителя информации в диалогах. Местоимения в первом лице указывают на говорящего, во втором лице – на того, к кому обращён разговор, имена или местоимения в третьем лице – на того или тех, кто не присутствует при разговоре. При исследовании миров и микромиров персональный дейксис помогает обозначить персонажей, населяющих этот мир.
- Социальный дейксис (social deixis) указывает на положение в обществе того или иного персонажа. При этом данная дейктическая категория

помогает не только определить низкое или высокое социальное положение в обществе, но и установить иерархию того или иного мира и то, каким именно образом устроен этот мир (что наиболее сложно сделать, имея дело с мирами фантастическими).

- Эмпатический дейксис применительно к исследованию миров и микромиров определяет общую атмосферу, а соответственно, и то впечатление, которое тот или иной мир производит на читателя. Эмпатический дейксис также показывает авторское отношение к описываемому миру. [Андреева 2009, 106-110]

Именно эти дейктические категории очерчивают контуры описываемых микромиров, что позволяет составить полную и яркую картину мира произведения, так как все они соприкасаются и взаимодействуют в тексте.

### ***1.6. Особенности фантастического произведения***

Очевидно, что между миром реальным и фантастическим есть существенные различия. Для того чтобы разобраться, в чём же они заключаются, необходимо пояснить, что такое фантастическое произведение и фантастика в целом.

Так, фантастика – это форма отображения мира, при которой на основе реальных представлений создается логически несовместимая с ними ("сверхъестественная", "чудесная") картина мира [Большой энциклопедический словарь, URL]. Существует несколько литературных жанров, которые относят к фантастике, однако определение жанра фантастического произведения обычно вызывает затруднения у литературоведов. Тем не менее, для всех жанров такого типа характерны общие определяющие понятия, такие как *фантазия*, *художественный вымысел*, *элемент нереальности* и *вторичная условность*, хотя и проявляются они в каждом отдельном произведении специфически [Ковтун 1999, 308]. Однако так как в задачи нашей исследовательской работы

соотнесения исследовательского материала с его жанровой принадлежностью не входит, мы обойдём этот вопрос стороной.

Тем не менее, чтобы понять, каким образом создаётся и воспринимается фантастическое произведение, необходимо дать всем этим связующим и основополагающим понятиям определения.

*Фантазия* – это «психическая деятельность, состоящая в создании представлений и мысленных ситуаций, никогда в целом не воспринимавшихся человеком в действительности».[Большой энциклопедический словарь, URL] Соответственно, благодаря фантазии производятся новые, нереальные образы, которые противопоставляются реальному миру. Несмотря на это, фантастические образы и явления неразрывно связаны с действительностью, так как представляют собой продукт переосмысления существующих в реальности объектов и явлений.

*Художественный вымысел* является результатом переосмысления реального мира, ирреальной интерпретацией действительности, результатом субъективного мнения автора, его мировоззрением и видением определённых деталей и ситуаций в собственном, неповторимом ключе [Ковтун 1999, 308]. Именно это является основой для появления множества изображений реальности, что в свою очередь определяет широкое пространство для изучения такого понятия, как условность или, в нашем случае, *вторичная условность*.

Согласно Е.Н. Ковтун, *вторичная условность* – это использование абсолютно невозможных в реальности условий, героев, пространств, очевидного вымысла, элемента необыкновенного. Таким образом, создаётся множество вымышленных миров на основе субъективности, требующих разъяснения.

Также важными компонентами в создании фантастического мира являются фантастические вкрапления, представляющие собой некое подобие реалии в действительном мире. Именно благодаря реалиям автору удаётся окунуть читателя в воображаемый мир и убедить его поверить в

происходящее хотя бы на время чтения, создать ощущение достоверности фактов; а элементы фантастического мира (различные волшебные предметы и создания), в свою очередь, разбавляют серую действительность яркими красками, приносят в выдуманный мир чёткость и живописность, что помогает автору достичь своей цели.

Фантастические компоненты могут обозначать либо определенные элементы фантастического мира, либо его фантастических персонажей, либо фантастические события, что позволяет сформировать у читателя образ волшебного мира.



### **1.7. Выводы по ГЛАВЕ I**

В первой главе данной выпускной квалификационной работы были определены теоретические основы и базовые понятия работы: картина мира, языковая картина мира, художественная картина мира, многомирие.

Обобщение некоторых подходов к понятию «картины мира», сформулированных отечественными лингвистами (см. стр. 7), позволило понять и определить ключевой термин настоящей работы.

Мы сочли возможным принять определение «картины мира», данное В.П. Рудневым. Итак, *«картина мира»* – это система *интуитивных* представлений о реальности, которую можно выделить у любой социопсихологической единицы – от нации или этноса до какой-либо социальной или профессиональной группы или отдельной личности. [Руднев 1999, 155]

Значительность явления *«картина мира»* как сложной структуры доказывается тем, что глобальный образ мира формирует мировидение человека, способствуя близкой связи и единству знания и поведения людей в обществе, отражает сущностные свойства мира в понимании его носителей и является плодом всей духовной деятельности человека.

В современной науке возрос интерес к проблеме *языковой картины мира* (работы Ю.Д. Апресяна, Л.Г. Бабенко и др.). Учёные рассматривают этот вопрос по-разному, отмечая, однако, что каждый язык имеет свою особую *языковую картину мира*, характеризующую субъективную системность мировосприятия и мироощущения человека: целостную, многоуровневую систему представлений о мире и его взаимосвязях.

Настоящая работа отталкивается от общелингвистического понимания картины мира и основывается на понятии *художественной картины мира* как отражения реальности в художественном образе.

Ключевым понятием данной выпускной квалификационной работы является *«многомирие»* – термин, введённый в отечественную

лингвокультурологию Н.В. Черемисиной и Н.С. Новиковой, которые отметили множество «возможных миров», соответствующих стереотипным ситуациям, являющимся минимальными ситуативно-языковыми микромирами.

Вслед за данными исследователями, в работе многомирие художественного произведения рассматривается как вторичная моделирующая система, представленная в виде внешнего мира (Нарния) и внутренних микромиров, составляющих один фантастический.

При этом **вход** в эти миры осуществляется посредством пяти дейктических категорий, согласно Д. Мак-Интайру: пространственному, временному, персональному, социальному и эмпатическому дейксису, а также с помощью внесения в повествование фантастических элементов, позволяющих раскрасить серую реальность и придать ей большее очарование.

## ***Глава II. Многомирие в произведении К.С. Льюиса «Хроники Нарнии»***

### ***2.1. Общее описание исследовательского материала***

Настоящее исследование проводилось на материале серии книг К.С. Льюиса «*The Chronicles of Narnia*» в оригинальной версии. Общий объем исследовательского материала составляет 767 страниц. Фрагменты текста, представленные в практической части, взяты из указанного в списке литературы источника.

При выполнении исследования мы опирались на базовое понятие данного исследования – «*многомирие*».

Основой нашей работы является выделение «реального» и волшебного миров, а также микромиров с ними связанных. Выделение основывалось на вычленении фрагментов текста, содержащих описание различных мест в *квазиреальном*<sup>1</sup> (миром, являющимся прототипом реального мира, однако описанный сквозь призму точки зрения писателя) и *фантастическом* мирах. Для анализа многомирия мы использовали, главным образом, цельные тематически организованные описательные фрагменты, которые, так или иначе, характеризуют тот или иной микромир текста.

Для определения контуров многомирия мы использовали концепцию современного английского учёного Д. Мак-Интайра.

Определим символические обозначения [см. приложение 1: 82] для каждой дейктической категории:

- Пространственный дейксис (A);
- Временной дейксис (T);
- Персональный дейксис (P);
- Социальный дейксис (S);

---

<sup>1</sup> Приставка «квази» (от лат. *quasi* — якобы, как будто) означает «мнимый», «ненастоящий» (напр., квазиученный), «почти», «близко» (напр., квазиоптика) [Энциклопедический словарь: URL]

- Эмпатический дейксис (Е).

## ***2.2. Краткая информация о произведении: замысел и концепция***

С детства Клайв Льюис увлекался мифологией и литературой. Как и многие творчески одарённые дети, он начал сочинять с детства. Будучи мальчиком, он придумал некую Страну Животных под названием Боксен и охотно рассказывал о ней брату и родителям. Смерть матери и обучение в Виньярд, по всей видимости, сделали характер Джеки менее открытым, однако способствовали развитию чувства юмора и блестящему умению пользоваться приёмом иронии [Кротов 2002: URL].

Свою следующую сказку Льюис рассказал только через тридцать лет. Во время Второй Мировой войны четверо детей останавливались в доме Льюиса и тот был удивлен, узнав, как мало образных историй знали его юные гости. Он решил набросать для них рассказ о том, как четверо детей, которых звали Энн, Мартин, Роуз и Питер – были высланы из Лондона в связи с воздушным обстрелом города, и поселились у одного старого и одинокого профессора. Это – все, что он написал в то время, но, несколько лет спустя, он возвратился к истории. Дети, которых теперь звали Питером, Сьюзен, Эдмундом и Люси, нашли путь в другой мир – землю, которую он в конечном счете назовет Нарния [Кротов 2002: URL].

Льюис создал Нарнию на первый взгляд плоской, но на деле довольно обширной. Как говорит мистер Тамнус, «Нарния – это... все пространство между фонарным столбом и огромным замком Кэр-Паравэл на восточном море». В горах к югу от Нарнии расположена дружественная Орландия, где правит боковая ветвь королевской династии Кэр-Паравэла. Кроме того, Нарнии принадлежит несколько островов в восточном океане. Еще дальше к востоку находится целое ожерелье волшебных островов, на каждом из которых – свое чудо. Один населен невидимками, на другом сны становятся явью, третьим управляет старик – звезда в отставке. А за ними – край света, где море низвергается в бесконечность величественным водопадом. Впрочем,

где-то там, на востоке же, возможно, и за пределами мира Нарнии находится страна Аслана – высокая цветущая гора, где обитает божественный Лев, и откуда он приходит к своим подопечным в тяжелые времена.

К югу от орландских гор, за пустыней, лежит громадная империя Тархистан, основанная беглецами из Орландии. Здесь правят смуглые и властолюбивые тарханы, здесь в порядке вещей рабство и завоевательные походы, здесь недолюбливают северян и разумных зверей, и поклоняются жестокой богине Таш. Тархистанцы не раз пытались захватить Нарнию, но до последнего север отбивал их армии. Менее удачно сложились отношения с западным соседом Нарнии, Тельмаром. Эту страну основали потомки земных пиратов, обнаруживших на своем острове проход в иной мир. Тельмаринцы завоевали Нарнию и долгое время правили ею – всё-таки они тоже были сынами Адами и дочерьми Евы. На это время пришлось и царствование короля Каспиана X Мореплавателя, которое стало, пожалуй, Золотым веком Нарнии.

Мир Нарнии полон волшебных тайн и загадок. Его населяют сказочные существа из разных мифологий мира: фавны, кентавры, гномы, говорящие животные. Целью автора было создать новую, но легко узнаваемую реальность из известных элементов. Этот мир сотворён львом Асланом с помощью песни, его стройную гармонию сохраняют законы, который он написал и вместе с тем не может преступить.

В мире Нарнии всё – предел человеческих мечтаний, и Льюис неоднократно подчёркивает это. Нарния – особый мир с восхитительной природой и красивейшей сменой времён года, место, где звучит лучшая на свете музыка, где нет смерти от болезни или случайности. Все герои сказки умирают в битве за Добро. Но поскольку Добро неотделимо от Зла, у Нарнии есть и враги, такие как Белая Колдунья Джэдис, её спутники: ведьмы, минотавры, оборотни, поддерживающая её часть гномов и великанов. Однако все несправедливости и невзгоды перекрывает мотив Радости. Слово «*Радость*» (англ. “*Joy*”) Льюис писал с прописной буквы и понимал под ним

некую великую *Радость*, которая еще не наступила, но обязательно наступит [C.S.Lewis: URL].

Однако задачей Льюиса было создать не принципиально новую реальность, а художественное отражение современной действительности. Трава в Нарнии растет так же, и птицы поют так же, днем светит солнце, а ночью – луна, человек устает, взбираясь на гору, ему необходимы еда и питье. Да и пейзажи Нарнии – это пейзажи нашего мира, только облагороженные, без фабричных труб и нефтяной пленки на реках. Нарния привлекает своей чудесностью, странностью, и одновременно своей похожестью, узнаваемостью. Недаром и попасть в нее можно по-разному: с помощью волшебных колец, или просто войдя в платяной шкаф, но есть и другие пути, магические или обыденные.

Особенно интересно нарнийское время. Для того, кто находится в Нарнии, время течет совершенно обычно: минута за минутой, час за часом, день за днем. Но для наблюдателя из нашего мира оно выделяет совершенно невероятные вещи: то стремительно убегает, будто куда-то спешит, то, точно утомившись, медленно течёт. Никакого прямого соответствия между нашим временем и временем Нарнии установить не удастся.

#### ***2.4. Типология миров произведения***

Квазиреальный мир произведения представлен довольно узко, его чёткое описание трудно найти в конкретном отрывке, однако данному миру будет посвящено два параграфа нашей работы:

- Дом старого профессора;
- Сад позади дома.
- Железнодорожная станция
- Комната Люси

Среди волшебных микромиров мы можем выделить следующие:

- Чарн;

- Поляна с фонарным столбом;
- Пещера мистера Тамнуса;
- Поляна Каменного Стола;
- Сокровищница
- Остров
- Замок короля Мираза
- Дом Аршиша в Тархистане

Помимо «реальных» и волшебных микромиров мы также можем выделить некие переходные пространства-проводники:

- Внутри платяного шкафа;
- Комната дяди Эндрю;
- Роща между миров.

## ***2.5. «Реальный» мир и его общее описание***

В данном параграфе мы рассмотрим несколько отрывков текста из первой главы, связанных с «реальным» миром в произведении. Что касается данного квазиреального мира, то в анализируемом тексте он представлен кратко, нельзя вычленить множество описаний, мы имеем в распоряжении лишь несколько фрагментов. В пределах «реального» мира мы всё же можем отметить несколько описаний. В следующем параграфе мы проанализируем одно из них.

### ***2.5.1. Микромир «Дом старого профессора»***

Рассмотрим следующий смысловой микроблог, который позволяет читателю оказаться в квазиреальном мире, где начинают разворачиваться ключевые для всей серии книг события.

«*ONCE there were four children whose names were *Peter, Susan, Edmund and Lucy*. This story is about something that happened to them when they were sent away from **London during the war** because of *the air-raids*. They were sent to the house of an old Professor who lived in the heart of the country, ten miles*

**from** the nearest railway station and **two miles from** the nearest post office. He had **no wife** and he lived in a very **large house** with a **housekeeper** called Mrs Macready and three **servants**. (Their names were Ivy, Margaret and Betty, but they do not come into the story much.) He himself was a **very old man** with shaggy white hair which grew over most of his face as well as on his head, and they liked him almost at once; but on the first evening when he came out to meet them **at** the front door he was so **odd-looking** that Lucy (who was the youngest) was a little **afraid of him**, and Edmund (who was the next youngest) **wanted to laugh** and had to keep on pretending he was blowing his nose to hide it.» [The Chronicles of Narnia; The Lion, the Witch and the Wardrobe 2008, 111]

Так автор вводит нам повествование, точно не определяя время событий, а также едва ли даёт точные указания на место, где они имели место. Для того чтобы произвести анализ данного отрывка, выделим дейктические категории, которые обозначат нам контуры «реального» мира, представленного в данном отрывке:

A – загородный дом старого Профессора (in the country in an old Professor's house);

T – во время войны (during the war);

P – Peter, Susan, Edmund, Lucy, an old Professor;

S – братья, сёстры, одинокий профессор,

E – странность, изменения.

Итак, пространственная составляющая представлена нечётко, мы располагаем только информацией о предполагаемой стране, где проживают главные герои, но не имеем чёткого представления о том, где в действительности находится дом профессора. Автор даёт нам якобы точное описание, однако оно лишь больше запутывает читателя (“*in the heart of the country, ten miles from the nearest railway station, two miles from the nearest post office*”). Что касается описания самого дома, то оно уже более ясно и представлено в виде существительных (house, no wife, housekeeper, servants), прилагательных (large, front) и предлогов (at). Интересно представлено время



в данном фрагменте, оно становится понятным только из контекста, а именно благодаря таким темпоративам как *during the war* и *the air-raids*. Исходя из того, что вероятно речь идёт о Второй мировой войне, мы можем сделать вывод, что это были ранние 40-е годы, когда на Великобританию совершались налёты фашистских бомбардировщиков, поэтому смело можем не обращать внимания на наречие *once*, которое не вносит в повествование особой определённости. При описании персонажей автор показывает своё отношение лишь к некоторым из них. Например, при описании профессора К.С. Льюис употребляет такие нейтральные прилагательные, как *old* и *odd-looking*, что позволяет сделать вывод о достаточно доброжелательном отношении автора. При описании профессора, писатель также отражает реакцию детей на его появление, внешность и поведение, что позволяет сделать некоторые выводы о персонажах (Lucy was **afraid** of the professor, Edmund wanted to **laugh**).

Представим ещё один ассоциативно-смысловой микроблок, представляющий из себя полилог, который описывает нам дом профессора, погоду за окном и, стало быть, является отражением «реального» мира.

«"What's that noise?" said Lucy suddenly. It was **a far larger house** than she had ever been in before and the thought of **all those long passages** and **rows of doors** leading into **empty rooms** was beginning to make her feel a little **creepy**.

"It's only a **bird**, silly," said Edmund.

"It's an **owl**," said Peter. "This is going to be a wonderful place for birds. I shall go to bed now. I say, let's go and explore tomorrow. *You might find anything in a place like this*. Did you see those **mountains** as we came along? And the **woods**? There might be **eagles**. There might be **stags**. There'll be **hawks**."

"**Badgers!**" said Lucy.

"**Foxes!**" said Edmund.

"**Rabbits!**" said Susan.» [The Chronicles of Narnia; The Lion, the Witch and the Wardrobe 2008,113]

Данный фрагмент представляет собой диалог между главными героями, братьями и сёстрами (Питером, Эдмундом, Сьюзен и Люси). Ребята решили исследовать дом, который казался им удивительно интересным и необычным. Посредством их речи писатель готовит нас к тем чудесам, которые могут произойти в таком странном, большом доме. Всю эту странность передают прилагательные в сочетании с существительными и наречиями: *a far larger house, all those long passages, rows of doors, empty rooms*. Автор акцентирует внимание на размерах дома, его огромности, степени его неизведанности и новизны для детей («*You might find anything in a place like this*»). Также именно в этом отрывке начинается линия повествования как бы от лица одного из персонажей, то есть Люси. Описание её личных чувств по отношению к ситуации вне реплики, то есть в виде косвенной речи, и является определяющим фактором: «***It was a far larger house than she had ever been in before and the thought of all those long passages and rows of doors leading into empty rooms was beginning to make her feel a little creepy***». В дальнейшем мы встречаем такие описания на протяжении повести, только от лица других главных героев – её сестры и братьев.

Также в данном отрывке мы можем выделить ряд существительных, которые позволяют нам определить «реальность» мира, который представлен в начале произведения, такие наименования птиц и животных как *owl, badgers, hawks, stags, foxes, rabbits* не выделяются ничем особенным, то есть представляют объективно существующих созданий.

Следующий микроблок репрезентирует атмосферу дома Профессора и содержит подтверждение его уникальности и странности. Также именно здесь завязывается сюжет книги и именно отсюда начинаются приключения детей, как это отмечает сам автор уже в первом предложении.

«***Everyone agreed to this and that was how the adventures began. It was the sort of house that you never seem to come to the end of, and it was full of unexpected places. The first few doors they tried led only into spare bedrooms, as everyone had expected that they would; but soon they came to a very long room***

full of **pictures** and there they found **a suit of armour**; and after that was a room **all hung with green**, with **a harp in one corner**; and then came three steps down and five steps up, and then a kind of little upstairs **hall** and a door that led out on to a **balcony**, and then a whole **series of rooms** that led into each other and were **lined with books** - most of them **very old books** and some **bigger than a Bible** in a church. And shortly after that they looked into a room that was **quite empty** except for one **big wardrobe**; the sort that has **a looking-glass** in the door. There was nothing else in the room at all except **a dead blue-bottle** on the window-sill.» [The Chronicles of Narnia; The Lion, the Witch and the Wardrobe 2008,119]

Таким образом, в данном фрагменте мы можем наблюдать подробное описание плана дома и его организации, однако автор очень интересно представляет здесь пространственную составляющую: «and then came three steps down and five steps up», - то есть он якобы даёт чёткое указание, как продвигались дети, но представить такое действие остаётся затруднительным, а если быть более точными, не даёт ценной информации о пространстве локации.

Что касается времени, то оно также представлено нетипично, мы наблюдаем в отрывке предложение с ретроспекцией в прошлое: «as everyone had expected that they would», таким образом, автор показывает, что главные герои *чувствуют* дом и его причуды, что, несмотря на интригующую неизвестность, дети способны предугадать события. Именно благодаря этому, как нам кажется, писатель усиливает эффект неожиданности в момент *начала приключений* в дальнейшем.

Причудливость дома и его размеры выражаются с помощью ряда прилагательных (*full, unexpected, spare, empty, long, hung with green, big, dead*), развёрнутых определений (“*that you never seem to come to the end of*”; “*everyone had expected that they would*”; “*a room all hung with green*”) и существительных (*sort of house, places, series of rooms, bedrooms, pictures, suit of armour, a harp, corner, hall, balcony, books, wardrobe, looking-glass, blue-bottle*).

### 2.5.2. Микромир «Сад позади дома»

В данном отрывке представлено знакомство первых героев книги, которым затем суждено наблюдать создание и развитие Нарнии, пережить вместе крушение волшебного мира и пройти множество испытаний рука об руку.

«*One morning she was out in the back garden when a boy scrambled up from the garden next door and put his face over the wall. Polly was very surprised because up till now there had never been any children in that house, but only Mr Ketterley and Miss Ketterley, a brother and sister, old bachelor and old maid, living together. So she looked up, full of curiosity. The face of the strange boy was very grubby. It could hardly have been grubbier if he had first rubbed his hands in the earth, and then had a good cry, and then dried his face with his hands. As a matter of fact, this was very nearly what he had been doing.*» [The Chronicles of Narnia; The Magician's Nephew 2008, 7]

Выделим дейктические категории, очерчивающие рамки данного микромира:

**A** – сад позади дома;

**T** – как-то утром;

**P** – Polly, Digory;

**S** – дети;

**E** – любопытство.

Автор представляет нам ситуацию, когда Полли впервые увидела ребёнка в соседнем доме, с которым в дальнейшем знакомится, с помощью использования таких наречных выражений как *up till now*, и употребляя время Past Perfect (*there had never been any children in that house*), которое указывает на завершение одного времени и на рождение нового знакомства детей, а значит и начала приключений, а также в какой-то мере помогает создать атмосферу интереса. Также писатель акцентирует внимание на соседях Полли, одиноких мистера и миссис Кеттерли, используя целый ряд контекстных синонимов (*Mr Ketterley and Miss Ketterley, a brother and sister*,

*old bachelor and old maid*). Интерес к происходящему, любопытство показано автором довольно чётко с помощью адъективного словосочетания *full of curiosity* в сочетании с глаголом *to look* (*so she looked up, full of curiosity*).

Добавляет красок повествованию предпоследнее предложение в данном фрагменте, где через модальный глагол *could*, частицу *hardly*, сложную временную форму и сравнение *have been grubbier*, где далее вводится придаточное сравнения, состоящее из нескольких простых предложений (*if he had first rubbed his hands in the earth, and then had a good cry, and then dried his face with his hands*), в совокупности с таким синтаксическим приёмом, как многосоюзие (постоянно повторяющийся союз *and*), который придаёт нарративу динамичный характер.

### 2.5.3. Микромир «Железнодорожная станция»

Следующий представленный ассоциативно-смысловой микроблок представляет собой начало новых приключений уже известных нам четырёх детей в Нарнии. Особенностью данного микромира является прямой перенос детей в волшебную страну без посредства промежуточного вспомогательного пространства, каким во второй части книг является, например, платяной шкаф. Итак, проанализируем следующий отрывок:

«That had all happened a year ago, and *now all four of them were sitting* on a seat at a railway station with trunks and playboxes piled up round them. They *were*, in fact, on their way back to school. They *had travelled* together as far as this station, which was a junction; and here, *in a few minutes*, one train would arrive and take the girls away to one school, and *in about half an hour* another train would arrive and the boys would go off to another school. The first part of the journey, when they were all together, always seemed to be part of the holidays; but now when they would be saying good-bye and going different ways so soon, everyone *felt* that *the holidays were really over* and everyone felt their term-time feelings beginning again, and they were all rather gloomy and *no one could think*

*of anything to say. Lucy was going to boarding school for the first time. » [The Chronicles of Narnia; Prince Caspian 2008, 317]*

Данный микромир можно очертить следующими рамками согласно дейктическим категориям:

A – железнодорожная станция (a railway station);

T – возвращаясь в школу (on their way back to school);

P – all four of them (Peter, Susan, Edmund, Lucy);

S – дети;

E – удручённый, печальный (gloomy).

После долгих и насыщенных каникул детям приходится расстаться, направиться в разные школы: мальчики в одну, девочки – в другую. В связи с этим они напряжены, не могут вымолвить и слова, потому что всем грустно, что определяет общее настроение происходящего в отрывке (*they were all rather gloomy and no one could think of anything to say*). Дети явно не хотят возвращаться в школу, на что автор намекает в некоторых предложениях (*everyone felt their term-time feelings beginning again, everyone felt that the holidays were really over*). В последнем предложении, приведённом в качестве примера о нежелании детей начинать учебный год, наречие *really* выступает как определение сказуемого в предложении и работает как усилитель его смысла: каникулы кончились, значит, совместное веселье тоже (*the holidays were really over*).

Автор замечает, что не всё путешествие в школу воспринимается детьми как нечто гнетущее, первая его часть обычно приравнивается ими к каникулам, потому что они проводят это время вместе (*The first part of the journey, when they were all together, always seemed to be part of the holidays*). Ничего не предвещает каких-либо изменений, читатель не подозревает о последующих событиях. В начале отрывка есть чёткое указание на время произошедшего с ребятами в предыдущих частях серии книг (*that had all happened a year ago*). Стало быть, с момента последнего посещения Нарнии ребятами прошёл уже год.

Время в отрывке выражено группой прошедших времен, таких как Past Simple (*on their way back to school, was a junction, were all together, seemed to be part of the holidays, were really over, felt, were all rather gloomy*), Past Continuous (*were sitting, was going*), Past Perfect (*had all happened, had travelled, could think*), Future Simple in the Past (*would arrive, would go, would be saying good-bye, would be going*). Как можно было заметить, автор употребляет в основном сложные предложения, в составе которых находятся простые предложения с составным именным сказуемым, где чаще всего употребляется глагол-связка *to be* (*were on their way to school, was a junction*), что облегчает восприятие текста, а также указывает на неразрывную связь детей между собой, помогает читателю её ощутить, чтобы усилить значимость отъезда в разные школы.

Упоминание реалий, таких как *railway station, trunks, playboxes, train, school*, а также отсутствие фантастических элементов позволяет понять, что герои находятся в прототипе реального мира, точнее в Англии, на пути в школу.

В следующем же отрывке в рамках данного микромира с теми же действующими лицами начинает происходить нечто необычное. Примешиваются фантастический элемент – магическая сила, уволочившая главных героев в волшебный мир.

«It was an *empty, sleepy*, country station and there was *hardly anyone on the platform* except themselves. *Suddenly* **Lucy** gave a sharp little cry, like someone who has been stung by a wasp.

"What's up, Lu?" said **Edmund** - and then *suddenly broke off* and *made a noise* like "Ow!" "What on earth-", began **Peter**, and then he too *suddenly changed* what he had been going to say. Instead, he said, "Susan, let go! What are you doing? Where are you *dragging* me to?" "I'm not touching you," said **Susan**. "*Someone is pulling* me. Oh - oh -oh -stop it!" Everyone noticed that all the others' faces had *gone very white*. "I felt just the same," said Edmund in a breathless voice. "As if I *were being dragged* along. A most frightful pulling-ugh! it's

beginning again." "Me too," said Lucy. "Oh, I can't bear it." "Look sharp!" shouted Edmund. "All catch hands and keep together. This is **magic** - I can tell by the feeling. Quick!" "Yes," said Susan. "Hold hands. Oh, I do wish it would stop-oh!"»  
 [The Chronicles of Narnia; Prince Caspian 2008, 317-318]

Действие разворачивается на тихой, безлюдной платформе железнодорожной станции, что усиливает контраст происходящего. Автор использует ряд эпитетов (*empty, sleepy*) применительно к реалии *country station*, а также использует неопределённое местоимение *anyone* в сочетании с качественным наречием *hardly*, выступающим в роли обстоятельства меры (adverb of measure, quality), чтобы усилить эффект неожиданности переноса детей из одного мира в другой. Далее автор неоднократно употребляет наречие образа действия *suddenly* (adverb of manner), описывая реакцию Люси (а затем и каждого из героев), на которую магия воздействовала первым делом. Также для красочности повествования и передачи внезапности разворачивающихся событий писатель употребляет сравнительный оборот, позволяющий читателю полностью окунуться в происходящее за счёт красочности описания (*Lucy gave a sharp little cry, like someone who has been stung by a wasp*). Крик Люси словно разрывает молчаливую, сонную атмосферу, царившую до этого на станции. Не зря автор упоминает такое насекомое, как оса (*wasp*), чьё поведение агрессивно, резко и непредсказуемо, как и воздействие магии на детей в данном отрывке. Качественные прилагательные *sharp, little* в сочетании с существительным *wasp* и глаголом *sting* (*stung by a wasp*) позволяют детально представить обстановку.

Воздействие магии, как и во всём произведении, проявляется через пассивные конструкции (*all the others' faces had gone very white*), особенно с такими глаголами, как *drag* или *pull* (*I were being dragged*), смысловое значение и коннотация которых позволяет увидеть воздействие на детей со стороны, некую силу, не вписывающуюся в обстановку квазиреального мира.



Автор употребляет неопределённые местоимения (*someone, anyone*), а также некоторые эпитеты (*breathless voice, frightful*), выступающие в роли усилителей эффекта неопределённости, неизвестности происходящего, некоторого замешательства, в котором пребывают главные герои.

Замешательство и неопределённость ситуации также можно проследить через реплики героев, представленных в полилоге данного отрывка. Для стиля произведения К.С. Льюиса характерны диалоги и полилоги, в процессе которых разворачивается действие. То есть это не просто обсуждение ситуации, это конкретное действие, происходящее во время речи героев в форме «вопрос-ответ» (*Instead, he said, "Susan, let go! What are you doing? Where are you dragging me to?" "I'm not touching you," said Susan*).

Однако вмешательство магии окончательно становится понятно только тогда, когда один из героев (Эдмунд) в одной из реплик полилога употребляет слово *magic*. До этого момента читатель может только предполагать, как будут развиваться события. Именно это, в данном случае, и указывает на то, что квазиреальный мир (*railway station*) превратился в пространство-проводник, через которое дети попадают в другой мир.

В следующем отрывке происходит непосредственно перемещение посредством магии в Нарнию.

*«Next moment the luggage, the seat, the platform, and the station had completely vanished. **The four children**, holding hands and panting, found themselves standing in a woody place - such a woody place that branches were sticking into them and there was *hardly* room to move. They all rubbed their eyes and took a deep breath. »* [The Chronicles of Narnia; Prince Caspian 2008, 318]

Время в данном отрывке выражается через словосочетание *next moment*, а также глаголы, употреблённые в прошедшем времени (*vanished, found, were, was, rubbed, took*). Дети исчезли с платформы, из «реального» мира, где находились. В данном случае также как и в первой части книги *The Magician's Nephew*, отрывок из которой представлен в следующем параграфе

нашей работы (см. раздел 2.6.4), употребляется глагол *vanished*, чётко дающий представление о *моментальном* исчезновении детей, что в рамках нашей действительности невозможно, а именно это и позволяет осознать наличие постороннего вмешательства в ход событий истории. Наречие образа действия *completely* (adverb of manner) только усиливает впечатление от произошедшего.

#### 2.5.4. Микромир «Комната Люси»

Следующий отрывок представляет собой начало первой главы новой истории, в которой уже знакомые персонажи, Люси и Эдмунд, младшие из четырёх детей-главных героев предыдущих частей, вновь попадают в Нарнию. Начинаются их приключения в доме дяди Гарольда и тётки Альберты, а точнее, в гостевой комнате, у Люси.

«**They were *in Lucy's room***, sitting on the edge of her bed and looking at a *picture* on the opposite wall. It was the only picture in the house that they liked. Aunt Alberta didn't like it at all (that was why it was put away in *a little back room upstairs*), but she couldn't *get rid of it* because it had been a wedding present from someone she did not want to offend. <...> It was a picture of a ship - a ship *sailing straight towards you*. Her prow was gilded and shaped like the head of a dragon with wide-open mouth. She had only one mast and one large, square sail which was a rich purple. The sides of the ship - what you could see of them where the gilded wings of the dragon ended-were green. She had just *run up* to the top of one glorious blue wave, and the *nearer* slope of that wave *came down towards you*, with streaks and bubbles on it. She was obviously *running fast* before a gay wind, listing over a little on her port side. » [The Chronicles of Narnia; The Voyage of the Dawn Treader 2008, 426]

Выделим дейктические категории данного микроблока.

A – комната Люси (*Lucy's room*);

T – прошедшее (Past Simple);

P – they (Lucy, Edmund);

S – дети;

E – динамичность (*dynamism*);

В представленном тексте нет никаких чётких временных указателей, о времени происходящего мы узнаём из контекста произведения – это лето, школьные каникулы. В данном случае в качестве темпоратива выступает глагол, употреблённый в простом прошедшем времени (*Past Simple*), а грамматическое время совпадает с художественным.

Общая атмосфера ситуации определена красочным и детальным описанием картины, передающей динамичность движения корабля по волнам. Динамичность передаётся через глаголы движения, такие как *sail, run up, come down*, а также через употребление предлога-локатива *towards* и прилагательного-локатива в сравнительной степени *nearer*. Используя личное местоимение второго лица *you*, писатель буквально помещает читателя внутрь художественного мира и незаметно вовлекает его в происходящее.

Наличие таких стилистических приёмов как сравнение (*like the head of a dragon with wide-open mouth*) и эпитеты (*gilded, large, square, rich purple, green, glorious, wide-open, etc.*) помогают читателю в красках представить детали картины, проникнуться её содержанием так же, как это сделали главные герои романа. Для того, чтобы отметить отношение Люси и Эдмунда к картине, К.С. Льюис использует нейтральный глагол *like*, однако благодаря последующему описанию картины положительное впечатление от неё усиливается (*It was the only picture in the house that they liked*). Прилагательные, обозначающие цвет, такие как *green, glorious blue, rich purple*, вызывают яркий образ, чёткую картинку в воображении наблюдателя.

Описание картины можно противопоставить небольшому описанию самой комнаты, в которой находятся персонажи. Использование такого синтаксического приёма, как парентеза, позволило автору внести описание комнаты (*a little back room upstairs*) без разрыва с основным повествованием, не отвлекаясь от описания самой картины. Именно эта деталь интерьера

задаёт атмосферу происходящего, как бы заполняет собой всё пространство помещения, расширяет его.

В следующем ассоциативно-смысловом микроблоке представлено перемещение детей в Нарнию, подобно тому, как это произошло на железнодорожной станции (см. раздел 2.5.3). Перемещение происходит непосредственно из реального мира, в котором находится, на этот раз, некий предмет-проводник.

«What *they* were seeing may be hard to believe when you read it in print, but it was almost as hard to believe when you saw it happening. The things in the picture *were moving*. It didn't look at all like a cinema either; the colours were too *real* and *clean* and *out-ofdoors* for that. Down went the prow of the ship into the wave and up went a great shock of spray. And then up went the wave behind her, and her stern and her deck became visible for the first time, and then disappeared as the next wave came to meet her and her bows went up again. At the same moment an exercise book which had been lying beside **Edmund** on the bed flapped, rose and sailed through the air to the wall behind him, and **Lucy** felt *all her hair whipping* round her face *as it does on a windy day*. And this was a windy day; but the wind was blowing *out* of the picture *towards* them. And *suddenly* with the *wind* came the *noises*-the swishing of waves and the slap of water against the ship's sides and the creaking and the overall high steady roar of air and water. But it was the *smell*, the *wild, briny* smell, which really convinced Lucy that she was not dreaming. "Stop it," came **Eustace's** voice, squeaky with fright and bad temper. "It's some silly trick you two are playing. Stop it. I'll tell Alberta - Ow!" The other two were much more accustomed to adventures, but, just exactly as Eustace Clarence said "Ow," they both said "Ow" too. The reason was that a *great cold, salt splash* had broken right out of the frame and they were *breathless* from the smack of it, besides being wet through. "I'll smash the rotten thing," cried Eustace; and then *several things happened at the same time*. Eustace rushed towards the picture. Edmund, who knew something about *magic*, sprang after him, warning him to look out and not to be a fool. Lucy grabbed at him from the other

side and *was dragged forward*. And by this time either they had grown much smaller or the picture had grown bigger. Eustace jumped to try to pull it off the wall and found himself standing on the frame; in front of him was not glass but real sea, and wind and waves rushing up to the frame as they might to a rock. » [The Chronicles of Narnia; The Voyage of the Dawn Treader 2008, 428]

Рамки микромира остаются прежними, однако добавляется ещё одно действующее лицо – двоюродный брат Люси и Эдмунда, который всегда дразнил их и не верил в существование Нарнии. В представленном тексте мальчик чувствует воздействие магии, становится участником приключений главных героев вместе с ними. Динамичность событий только нарастает благодаря употреблению большого числа глаголов, где особенно преобладают глаголы движения (*were moving, went, flapped, rose, sailed, was dragged*).

Автор использует ряд синтаксических приёмов, таких, например, как инверсия, описывая происходящее в картине, благодаря которой глагол наделяется более выразительным смысловым значением за счёт перестановки слов (*Down went the prow; And then up went the wave*). Такой приём усиливает эффект нарастания действия, увеличивает динамичность сюжета. Кроме того, писатель использует многосоюзие, которое на синтаксическом уровне служит для той же цели, что и инверсия, передаёт динамику происходящего, ускоряет действия, заставляя читателя буквально устремиться в волшебный мир вместе с главными героями (*And then up went the wave behind her <...>; And this was a windy day; but the wind was blowing out of the picture towards them. And suddenly with the wind came the noises-the swishing of waves and the slap of water against the ship's sides and the creaking and the overall high steady roar of air and water*).

Красочность ситуации придаёт огромное количество эпитетов (*real, clean, out-ofdoors, great, visible, wild, briny, squeaky, etc.*), а также сравнительные обороты (*as hard to believe when you saw it happening; as it does on a windy day*).

Текст насыщен грамматическими конструкциями, такими как, например, объектный инфинитивный оборот (*Lucy felt all her hair whipping round her face*), страдательный залог с глаголом drag (*Lucy grabbed at him from the other side and was dragged forward*), который служит как бы маркером магического перехода из одного мира в другой, подобно тому, как это происходило на железнодорожной станции, в одном из предыдущих романов (см. раздел 2.5.3). В данной отрывке описываются события, которые не могут происходить в реальном мире. Книга сама по себе летит к картине, чему противоречат все законы физики (*an exercise book which had been lying beside Edmund on the bed flapped, rose and sailed through the air to the wall behind him*), что также указывает на нереальность происходящего, переход от квазиреального мира в волшебный.

## 2.6. Микромиры-переходники

### 2.6.1. Микромир «Внутри платяного шкафа»

Особенностью данного произведения является наличие в нём так сказать переходных миров, которые нельзя назвать реальными, однако они не совсем волшебные. Там иначе протекает время, в ином виде представлено пространство.

Именно эти миры представляют собой переходное пространство от реального мира к волшебному, притом фактически они являются квазиреальными мирами с волшебными «вкраплениями».

Представим ассоциативно-смысловой микроблок из первой главы, когда читатель впервые сталкивается с волшебством, вместе с Люси попадая в Нарнию шаг за шагом.

«Looking into the *inside*, she saw several coats hanging up - mostly **long** fur coats. 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, leaving the door open, of course, because she knew that it is very foolish to shut oneself into any wardrobe. *Soon she went **further** in and found*

that there was a second row of coats hanging up *behind* the first one. It was almost quite **dark** in there and she kept her arms stretched out *in front of* her so as not to bump her face into the *back* of the wardrobe. She took a step *further in* - then two or three steps always expecting to feel woodwork *against* the tips of her fingers. But she could not feel it.» [The Chronicles of Narnia; The Lion, the Witch and the Wardrobe 2008, 134]

Выделим дейктические категории данного фрагмента:

A – платяной шкаф (wardrobe);

T–как только вошла;

P – Lucy;

S–ребёнок;

E – просторный.

Атмосфера просторности, царящая в простом, казалось бы, платяном шкафу передаётся через множество пространственных предлогов (*inside, into, in, among, further, behind, in front of, back, further in, against*), прилагательных (*long, dark*), а также существительных (*smell, fur, feel, coats, row*).

Говоря о времени, то из контекста данного вариативного блока, мы не можем чётко определить его, так как словно находимся внутри шкафа, где круглые сутки темно (*It was almost quite dark in there*).

Нарастающее напряжение передаётся с помощью предложений с глаголами, употребленными во времени Simple Past (*she saw; she stepped and got in; she went further; she took a step further in*). Когда мы дочитываем данный отрывок до конца, напряжение сохраняется благодаря заключающему предложению, которое с помощью значения модальности, передаёт необычность ситуации (*But she could not feel it*). В конце мы понимаем, что это совсем не обычный шкаф.

Посмотрим же, как действие развивается дальше, и в какой момент осуществляется вход в «потусторонний» мир – Нарнию.

«This must be a simply *enormous* wardrobe!" thought Lucy, going still *further* in and pushing the soft folds of the coats *aside* to make room for her. Then she noticed that there was *something crunching* under her feet. "I wonder is that more mothballs?" she thought, stooping down to feel it with her hand. But instead of feeling the hard, smooth wood of the floor of the wardrobe, she felt *something soft* and *powdery* and extremely *cold*. "This is very queer," she said, and went on a step or two further.

Next moment she found that what was rubbing against her face and hands was no longer soft fur but something *hard* and *rough* and even *prickly*. "Why, it is just like **branches of trees!**" exclaimed Lucy. And then she saw that there was a **light** ahead of her; not a few inches away where the back of the wardrobe ought to have been, but a long way off. Something cold and soft was falling on her. A moment later she found that she was standing in the middle of a **wood at night-time** with **snow** under her feet and **snowflakes** falling through the **air**.» [The Chronicles of Narnia; The Lion, the Witch and the Wardrobe 2008, 135]

В данном отрывке определить дейксис представляется нам крайне затруднительным, так как внутренняя часть шкафа в процессе развития событий плавно переходит в открытое пространство на свежем воздухе, в лесную поляну.

Постепенно описательная лексика меняется, полностью изменяя всю обстановку, именно так мы оказываемся в лесу вместо платяного шкафа (*something crunching, something soft and powdery and extremely cold, no longer soft fur but something hard and rough and even prickly*). Сначала автор медленно подводит к новой обстановке, не открывая полностью завесу тайны платяного шкафа, и лишь в последнем предложении прямо заявляет, что главная героиня находится в лесу (*she was standing in the middle of a wood at night-time with snow under her feet and snowflakes falling through the air*).



### 2.6.3. Микромир «Комната дяди Эндрю»

В следующем ассоциативно-смысловом микроблоке также представлено место-проводник в волшебный мир.

«It was shaped, of course, like an **attic**, but furnished as a sitting-room. <...> But what she noticed first was a *brightred* wooden tray with a number of **rings** on it. They were in pairs - a *yellow* one and a *green* one together, then a little space, and then another yellow one and another green one. They were *no bigger than ordinary rings*, and no *one could help noticing them because they were so bright*». [The Chronicles of Narnia; The Magician's Nephew 2008, 27]

Выделить дейктические категории представляется довольно трудной задачей, так как в данном отрывке отсутствует чёткие временные отношения. Однако, попробуем выделить несколько категорий, опираясь также на знание сюжета:

A – чердак, студия (attic, sitting-room),

T – прошедшее время (Past Simple),

P – Polly, Digory,

S – дети,

E – странный (wierd).

Из контекста данного ассоциативного микроблока мы отмечаем некоторую странность и необычность студии, в которую попадают герои. Первое, что замечают дети – некий поднос с яркими (*bright* - эпитет), выделяющимися на фоне всего остального кольцами. В последнем предложении предложенного фрагмента автор указывает на их особенность, используя безличный речевой оборот *no one could help noticing them*, в переводе на русский язык обозначающий двойное отрицание, а также наречие *so*, привлекающее внимание читателя к этой детали и усиливающее её значимость. Наряду с этим автор использует сравнение с обычными (*ordinary* – эпитет) кольцами, указывая на их принадлежность к «реальному» миру: *they were no bigger than ordinary rings*. Место, где герои находят эти кольца также представлено довольно ярко, автор использует прилагательное,

соответствующие красному цвету, а также эпитет *bright*: *what she noticed first was a **brightred** wooden tray*.

Проанализируем ещё один фрагмент, описывающий действия, происходящие в комнате дяди Эндрю.

«It was too late. Exactly as he spoke, Polly's hand went out to touch one of the *rings*. And immediately, without a flash or a noise or a warning of any sort, there was **no** Polly. Digory and his Uncle were **alone** in the room. » [The Chronicles of Narnia; The Magician's Nephew 2008,34]

События стремительно разворачиваются, и читатель убеждается в необычности колец, о которых говорилось ранее. Именно эти яркие кольца являются некими вкраплениями, частью потустороннего, волшебного мира, на что указывает мгновенное исчезновение Полли.

В данном примере мы можем выделить несколько слов, указывающих на пространственно-временные отношения. Автор употребляет наречия образа действия *late*, *immediately*, *alone*, которые добавляют происходящему динамичность и указывают на то, что событие относится к чему-то необычному, волшебному. Само действие передаётся с помощью инфинитива *touch* в сочетании с существительным *rings*. Также К.С. Льюис описывает исчезновение девочки с помощью словосочетаний, применяя такой синтаксический приём, как многосоюзие, который позволяет ускорить ритм нарратива (*without a flash or a noise or a warning of any sort*), а затем резко его сбавляет, указывая на отсутствие девочки простой частицей *no* (*there was no Polly*), вызывая тем самым у читателя лёгкое чувство негодования из-за сложившейся ситуации, ведь такое не может произойти в реальном мире. Так автор подготавливает зрителя к перемещению в фантастический мир.

#### 2.6.4. Микромир «Роща между миров»

Прежде чем попасть в какой-либо волшебный мир, представленный в книге, сначала герои должны попасть в некое место между миров.

Рассмотрим следующий ассоциативный микроблок, где происходит перемещение Дигори между мирами.

«Uncle Andrew and his **study** *vanished instantly*. Then, for a moment, everything became *muddled*. The next thing Digory knew was that there was a *soft green light* coming down on him from *above*, and *darkness below*. He didn't seem to be standing on anything, or sitting, or lying. Nothing appeared to be touching him. "I believe I'm in water," said Digory. "Or under water." This frightened him for a second, but almost at once he could feel that he was *rushing upwards*. Then his head suddenly came out into the **air** and, he found himself *scrambling ashore, out on to smooth grassy ground* at the edge of a **pool**. » [The Chronicles of Narnia; The Magician's Nephew 2008, 33]

В данном отрывке мы можем выделить два ряда дейктических категорий: первоначальное место и участники, затем некое место, где оказался главный герой:

$A_1$  – студия (study),  $A_2$  – роща (wood);

$T_1$  – прошедшее (vanished, knew, frightened),  $T_2$  – текущее, настоящее (I believe, I'm in water);

P – Digory;

S – ребёнок,

$E_1$  – перемещение, движение,  $E_2$  – скованность, замкнутость.

Что касается пространства, то в начале абзаца вместе с главным героем исчезает студия (*Uncle Andrew and his study vanished instantly*). Писатель употребляет глагол в прошедшем времени, с определённой коннотацией «исчезнуть мгновенно» (*vanished*) и ускоряет темп повествования с помощью наречия *instantly*. Описывая состояние главного героя, К.С. Льюис употребляет такой стилистический приём, как антитеза, противопоставляя свет темноте (*light – darkness*). Кроме того, автор употребляет ряд эпитетов (*soft, green*) по отношению к свету, подчёркивая контраст между двумя понятиями и обрисовывая наглядную противоречивость пространства, где оказался Дигори. Автор описывает состояние перемещения между мирами,

соответственно чёткую грань пространству в таком состоянии он не представляет, именно поэтому вместе с понятиями *light* и *darkness* он употребляет такие наречия как *above* и *below*, что только усиливает контраст и неопределённость пространственной составляющей. Чувства героя автор выражает с помощью субъектных инфинитивных оборотов (*He didn't seem to be standing on anything, or sitting, or lying. Nothing appeared to be touching him.* – Subjective infinitive constructions), что дает повествованию больше деталей, позволяет читателю ярче представить переживаемое героем, а также в определённой мере создаёт атмосферу скованности и замкнутости рассматриваемого пространства (употребляются неопределенные и отрицательные местоимения *anything, nothing*).

В представленном отрывке наблюдаются небольшие вкрапления прямой речи, через которую писатель устами персонажа поясняет его чувства и эмоции, в добавление к чему опять же усиливает выражение авторской идеи и позволяет читателю прочувствовать происходящее на себе (*"I believe I'm in water," said Digory. "Or under water."*). Настоящее время, в котором употреблены предложения прямой речи окунают читателя в события книги и дают прочувствовать всё за героя в реальном времени, «здесь и сейчас». Из второго высказывания Дигори мы можем сделать вывод, что он чувствовал себя нетипично, странно и именно предлог *under* в сочетании с существительным *water* помогает нам понять, что действие происходит не по естественным физическим законам, а является частью необычайного, проводит нас в другой мир.

Внимательнее рассмотрим последние предложения предложенного фрагменты.

«This frightened him for a second, but almost at once he could feel that he was **rushing** upwards. Then his head suddenly came out into the **air** and, he found himself **scrambling** ashore, out on to **smooth grassy ground** at the edge of a **pool**.»

В данном примере мы можем наблюдать, что читатель вместе с Дигори оказывается на поверхности пруда, который и является проводником в «реальный» мир, откуда прибыл герой. Использование наречий (*at once, suddenly*) в который раз убыстряет события, наращивает интерес наблюдателя к происходящему с героем. Такие реалии как *air, ground, pool* приближают место, в котором оказался мальчик, к «реальному», однако тот факт, что главный герой странным образом оказался в данном месте позволяет сделать вывод, что оно необычно и может рассматриваться как место-проводник между мирами. Эпитеты *smooth, grassy* смягчают напряжённую обстановку, предлагают читателю немного расслабиться и успокоиться, снижают темп нарратива до обычного, создают атмосферу спокойствия и умиротворения в противовес предыдущим событиям.

## **2.7. Волшебные микромиры**

### **2.7.1. Микромир «Чарн»**

Первым волшебным миром, в который попадают герои, оказывается не Нарния, а совершенно иной мир, который можно противопоставить чудесной стране. Рассмотрим следующий ассоциативно-смысловой микроблог.

«There was no doubt about the **Magic** *this time*. Down and down they **rushed**, first *through darkness* and then *through a mass of vague* and **whirling shapes** which might have been almost **anything**. It grew lighter. Then suddenly they felt that they **were standing** on *something solid*. A moment later everything came into focus and they were able to look about them. » [The Chronicles of Narnia; The Magician's Nephew 2008, 45]

Выделим дейктические категории в данном отрывке.

A – nothing, vague;

T – прошедшее (*rushed, grew, felt*);

P – Polly, Digory;

S – дети,

E – стремительность, неопределённость.

Представляется затруднительным чётко сформулировать пространственную составляющую в данном отрывке, так как автор не указывает напрямую, где находятся герои. Об этом свидетельствует второе предложение анализируемого фрагмента «*Down and down they **rushed**, first **through darkness** and then **through a mass of vague** and **whirling shapes** which **might** have been **almost anything**.*» Едва ли кто-то испытывал нечто подобное в реальной жизни: герои сначала проносятся *сквозь темноту (through darkness)*, а затем оказываются где-то в *пустоте (through a mass of vague)*. Использование неопределенного местоимения *anything* в сочетании с наречием *almost*, смысл которого достаточно туманен даже в контексте данного предложения, и модальным глаголом *might*, выражающим сильное сомнение в сказанном, больше запутывает читателя, однако позволяет ярко представить состояние детей и пространство, в котором они оказались. Описательное существительное *mass* указывает на то, что пустота заполняла всё вокруг детей, так, что читатель в этот момент отчётливо может представить их эмоции и ощущения перемещения.

В данном отрывке мы наблюдаем перемещение детей из одного мира в другой посредством магии, что писатель отмечает, прямо указывая на *магию* в самом повествовании (*There was no doubt about the Magic this time*). Если до настоящего момента читатель мог сомневаться во вмешательстве волшебства в рассказе, то с этого момента он начинает осознавать происходящее лучше, так как автор выделяет данный эпизод временным словосочетанием *this time* (в этот раз).

Глагол *to rush*, употребленный в Past Simple, и наречие *suddenly* помогают читателю вновь пережить события вместе с главными героями, создают ощущение стремительности, быстрого течения времени.

Мы можем заметить, что использование в последнем предложении анализируемого отрывка глагола во времени Present Continuous (*were standing*) как бы останавливает поток событий, замедляет повествование автора, показывает длительность этого замедления. Также представляется

возможным выделить более конкретную пространственную составляющую, чем в предыдущих предложениях: на этот раз герои оказываются стоящими на чём-то твёрдом (*they were standing on something solid*), что несколько приближает читателя к чувствам и ощущениям героев.

Следующий фрагмент текста представляет собой описание мира, в который попали ребята.

«What they noticed first was *the light*. It wasn't like *sunlight*, and it wasn't like *electric light*, or *lamps*, or *candles*, or any other light they had ever seen. It was a **dull, rather red light**, not at all cheerful. It was **steady** and did **not flicker**. They were standing on a *flat paved surface* and *buildings* rose all around them. There was no *roof* overhead; they were in a sort of *courtyard*. The **sky** was **extraordinarily dark - a blue that was almost black**. » [The Chronicles of Narnia; The Magician's Nephew 2008, 46]

Писатель акцентирует внимание на освещении, которое значительно отличается от реального мира: автор сравнивает его с солнечным светом (*it wasn't like sunlight*), а также с остальными предметами, которые могут освещать пространство в реальном мире (*it wasn't like electric light, or lamps, or candles, or any other light they had ever seen*). Вместе с перечислением всех этих предметов, автор использует сложное дополнение в виде предложения во времени Past Perfect (*any other light they had ever seen*), которое позволяет детальнее представить происходящее. Употребление такого эпитета, как *dull* и прилагательного *red* с частицей *rather* усиливают эффект следующего за ними словосочетания (not at all cheerful), которое создаёт мрачную, отягощающую атмосферу нового мира, в котором оказались ребята. Жесткость и неприветливость, и особенно напряженность Чарна подтверждает следующее описание относительно существительного *light*: *it was steady and did not flicker*.

Однако, несмотря на свою мрачность и неприветливость, волшебный мир представляется похожим на реальный (наличие таких реалий, как *building, courtyard, roof*). В последнем предложении автор завершает

описание мистического мира, сгущая краски и создавая напряжённую атмосферу с помощью ярких эпитетов к слову *sky* (***extraordinarily dark – a blue that was almost black***), которые контрастно противопоставляют данный мир «нашему». Также автор употребляет негативные частицы *no*, *not* и использует отрицательные предложения (*It wasn't like sunlight, and it wasn't like electric light, or lamps, or candles, or any other light they had ever seen, not cheerful at all*), что указывает на его негативное отношение к данному микромиру.

Пространственная составляющая в основном представлена в виде предлогов (*on*, *around*, *in*), наречий (*overhead*), существительных (*building*, *courtyard*). Глагол *rose* придаёт микромиру массивности, отражает контраст маленьких людей по сравнению с огромными мрачными зданиями. Временная составляющая может быть выделена только с помощью глаголов, употреблённых в Past Simple (*was*, *were*, *noticed*).

Следующий микроблок представляет собой оценку представленного микромира самими героями книги и состоит преимущественно из прямой речи героев.

«*"It's very **funny** weather **here**," said Digory. "I wonder if we've arrived just **in time for a thunderstorm; or an eclipse.**"*

*"I **don't like** it," said Polly.* » [The Chronicles of Narnia; The Magician's Nephew 2008, 46]

Таким образом, Дигори представляется забавным место (*It's very **funny** weather **here***), в которое попали дети, мальчик не осознаёт опасность и мрачность Чарна в полной мере (однако предполагает, что они прибыли туда не вовремя: ***in time for a thunderstorm; or an eclipse***), в то время как Полли открыто изъясняет своё негативное отношение к данному месту (*I **don't like** it*).



### 2.7.2. Микромир «Поляна с фонарным столбом»

Представим следующий ассоциативно-смысловой микроблок, в котором один из героев второй книги данной серии попадает в Нарнию, волшебную страну и впервые встречает там фантастическое существо.

«Lucy felt a little **frightened**, but she felt very **inquisitive** and **excited** as well. She looked *back over* her shoulder and there, *between* the **dark tree trunks**; she could still see **the open doorway** of the wardrobe and even catch a glimpse of the empty room from which she had set out. It seemed to be still **daylight there**. "I can always get back if anything goes wrong," thought Lucy. She began to walk forward, **crunch-crunch** over the **snow** and *through* the **wood** towards the other light. In about ten minutes she reached it and found it was a **lamp-post**. As she stood looking at it, wondering why there was a lamp-post *in the middle of a wood* and wondering what to do next, she heard a pitter patter of feet coming *towards* her. And soon after that a very **strange person** stepped out from *among* the trees into the light of the lamp-post. » [The Chronicles of Narnia; The Lion, the Witch and the Wardrobe 2008, 153]

Обозначим контур мира «Поляна с фонарным столбом»:

A – поляна с фонарным столбом (*clearing with the lamp-post*);

T – ночь (*nighttime*),

P – Лусу;

S – ребёнок;

E – воодушевлённость.

Временной дейксис мы выделили исходя из сюжета, в данном отрывке указание на ночное время суток можно увидеть в контрастном по отношению к лесной чаще представлении открытой дверки шкафа (It seemed to be still **daylight there**), а также исходя из описания фонарного столба, который излучал свет. Таким образом, временная составляющая выражена с помощью существительных (*daylight, light of the lamp-post*), словосочетания *in about ten minutes* и наречий (*soon, after*).

Пространственный элемент представлен с помощью наречий (*there, over*) и предлогов (*back, between, from, forward, through, towards, in the middle, among*).

Исходя из этого отрывка, мы можем сделать вывод, что, несмотря на страх перед новым и неизведанным, Люси продолжает удаляться от загадочного платяного шкафа вглубь чащи и очень воодушевлена этим (эпитеты *frightened, inquisitive, excited*).

Любопытным представляется тот факт, что девочка находится практически в двух местах одновременно: она видит свет из платяного шкафа и в это же время находится в волшебном лесу зимой в ночное время.

Автор использует приём звукоподражания (глагол *crunch-crunch*, наречие *pitter-patter*), описывая движение Люси по лесу, чтобы читатель мог ярче представить происходящее.

В данном фрагменте мы можем наблюдать некоторое смешение функционально-семантических типов текста: данный пример является повествованием с элементами описания и рассуждения одновременно. Через реплики автора мы можем проследить его нейтральное отношение к происходящему и воодушевленное состояние девочки (*she wonders*).

В конце ассоциативно-смыслового микроблока появляется новый персонаж, которого автор преподносит нам странным, нетипичным (эпитет *strange*).

В следующем описании данного микромира читатель знакомится с фантастическим обитателем волшебного мира Нарнии, что позволяет причислять данный микромир к волшебным.

«He was only a little *taller* than Lucy herself and he carried over his head an *umbrella*, white with *snow*. From the *waist* upwards he was like a *man*, but his *legs* were shaped like a *goat's* (the hair on them was glossy black) and instead of feet he had *goat's hoofs*. He also had a *tail*, but Lucy did not notice this at first because it was neatly caught up over the *arm* that held the umbrella so as to keep it from trailing in the snow. He had a red *woollen muffler* round his *neck* and his

*skin* was *rather reddish* too. He had a *strange, but pleasant* little face, with a short pointed *beard* and *curly hair*, and out of the hair there stuck two *horns*, one on each side of his *forehead*. One of his hands, as I have said, held the umbrella: in the other arm he carried several *brown-paper parcels*. What with the parcels and the snow it looked just as if he had been doing his *Christmas shopping*. He was a **Faun**. And when he saw **Lucy** he gave such a start of *surprise* that he *dropped* all his parcels.

"Goodness gracious me!" *exclaimed* the **Faun**. »[The Chronicles of Narnia; The Lion, the Witch and the Wardrobe 2008, 154]

Выделим следующие дейктические категории в рамках данного микромира:

A – поляна с фонарным столбом;

T – встреча девочки и фавна, ночь;

P – Lucy, Faun;

S – ребёнок, взрослый;

E – удивление.

В данном отрывке мы можем наблюдать сочетание реальных элементов (*umbrella, parcels, Christmas shopping, snow* и др.) с фантастическим персонажем – фавном. Анализируемый фрагмент является описанием с элементами рассуждения, а затем переходит в повествование с вкраплением прямой речи.

В рамках данного микромира автор описывает нам волшебного персонажа как получеловека-полукозла, коим и является фавн, изначально согласно римской, а затем и древнегреческой мифологии является лукавым богом лесов и рощ, всегда окруженный лесными нимфами, играющий им на свирели, ко всему прочему ворующий детей. [Мифологическая энциклопедия, URL] Писатель описывает персонажа с помощью существительных, обозначающих части тела человека и животного (*waist, legs, hoofs, head, horns, forehead, arms, tail*). В противовес бытующему мнению, что фавны хитрые и лукавые лесные боги, автор представляет нам

данного персонажа, как обладателя довольно милого, доброго лица (*strange, but pleasant little face* – уступка). Писатель рисует нам портрет существа небольшого (*only a little taller than Lucy herself*), держащего в руке зонтик (*he carried over his head an umbrella, white with snow*), являющегося обладателем кудрявых волос (*with a short pointed beard and curly hair*) и, вероятно, возвращающегося с рождественского шопинга (*as if he had been doing his Christmas shopping* – adverbial subordinate clause of comparison), которое едва ли производит впечатление хитреца и вора детей. Из вышесказанного мы можем сделать вывод, что фавн является положительным персонажем и автор дает читателю это понять уже с первых строк.

### 2.7.3. Микромир «Пещера мистера Тамнуса»

Следующий сюжет описывает жилище волшебного создания, фавна, в котором мы можем наблюдать фантастические элементы.

«**Lucy** thought she had never been in a *nicer* place. It was a *little, dry, clean cave* of *reddish stone* with a *carpet* on the floor and two *little chairs* ("one for me and one for a friend," said Mr Tumnus) and a table and a dresser and a *mantelpiece* over the fire and above that a picture of an old **Faun** with a grey beard. In one corner there was a door which Lucy thought must lead to Mr Tumnus's bedroom, and on one wall was a *shelf full of books*. Lucy looked at these while he was setting out *the tea things*. They had titles like *The Life and Letters of Silenus* or *Nymphs and Their Ways* or *Men, Monks and Gamekeepers; a Study in Popular Legend* or *Is Man a Myth?* » [The Chronicles of Narnia; The Lion, the Witch and the Wardrobe 2008, 157]

Обозначим дейктические категории анализируемого микромира:

A – пещера мистера Тамнуса (Mr Tumnus's cave);

T – во время нахождения в гостях у фавна;

P – Lucy, Mr. Tumnus (a faun);

S – человек, мифическое существо;

E – уют, волшебство.

Пещера фавна представляется тёплым, милым местом (эпитет в сравнительной степени, Past Perfect – *she had never been in a nicer place*; эпитеты *little, dry, clean cave of reddish stone; little chairs; shelf full of books*). Атмосфера уюта создаётся с помощью эпитетов (см. пред. предложение) и с помощью существительных (*carpet, chairs, table, dresser, mantelpiece, picture, shelf*), обозначающих предметы интерьера в комнате мистера Тамнуса, позволяющих подробно представить обитель лесного создания.

Пространственная составляющая выражается также через употребление пространственных предлогов (*in, on, above, over*) и существительных, обозначающих предметы интерьера (*table, mantelpiece, fireplace, door, corner, shelf, etc*), которые позволяют несколько сориентироваться в пространстве. Время выражается глаголами в прошедших временах (*thought, had never been, said, looked, etc*), а также обстоятельством придаточным времени (*Lucy looked at these while he was setting out the tea things*. – adverbial subordinate clause of time).

В данном сюжете также упоминается волшебное существо – фавн, а также даны названия книг, которые поддерживают атмосферу волшебства, атмосферу совершенно иного мира, так как содержат в себе наименования других волшебных существ, а также ставят под сомнение существование человека (*The Life and Letters of Silenus<sup>2</sup> or Nymphs<sup>3</sup> and Their Ways or Men, Monks and Gamekeepers; a Studying Popular Legend or Is Man a Myth?*).

Также, исходя из повествования, мы можем заметить, что мистер Тамнус ведёт себя с Люси очень вежливо, помимо приглашения в гости, он

---

<sup>2</sup> Силены – в греческой мифологии демоны плодородия, воплощение стихийных сил природы. Входят вместе с сатирами (от которых их часто трудно отличить) в свиту Диониса, уродливы, курносы, толстогубы, с глазами на выкате, с лошадиным хвостом и копытами. Они славятся задиристым нравом и страстью к вину и нимфам. Изображаются сидящими на осле и потягивающими вино из меха. [Мифологическая энциклопедия URL]

<sup>3</sup> По античным лексикографам, слово «нимфа» означает «источник». В греческой мифологии духи или низшие божества природы, ее живительных и плодоносных сил: рек, морей, источников, озер, болот, гор, роць, деревьяев. [Мифологическая энциклопедия URL]

готовит ей чай (*while he was setting out the tea things*), что также навевает на мысли о порядочности этого существа, непохожести на других представителей этой «расы».

#### 2.7.4. Микромир «Поляна Каменного стола»

Представим следующий отрывок произведения, в котором необычайные обитатели Нарнии собрались вместе.

«Aslan stood *in the centre* of a crowd of **creatures** *who had grouped themselves round him in the shape of a half-moon*. There were *Tree-Women* there and *Well-Women* (**Dryads** and **Naiads** as they *used to be called in our world*) who had *stringed instruments*; it was they who had made the *music*. There were four great **centaurs**. The horse part of them was like huge English farm horses, and the man part was like stern but beautiful giants. There was also a **unicorn**, and a bull with the head of a man, and a **pelican**, and an **eagle**, and a great **Dog**. And next to **Aslan** stood two **leopards** of whom one carried his *crowns* and the other his *standard*. » [The Chronicles of Narnia; The Lion, the Witch and the Wardrobe 2008, 175]

Очертим рамки данного микромира:

A – поляна Каменного стола (the glade with the Stone Table);

T – перед битвой (*before the Fight*)

P – Peter, Susan, Edmund, Lucy, Aslan;

S – люди, животные, магические существа;

E – величественность, торжественность.

Собравшиеся на поляне Каменного стола представляют собой группу животных под покровительством создателя Нарнии – льва Аслана, которые готовятся выслушать его речь перед Великой Битвой за Нарнию. Покровительство льва мы можем наблюдать даже в его позиции в пространстве – в середине собравшихся (*in the centre of the crowd of creatures who had grouped themselves **round him** in the shape of a half-moon*). Изящество и величественность льва также передают его помощники – леопарды,

которых принято считать одними из самых стройных, изящных и быстрых среди семейства кошачьих. В древности считалось, что леопард является гибридом льва и пантеры, поэтому неслучайно в роли «свиты» покровителя выбраны именно эти животные. В добавление, леопарды несут корону Аслана и его знамя, которые являются атрибутами королей (*And next to Aslan stood two leopards of whom one carried his crown and the other his standard*). Дриады и наяды, играющие на музыкальных инструментах, создают атмосферу торжественности и величественности (*There were Tree-Women there and Well-Women who had stringed instruments; it was they who had made the music*).

Любопытен тот факт, что автор по-своему называет этих существ в Нарнии (*Tree-Women, Well-Women*), однако ссылается на более распространённые названия данных существ, чтобы читателю было легче представить их. Более того, автор употребляет оборот *used to*, чтобы намекнуть читателю на существование данных существ в реальном мире много времени тому назад, чтобы приблизить наблюдателя ко всему происходящему в книге (*Dryads and Naiads as they used to be called in our world*). Также существа играют музыку, такими они традиционно изображаются в древнегреческой мифологии. [Мифологическая энциклопедия, URL]

Среди участников данного собрания мы можем наблюдать множество животных и птиц, способных разговаривать, а также мифических существ, таких как наяды, дриады, единорог и кентавры (*Dryads, Naiads, centaurs, unicorn*), образы которых автор позаимствовал из мифологии различных культур.[См. Приложение 4,66] Наименования некоторых существ написаны с большой буквы, что, вероятно, указывает на их принадлежность к низшим божествам.

### 2.7.5. Микромир «Сокровищница»

Следующий ассоциативно-смысловой микроблок описывает второе путешествие четырёх детей в уже изменившуюся Нарнию. После магического перемещения в волшебную страну с железнодорожной станции (отрывок был проанализирован ранее, см. раздел 2.5.3), дети попадают на некий остров с руинами замка, в одной из сокровищниц которого они и оказываются. Затем они понимают, что это тот самый Кэр Паравел, в котором они были коронованы однажды, а сокровищница таит в себе всю роскошь их быта и сохранила до сих пор особые подарки Деда Мороза, врученные им во время первого посещения страны.

Проанализируем представленный ниже отрывок и выделим категории «входа» в микромир:

«**They all** agreed with Peter and walked up the path to the wall at the far end of the **treasure chamber**, and there, *sure enough*, the gifts were still hanging. Lucy's was the smallest for it was only a little bottle. But the bottle was made of diamond instead of glass, and it was *still* more than half full of the magical cordial which would heal almost every wound and every illness. Lucy said nothing and looked very **solemn** as she took her gift down from its place and slung the belt over her shoulder and once more felt the bottle at her side where it used to hang *in the old days*. Susan's gift had been a bow and arrows and a horn. <...> for this was an enchanted horn and, whenever you blew it, help was *certain* to come to you, wherever you were.

<...> Next, Peter took down his gift - the shield with the great red lion on it, and the royal sword. He blew, and rapped them on the floor, to get off the dust. He fitted the shield on his arm and slung the sword by his side. He was afraid at first that it might be rusty and stick to the sheath. But it was not so. With one swift motion he drew it and held it up, shining in the torchlight. » [The Chronicles of Narnia; Prince Caspian 2008, 327]

А – сокровищница (the treasure chamber);

Т – прошедшее (Past Simple);



P – they all (Peter, Susan, Edmund, Lucy);

S – дети;

E – торжественность (solemnity).

Торжественность ситуации обусловлена изменением поведения детей, когда они узнали родные стены замка, нашли свои подарки. Моментально вспомнились все события, произошедшие с ними ранее в Нарнии, изменилось поведение и вид Люси в данном отрывке (*Lucy said nothing and looked very **solemn** as she took her gift down from its place and slung the belt over her shoulder*). Прилагательное *solemn* едва ли может быть применимо к ребёнку, здесь оно превращает маленькую девочку в Королеву, какой она была ранее. Но не только Люси меняется, также Сюзен и Питер, когда обретают снова привычные вещи.

Подарки здесь выступают в роли фантастических элементов, так как они наделены особыми свойствами. Так, маленький бутылёк Люси наполнен магическим снадобьем и способен излечить практически любую болезнь или залечить любую рану (*the bottle was made of diamond instead of glass, and it was still more than half full of the **magical** cordial which would heal almost every wound and every illness*). Кроме того, бутылёк сделан из алмаза вместо стекла (*made of **diamond** instead of glass*), что также делает его необычным, кроме того в «реальном» мире ребёнку едва ли может принадлежать подобная вещь. Автор употребляет прилагательное *magical*, прямо указывая на элемент волшебного мира. Определённые местоимения *every* в словосочетаниях *every wound and every illness* делает обстановку ещё более волшебной, ведь в реальной действительности не существует панацеи от всех ран и болезней. Достаточно всего капли этого средства, чтобы излечить больного (из контекста), что также не представляется возможным в условиях реальности.

Любопытен тот факт, что автор употребляет словосочетание *in the old days*, когда описывает действия Люси после обретения своего подарка, которое привносит эффект ретроспекции в повествовании. Это также не

укладывается в голове рядом с образом маленькой девочки, как и прилагательное *solemn*.

Подарки Сьюзен, волшебный лук и стрелы, а также рог помощи (a bow and arrows and an enchanted horn), распалют воображение читателя и позволяют перенестись в волшебный мир целиком. Волшебство рога заключается в его способности призвать помощь в любой ситуации и любом месте, где бы не находился нуждающийся (*whenever you blew it, help was certain to come to you, wherever you were*). В реальной действительности лук и стрелы были актуальны несколько столетий назад, сейчас же эта реальность выпала из жизни, что дополняет нереальность происходящего. То же самое мы можем сказать про атрибуты Питера, это королевский щит и меч (*the shield with the great red lion on it, and the royal sword*), ножны (*sheath*), характерны для ранних времён, когда ещё не было современной амуниции.

Ещё один указатель на то, что читатели вместе с героями находятся в Нарнии – это изображение величественного красного льва на щите Питера, ведь лев – это создатель Нарнии, Аслан (см. раздел 2.7.4).

Всё повествование приобретает оттенок спокойствия, твёрдости и уверенности благодаря употреблению таких наречий, как *sure enough, still, certain*.

### 2.7.6. Микромир «Остров»

Руины замка Кэр Паравел, в котором оказались ребята, находились на острове, образовавшемся за время их отсутствия в Нарнии. Напомним, что категория времени занимает особое место в этом произведении: время в Нарнии течёт по своим законам и никак не связано с временем в квазиреальном мире. В части *Prince Caspian*, первым делом в Нарнии главные герои встречают (а точнее спасают от смерти) мифическое существо – гнома.

«When **they** had come round into open sea *on the east of the island*, the **Dwarf** took to *fishing*. They had an *excellent* catch of *pavenders*, a beautiful

*rainbow-coloured* fish which they all remembered eating in Cair Paravel *in the old days*. When they had caught enough they ran the boat up into a little creek and moored *her* to a tree. The Dwarf, who was a most capable person (and, *indeed*, though one meets bad Dwarfs, *I never heard of a Dwarf who was a fool*), cut the fish open, cleaned *them*. » [The Chronicles of Narnia; Prince Caspian 2008, 332]

Выделим дейктические категории данного отрывка:

A – остров, открытое море (open sea on the east of the island);

T – прошедшее (Past Simple, Past Perfect);

P – they (Peter, Susan, Edmund, Lucy), Dwarf;

S – дети, мифическое существо (гном);

E – знакомство, облегчение.

В представленном выше ассоциативно-смысловом микроблоке появляется фантастический персонаж, элемент волшебного мира – гном. Читатель сразу понимает, что находится в Нарнии – волшебной стране, которая, несмотря на присутствие фантастических вкраплений, очень напоминает реальную страну. В тексте упомянуты такие реалии, как рыбалка (*fishing*), рыба (*fish*), процесс очистки рыбы. Также в данном отрывке присутствует выдуманная реальия, авторский неологизм, несуществующая в реальности рыба цвета радуги (*rainbow-coloured*) – *pavender*, а также упоминается замок Кэр Паравел (*Cair Paravel*). Упомянув рыбу, автор опять переносит читателя во времена первого присутствия детей в Нарнии, когда они были королями и королевами, а Кэр Паравел ещё населяло множество созданий.

Общая атмосфера знакомства и некоего облегчения выражается чёткой последовательностью событий (*round into open sea, had an excellent catch of pavenders, ran the boat up into a little creek and moored her to a tree*).

В данном отрывке мы встречаем небольшое описание встретившегося мифического существа. Автор описывает его с помощью качественного прилагательного в превосходной степени сравнения (*a most capable person*), что примечательно, здесь эта степень выражается с неопределённым

артикулом, что позволяет выделить гнома, но при этом не занижать способности других участников действия, выделяет его качество, однако уравнивает всех между собой. Интересным представляется личное присутствие повествователя в данном отрывке, в скобках употребляется личное местоимение I и высказывается личное мнение рассказчика по поводу гномов (*I never heard of a Dwarf who was a fool*). Автор произведения не боится употребить слово с яркой экспрессивной окраской для выражения оценки мифического существа. Использование вводного слова *indeed* немного усиливает эффект сказанного, делает слова писателя более убедительными.

### 2.7.7. Микромир «Замок короля Мираза»

За время отсутствия детей Нарния сильно изменилась, власть захватила новая раса людей – Тельмаринцы. Выходец, потомок тельмаринцев и новый король Нарнии, принц Каспиан, восстал против своего дяди. Для того, чтобы понять, как это произошло, автор посвящает целую главу рассказу гнома, повествующего о произошедшем главным героям произведения. Следующий отрывок является ретроспективой в детство принца Каспиана.

«"I wish - I wish - I wish *I could have lived in the Old Days*," said **Caspian**. (He was only *a very little boy* at the time.) *Up till now King Miraz* had been talking in the *tiresome* way that *some grown-ups have*, which makes it quite clear that they are not really interested in what you are saying, but *now* he *suddenly* gave Caspian *a very sharp look*. "Eh? What's that?" he said. "What old days do you mean?" » [The Chronicles of Narnia; Prince Caspian 2008, 335]

Определим рамки «входа» в данный микромир.

A – замок короля Мираза (из контекста)

T – когда принц был маленьким ребёнком (*He was only a very little boy at the time*);

P – Caspian, King Miraz;

S – племянник, дядя (nephew, uncle);

Е – внезапная настороженность, сожаление (suspicion).

Конструкция wish + could + перфектный инфинитив в самом начале отрывка указывает на сожаление маленького принца, что он родился не в старые времена (*I wish I could have lived in the Old Days*) и опять же мысленно относит читателей к сюжетам прошлых книг. Наречно словосочетание-темпоратив *up till now* усиливает контраст поведения дяди до сказанного племянником и после, особенно в сочетании с таким эпитетом как *tiresome* (*tiresome way that some grown-ups have*), описывающим монотонную речь взрослого человека, и противопоставленным ему эпитетом *sharp* (*a very sharp look*). Усиливает эффект неожиданной перемены обстановки, настороженности, наречие образа действия *suddenly* (*he suddenly gave Caspian a very sharp look*), указывающее на внезапность происходящего вместе с временным наречием *now*, как бы резко прерывающим всё, что было до настоящего момента. Уже в этом отрывке читатель чувствует, что обстановка накаляется, благодаря вопросам Мираза в конце микроблока ("*Eh? What's that?*" he said. "*What old days do you mean?*").

Ничего не подозревающий маленький Каспиан готов ответить дяде, что представлено в приведённом ниже отрывке.

«"Oh, don't you know, Uncle?" said Caspian. "When everything was *quite different*. When all the *animals could talk*, and there were *nice people* who lived in the streams and the trees. *Naiads* and *Dryads* they were called. And there were *Dwarfs*. And there were lovely little *Fauns* in all the woods. They had feet like goats. And -" "That's all **nonsense**, for babies," said the King *sternly*. "Only fit for babies, *do you hear?* You're getting *too old* for that sort of stuff. *At your age* you ought to be thinking of battles and adventures, *not fairy tales*." "Oh, but there were battles and adventures in those days," said Caspian. "*Wonderful* adventures. Once there was a *White Witch* and she made herself Queen of the whole country. And she made it so that it was always winter. And then two boys and two girls came from somewhere and so they killed the Witch and they were made Kings and Queens of Narnia, and their names were Peter and Susan and Edmund and Lucy.

And so they reigned for ever so long and everyone had *a lovely time*, and it was all because of *Aslan* - "Who's he?" said Miraz. And if Caspian had been a very little older, the tone of his uncle's voice would have warned him that it would be wiser to shut up. But he babbled on, "Oh, don't you know?" he said. "*Aslan is the great Lion* who comes from over the sea." "Who has been telling you all this **nonsense**?" said the King *in a voice of thunder*. Caspian was *frightened* and said nothing. »  
[The Chronicles of Narnia; Prince Caspian 2008, 336]

В представленном ассоциативно-смысловом микроблоке автор употребляет несколько риторических вопросов. Два задает маленький принц Каспиан дяде, что выражает его наивность и полное непонимание ситуации, ребёнок не в состоянии определить, что дяде очень не нравится его рассказ (*Oh, don't you know, Uncle?*). Мальчик рассказывает о тех временах, когда главные герои произведения, дети Питер, Сьюзен, Эдмунд и Люси были королями Нарнии. Он упоминает говорящих животных (*when all the animals could talk*), сказочных Наяд и Дриад (*nice people who lived in the streams and the trees*), Гномов и Фавнов (*And there were Dwarfs. And there were lovely little Fauns in all the woods*) из чего мы делаем вывод, что в Нарнии произошло множество изменений с тех пор, как дети там побывали в последний раз. Ребёнок отзывается о прошлом с особой теплотой и любовью, особенно говоря о сказочных созданиях, что выражается через такие эпитеты, как *nice, lovely*. Также он упоминает Белую Колдунью (*the White Witch*) и создателя Нарнии – льва Аслана (*Aslan is the great Lion who comes from over the sea*). Отзываясь о времени правления четырёх королей и королев, автор употребляет словосочетание *a lovely time*, через которое передаёт отношение ребёнка к тому времени.

В то время как слова ребёнка пропитаны некоторой наивностью и восторгом, желанием попасть в прошлое, очень контрастно поведение дяди в этом отрывке. Противопоставляя взрослую жесткость детской наивности, писатель использует риторический вопрос в речи дяди (*Only fit for babies, do you hear?*) как средство давления на маленького принца. Также читатель

начинает напрягаться из-за таких ярко коннотативно окрашенных слов как *nonsense, sternly*, выражающих негативное отношение Мираза к сказанному Каспианом.

Часто автором делается акцент на возрасте принца (*at your age, you're getting too old*). В речи дяди несколько раз встречается сочетание предлога и существительного *for babies*, которым он убеждает ребёнка, что пора прекратить размышлять об этом. Также раздражение дяди усилено употреблением наречия меры и степени *too* в сочетании с качественным прилагательным *old* (*You're getting **too old** for that sort of stuff*). Пренебрежительно звучит словосочетание *that sort of stuff*, которое подразумевает под собой прямо сказанное дядей до этого, имеются в виду сказки (*you ought to be thinking of battles and adventures, **not fairy tales***). Дядя противопоставляет битвы и приключения сказкам (см. предыдущий пример), однако мальчик начинает ему возражать и восторженно (что выражается употреблением эпитета *wonderful*) повествует о других приключениях, которые случились в те самые времена (*Oh, but there were battles and adventures in those days; wonderful adventures*). Чем дальше принц рассказывает, тем больше злится король. Таким образом, в конце микроблока ощущается неуверенность Каспиана, что передается с помощью глагола *babbled* (пролепетал), в то время как Мираз доходит до точки кипения, что наблюдается через словосочетание *in a voice of thunder*.

### 2.7.8. Микромир «Дом Аришиша в Тархистане»

Данный микромир мы решили всё же отнести к волшебным, так как в тексте упоминается Нарния, её обитатели и фантастические элементы, такие как говорящий конь, например.

«**He** was standing *out in the grassy place before the cottage* while he thought these things. *Twilight was coming on* apace and a star or two was already out, but the remains of the sunset could still be seen in the west. Not far away **the stranger's horse**, loosely tied to an iron ring in the wall of the donkey's stable, was

grazing. Shasta strolled over to it and patted its neck. It went on tearing up the grass and *took no notice* of him. » [The Chronicles of Narnia; The Horse and his Boy 2008, 208]

В данном смысловом микроблоке автор знакомит читателя с новым для романа персонажем – конём, который далее является основным действующим лицом всего романа (имеется в виду роман «Конь и его мальчик»). Выделим основные дейктические категории данного микроблока.

A – на улице около коттеджа (*out in the grassy place before the cottage*);

T – сумерки, темнело (*twilight was coming on*);

P – he (Shasta), конь странника (*the stranger's horse*);

S – мальчик (*boy*), животное (*horse*);

E – повседневность.

В тексте описана обычная ситуация, никаких указаний на присутствие волшебных элементов нет. Глобально категория времени не выражена, мы не с точностью сказать, когда происходило действие, кроме как единственного указания на время суток – сгущались сумерки (*Twilight was coming on apace*), однако ещё можно было заметить следы заката на ночном небе (*but the remains of the sunset could still be seen in the west*). Описание обстановки замедляет ход действия, несмотря на употребление такого специфического наречия, как *apace* (стремительно). Все действия коня, привязанного во дворе дома, также несут спокойствие и повседневную обыкновенность, ничего необычного, глаголы употреблены в прошедшем длительном времени Past Continuous, что замедляет ход событий (*was grazing, went on tearing up the grass*).

Автор отмечает, что конь первоначально не обращает внимания на мальчика, несмотря на непосредственные действия, на него направленные (*Shasta strolled over to it and patted its neck; It went on tearing up the grass and took no notice of him*). Даже отрицание с помощью частицы, грамматически направленное на существительное (*no notice*), являющееся частью



сказуемого, прямо не влияет на глагол, уменьшает динамичность происходящего.

Однако в следующем представленном ниже отрывке ситуация внезапно меняется.

«**The Horse** had lifted its head. Shasta stroked its smooth-as-satin nose and said, "I wish you could talk, old fellow." And then for a second he thought he *was dreaming*, for quite distinctly, though in a *low voice*, the Horse said, "But I can." Shasta stared into its great eyes and his own grew almost *as big*, with *astonishment*. "How ever did you learn to talk?" he asked. "Hush! Not so loud," replied the Horse. "Where I come from, *nearly all the animals talk*." "Wherever is that?" asked Shasta. "*Narnia*," answered the Horse. "The *happy land of Narnia* - Narnia of the heathery *mountains* and the thymy *downs*, Narnia of the many *rivers*, the plashing *glens*, the mossy *caverns* and the deep *forests* ringing with the hammers of the **Dwarfs**. Oh the *sweet air* of Narnia! An hour's life there is better than a thousand years in Calormen." It ended with a whinny that sounded very like a sigh. » [The Chronicles of Narnia; The Horse and his Boy 2008, 208]

В представленном тексте атмосфера повседневности меняется на удивление Шасты особенности коня странника. Изумление передает такой прием, как сравнение и эллипсис, что значит опущение подлежащего, во второй части предложения (Shasta stared into its great eyes and *his own grew almost as big*). Глагол *stared* и сказуемое одного из предложений с помощью слова *dreaming* (*he thought he was dreaming*) также проявляют реакцию мальчика на необычность ситуации. Реакция Шасты также выражена посредством существительного *astonishment*, выражающего эмоцию «изумление», которое появляется очень неожиданно.

Обратим внимание на то, что в предыдущем отрывке, когда конь молчал, и всё было довольно обыденно, слово *horse* написано с маленькой буквы. Однако перед тем как животное обнаружило свою особенность, появился определённый артикль, и первая буква слова стала заглавной (*the*

*Horse said, "But I can."*), что как бы причисляет его к разряду высших животных, особенных.

Далее следует описание Нарнии – волшебной страны, которая представляется воистину чудесной, если верить говорящему коню. Для выражения восторга и небывалой любви к родине животного автор употребляет ряд эпитетов (*happy, heathery, thymy, plashing, mossy, sweet*). Благодаря эпитетам читатель может ярко представить атмосферу, царящую в этой волшебной стране, а также Нарния словно является олицетворением самой природы. Сравнение жизни в Нарнии и Тархистане заставляет задуматься о контрасте, противопоставлении людей волшебным существам, кто является истинными нарнийцами (*An hour's life there is better than a thousand years in Calormen*).

## 2.8. Выводы по ГЛАВЕ II

В данной главе нашего исследования была предпринята попытка проанализировать Хроники Нарнии на предмет квазиреальных и волшебных миров и выявить лексические, стилистические и грамматические средства выражения многомирия.

Используя современные методы анализа, мы выделили два основных вида миров: *волшебный* (фантастический) и *квазиреальный* («реальный»), которые между собой скрещиваются и имеют общие элементы, а также *пространства-переходы* между мирами.

В результате проведённого исследования было выделено **пятнадцать** основных микромиров: четыре микромира «реальных», три микромира-проводника из квазиреального мира в волшебный, восемь микромиров волшебных (см. приложение 2 на стр. 86).

Также мы пришли к выводу, что автор описывает волшебную страну Нарнию близко к реальному миру, однако наделяет её своими особенностями, такими как говорящие животные, мифологическими существами, к примеру, гномами, фавнами, наядами и нимфами, а также другими сказочными созданиями, что определяет специфику исследуемого материала.

Анализируя выбранные нами ассоциативно-смысловые микроблоки, мы обнаружили, что «*вход*» в волшебные микромиры произведения преимущественно происходит через специфические *семантические изменения* в ходе повествования: преобразуется звуковое восприятие текста (появляются слова, образованные путем звукоподражания), изменяется время и пространство (изменение темпоративов и локативов), поведение и внешний вид главных героев, появляются новые персонажи (мифические существа, говорящие животные, неодушевлённые предметы наделяются свойствами одушевлённых), а также фантастическая лексика, обозначающая волшебные элементы представленных миров (см. приложение 3, стр. 87, приложение 4,

стр. 88). С помощью *стилистических средств* выражения, в особенности через сравнения и эпитеты, автор завершает переход из квазиреального мира в волшебный.

Во время «входа» в волшебные микромиры изменяется категория времени, художественное время меняется не только благодаря семантическим изменениям, но также через употребление глаголов в другом грамматическом времени (изменение настоящего времени на прошедшее и наоборот). *Переход* из квазиреального мира в волшебный осуществляется посредством магии, что в тексте находит грамматическое отражение и выражается, в основном, с помощью употребления пассивного залога.

Чтобы очертить *рамки* выделенных микромиров, мы пользовались дейктическими категориями, выделенными современным английским ученым Д. мак Интайром: 1) пространственный дейксис; 2) временной дейксис; 3) персональный дейксис; 4) социальный дейксис и 5) эмпатический дейксис.

## **Заключение**

В рамках настоящей выпускной квалификационной работы были рассмотрены основные теоретические подходы к понятию терминов «картина мира» и «многомирие», на основе работ таких отечественных ученых, как *Андреева К.А. (2004), Апресян Ю.Д.(1996), Бабенко Л.Г.(2000), Бахтин М.М.(1975), Гальперин И.Р.(2005), Гуревич Л.С. (1994), Евсюкова Т.В. (2002), Игнатова В.А. (2002), Ковтун Е.Н. (1999), Козлова М.С. (1996), Кругликова В.А. (1987), Кубрякова Е.С. (2000), Леонтьев А.Н. (1983), Лихачев Д.С. (1984), Лотман Н.Ю. (1988), Маслова В.А. (2004), Новикова Н.С. (2000), Роднявская И.Б. (1978), Руднев В.П. (1999), Федоров Ф.П. (1988), Чесноков П.В. (1989), Черемисина Н.В. (1995), Шаклеин В.М.(2000) и др.*, на которые мы опирались при написании данной работы.

На основе исследований перечисленных выше ученых можно утверждать что, в настоящее время отмечается повышенный интерес языковедов к проблемам определения самого понятия «**многомирие**», лингвистических маркеров вхождения в него, его типологии: описанию реальных (внешних и внутренних) миров, их представлению в художественной картине мира.

В процессе изучения теорий разных ученых, мы обобщили существующие точки зрения и пришли к выводу, что **многомирие** художественного произведения стоит рассматривать как вторичную моделирующую систему, представленную в виде внешних и внутренних микромиров героев.

Опираясь на ключевые понятия, мы проанализировали все произведение на предмет многоуровневых средств выражения многомирия, сопоставили выявленные реальные и фантастические миры Нарнии. Мы выделили дейктические категории и благодаря этому смогли очертить рамки **пятнадцати** микромиров (четыре квазиреальных, три пространства-проводника в другой мир, восемь волшебных), а также заметили, что для

описания микромиров автор обращается к мифологии, а точнее таким фантастическим элементам, как волшебные существа, волшебные предметы и говорящие животные. Так как объём работы не позволяет привести дополнительные данные, которые были нами выявлены, в основном тексте работы, мы поместили их в приложения (см. приложение 2 на стр. 86).

Исходя из лингвистического анализа «реального» и волшебного многомирия, проведённого на основе текстов произведения «Хроники Нарнии», мы пришли к выводу, что материал нашей работы богат примерами волшебных микромиров, хотя квазиреальный мир представлен довольно узко.

В процессе анализа выделенных нами микроблоков, мы обнаружили лексические, стилистические и грамматические средства выражения многомирия, специфические средства «входа» в параллельные миры. Основной особенностью «входа» в миры в Хрониках Нарнии являются *семантические изменения* в ходе повествования произведения: меняется категория пространства и времени (одни локативы и темпоративы сменяются другими), преобразуется внешний вид главных героев, а также меняется их поведение, появляются новые персонажи (фантастические существа, говорящие животные, неодушевлённые предметы наделяются признаками одушевлённых), преобразуется звуковое восприятие текста (используются слова, образованные с помощью звукоподражания). *Стилистические* средства выражения завершают переход из одного мира в другой, помогают читателю полностью окунуться в художественный мир произведения.

Мы также установили, что переход из «реального» мира в волшебный отражается в тексте не только *семантически* в контексте происходящих событий, но также грамматически. Основным грамматическим элементом, помогающим осуществить перенос персонажей из одного мира в другой под воздействием магии, является страдательный залог.

Таким образом, нам удалось выявить разноуровневые средства выражения миров, позволяющих реализовать волшебное многомирие в данном произведении, используя текстоцентрический подход.

Представляется возможность продолжения исследований на основе уже проанализированного материала, выявление проявления многомирия на примере оригинала произведения К.С. Льюиса «Хроники Нарнии» в сравнении с другим фантастическим произведением.

### *Библиографический список*

1. Андреева К.А. Введение в когнитивную поэтику: Учебное пособие. Тюмень: Вектор Бук, 2009. 160 с.
2. Андреева К.А. Грамматика и поэтика нарратива: Монография. Тюмень: Издательство Тюменского Государственного Университета, 1996. 192 с.
3. Андреева К.А. Когнитивные аспекты литературного нарратива. Тюмень: Издательство Тюменского Государственного Университета, 2004. 194-196 с.
4. Андреева К.А. Литературный нарратив: когнитивные аспекты текстовой семантики, грамматики, поэтики: Монография. Тюмень: Вектор Бук, 2004. 244с.
5. Андреева К.А. Функционально-семантические типы текста: Учебное пособие. Тюмень: Издательство Тюменского Государственного Университета, 1989. 98 с.
6. Апресян Ю.Д. Дейксис в лексике и грамматике и наивная модель мира // Интегральное описание языка и системная лексикография. М.: Наука, 1996. С. 629-650.
7. Бабенко Л.Г., Васильев И.Е., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста. Екатеринбург: Изд-во Урал, ун-та, 2000. 534 с.
8. Бабушкин А.П. «Возможные миры» в семантическом пространстве языка. Воронеж: ВГУ, 2001. 86с.
9. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 237.
10. Белых А.С. Картина мира [Электронный ресурс]: Картина мира как функциональный мировоззренческий продукт // Вестник СВФУ им. М.К. Аммосова. 2009. №1. URL: <http://www.chestisvet.ru/index.php?id=25&otv=44> (23.04.16)



11. Большакова О. Хроники Льюиса [Электронный ресурс]: Хроники Льюиса // NZV Медиа. 2004. №8. URL: [http://nzv.narod.ru/archiv/04\\_08/g08.html](http://nzv.narod.ru/archiv/04_08/g08.html)
12. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. 87 с.
13. Герц Г. Три картины мира // Теория познания и точные науки. 5 изд. Сб., 1914. №11. С. 65-123.
14. Гоголева С.А. Другие миры: традиция и типология жанра фэнтэзи // Наука и образование. М., 2006. №3. С. 85-88.
15. Гумбольдт фон В. Язык и философия культуры. М.: Прогресс, 1985. 456 с.
16. Гуревич А.Я. Категория средневековой культуры. 2 изд. М.: Искусство, 1984. 16-25 с.
17. Гуревич Л.С. Когнитивное пространство метакоммуникации: Монография. Иркутск: Изд-во ИГЛУ, 2009. 372 с.
18. Дашевский Г. Клайв Стейплз Льюис // Коммерсантъ Weekend. М., 2008. № 18 (64). С.16-18.
19. Евсюкова Т.В. Словарь культуры и языковой картины мира // Изв. Вузов Сев.-Кавк. регион Обществен. Науки, 2002. №2. С. 108-110.
20. Евсюкова Т.В. Диссертация. Лингвокультурологическая концепция словаря культуры. Изд. Каб.-Балк. Гос. У. им. Х.М. Бербекова, 2002. 243 с.
21. Игнатова В.А. Естествознание: Учеб.пособие. М.: ИКЦ Академкнига, 2002. 138-141 с.
22. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. М.: Гнозис, 2004. 390с.
23. Кобозева И.М. Грамматика описания пространства // Логический анализ языка. Языки пространств. М.: Языки русской культуры, 2000. 152-162 с.

24. Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). М.: Изд-во МГУ, 1999. 308 с.
25. Козлова М.С. Философские идеи Людвига Витгенштейна. М.: Ифран, 1996. 165 с.
26. Костерин А. Личность в многомирии [Электронный ресурс]: Личность в многомирии // Институт исследований природы времени. 2014. №3. URL: [http://www.chronos.msu.ru/old/lab-kaf/Lebedev/kosterin\\_lichnost.html](http://www.chronos.msu.ru/old/lab-kaf/Lebedev/kosterin_lichnost.html)
27. Кругликова В.А. Культура, человек и картина мира. М.: Наука, 1987. 351 с.
28. Кубрякова Е.С. О понятиях места, предмета и пространства. М.: Языки русской культуры, 2000. 84-93 с.
29. Леонтьев А.Н. Образ мира // Избранные психолог, произведения. М.: Педагогика, 1983. С. 251-261.
30. Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. М., 1968. № 8. С. 74-87.
31. Лихачев Д.С. Литература – реальность – литература: Статьи. Л.: Сов.писатель, 1984. 272 с.
32. Лотман М.Ю. Художественное пространство в прозе Гоголя / В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. 250-291с.
33. Маслова В.А. Лингвокультурология: Учеб. пособие для вузов. М.: Академия, 2004. 208 с.
34. Многомирие [Электронный ресурс]: Многомирие. URL: <http://ru.wikipedia.org/> Параллельные миры в фантастике
35. Новикова Н.С. Многомирие в реалии и общая типология языковых картин мира // Филол. науки. М., 2000. №1. С.40-49.

36. Остальцев А. Король фэнтези // Личности № 1. Киев, 2006. № 1. С. 30-35
37. Пушмина С.А. Фрагмент когнитивной модели многомирия в литературном тексте (на материале романа Н.Л. Толстого «Анна Каренина») // Филология. Искусствоведение. Вест. Чел. Гос. У., 2009. Вып. 33. С. 97–102.
38. Роднявская И.Б. Художественное время и художественное пространство // Краткая литературная энциклопедия: в 9-ти тт. Т.9. М.: Советская Энциклопедия, 1978. С. 772-780.
39. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1999. 155-159 с.
40. Трауберг Н. Л. Несколько слов о Льюисе. [Электронный ресурс]: Льюис Клайв Стейплз. Любовь. Страдание. Надежда: Притчи. Трактаты. М.: Республика, 1992. URL: <http://lib.ru/LEWISCL/aboutlewis2.txt>
41. Федоров Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига: 1988. 4-13 с.
42. Черемисина Н.В. Семантика возможных миров и лексико-семантические законы // Филологические науки. М., 1992. №2. С. 117.
43. Черемисина Н.В. Языковая картина мира, типология, формирование, взаимодействие / Лексика, грамматика. Текст в свете антропологической лингвистики. Тезисы докладов и сообщений Международной научной конференции. Екатеринбург, 1995. С. 15-18.
44. Чесноков П.В. О двух языковых картинах мира статической и динамической // Известия СКНЦ ВШ. Общественные науки. Ростов-на-Дону, 1989. №5. С. 63-69.
45. Шаклеин В.М. Этноязыковое видение мира как составляющая лингвокультурной коммуникации // Вестник МГУ, сер. 19, Лингвистика и межкультурная коммуникация. М., 2000. №1. С. 73-88.

46. Bane M. Myth Made Truth: The Origins of the Chronicles of Narnia [Электронный ресурс]: Into the Wardrobe – a C.S. Lewis website. London, 2004. URL: <http://cslewis.drzeus.net/papers/originsofnarnia.html>
47. McCrary M. The Failure to Communicate: The Communicative Relationship Between C. S. Lewis and his Father [Электронный ресурс]: Into the Wardrobe – a C.S. Lewis website. London, 2000. URL: <http://cslewis.drzeus.net/papers/communication.html>

***Словари:***

48. Большой энциклопедический словарь, 2012 [Электронный ресурс]: URL: <http://www.vedu.ru/BigEncDic/>
49. Мифологическая энциклопедия, 2014 [Электронный ресурс]: URL: <http://myfthology.info/>
50. Российский гуманитарный энциклопедический словарь, 2002: 3 т. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС: Филол. фак. С.-Петерб. гос. ун-та, 2002. 704 с.
51. Философский энциклопедический словарь, 2010 [Электронный ресурс]: URL: [http://www.zipsites.ru/books/fil\\_entsikl\\_slovar/](http://www.zipsites.ru/books/fil_entsikl_slovar/)

***Список источников исследования:***

52. Lewis C.S. The Chronicles of Narnia. London: Harper Collins Publishers, 2008. 767 p.

## *Приложение*

### *Приложение 1. Список принятых условных обозначений*

В данной исследовательской работе мы использовали определённые сокращения для дейктических категорий, чтобы сделать анализ максимально структурированным.

Пространственный дейксис – **A** (от англ. «area» - область)

Временной дейксис – **T** (от англ. «time» - время)

Персональный дейксис – **P** (от англ. «person» - лицо)

Социальный дейксис – **S** (от англ. «society» - общество)

Эмпатический дейксис – **E** (от англ. «emphasis» - выражение, выделение)

Приложение 2. Волшебное многомирие в серии книг «The Chronicles of Narnia»

Схема 1. Типология выделенных микромиров



**Приложение 3. Фантастические элементы в повествовании**

Таблица 1. Фантастические элементы в повествовании

Элемент \ Книга	The Magician's Nephew	The Lion, the Witch and the Wardrobe
<b>Волшебный предмет</b>	dust a box rings pools Charnbell <i>a tree</i> <sup>4</sup> a fruit	<i>a wardrobe</i> Susan's bow and arrows Susan's horn Lucy's Cordial Peter's Rhindon (the sword of the High King of Narnia) Jadis's wand Stone Knife Tumnus's flute
<b>Говорящее животное</b>	a horse beavers leopards a stag deer rabbits moles elephants a jackdaw bulldogs a warthog bears badgers tapirs donkeys ravens tigers	beavers leopards a wolf Mr. and Mrs. Beavers bears leopards panthers deer rabbits moles elephants
<b>Волшебное существо</b>	Jadis (the Witch) Aslan (the Lion) Fauns Satyrs Dwarfs Naiads Fledge (a horse with the wings) Rivernymphs Dryad	Fauns Satyrs Dwarfs Naiads Santa Clause Minotaur Werewolf Dryad Griphon Maugrim (a wolf) Hobgoblins

<sup>4</sup> Волшебный шкаф во второй книге «Хроник Нарнии» был сделан именно из волшебного дерева, плод которого Дигори взял с собой в «реальный» мир, чтобы вылечить свою смертельно больную мать, а затем посадил семена этого фрукта.

#### Приложение 4. Сводки на мифологических существ

Таблица 2. Мифологические существа в волшебных мирах Нарнии

<b>Мифологическое существо</b>	<b>Описание</b>
<b>Гномы</b>	<p>Маленькие карлики-старички в европейской средневековой мифологии. У разных народов есть существа обитающие в горах, в пещерах, под землей, которых так же называют гмурами и гомозулями. Это великие мастера-кузнецы, ведающие тайны гор. Считается, что они первыми научились добывать руду и плавить металлы.</p>
<b>Дриады</b>	<p>В греческой мифологии – женские духи деревьев. Слово произошло от греческого <i>dryas</i> что означает "дуб", и от индоевропейского корня *<i>derew</i> (o) - 'дерево' или 'лес'. Таким образом дриады - определенно нимфы дубов, хотя термин стал использоваться для всех нимф деревьев вообще. Они живут в дереве, которое и охраняют и часто гибнут вместе с этим деревом (гамадриады). Нимфы деревьев неотделимы от дерева, в котором обитают. Считалось, что сажающие деревья и ухаживающие за ним пользуются особым покровительством дриад.</p>
<b>Единорог</b>	<p>Мифическое животное, встречающееся во многих мифологических системах (в ранних традициях с телом быка, в более поздних - с телом лошади, иногда козла), именуемое по наиболее характерному признаку - наличию одного длинного прямого рога на лбу. Символизирует целомудрие, а так же служит эмблемой меча. Традиция представляет его обычно в виде белого коня с одним рогом, выходящим из лба. Легенды утверждают, что он неутолим, когда его преследуют, но покорно ложится на землю, если к нему приблизится девственница. Вообще единорога поймать невозможно, но если и удастся, то удержать его можно только золотой уздечкой.</p>
<b>Кентавры</b>	<p>Полулюди-полулошади в греческой мифологии. Вместе с сатирами составляли свиту Диониса (греч.) отличаются буйным нравом и невоздержанностью, но некоторые кентавры, например Хирон, воплощают мудрость и благожелательность, воспитывают героев греческих мифов. Некоторые считают, что миф о кентаврах сложили</p>



	солдаты-пехотинцы, впервые столкнувшиеся со всадниками.
<b>Лев</b>	В мифологиях и фольклоре многих народов Африки, Западной, Южной и Восточной Азии символ высшей божественной силы, мощи, власти и величия; солнца и огня. С образом Льва связывают также ум, благородство, великодушие, доблесть, справедливость, гордость, триумф, надменность, бдительность, храбрость. Особой семантикой обладает образ львицы: она — и символ материнства, и атрибут многих богинь-матерей, и воплощение сладострастия.
<b>Леопард, барс, пантера</b>	Мифологический образ Леопарда появляется уже в неолитических культурах Чатал-Хю-юка (7—6-е тыс. до н. э.) и Хаджилара (8—7-е тыс. до н. э.) в Малой Азии Леопард (обычно два Леопарда), где он выступает как знак женского божества плодородия. Культурная значимость Леопарда прослеживается в более поздних археологических памятниках Малой Азии (периода Трои II) и смежных областей, в частности в культуре Халифа, а также в хаттских и хеттских ритуалах 2-го тыс. до н. э., где Леопард выступает и как женский символ плодородия (обращение к деревьям в архаическом хеттском обряде: «Леопард спал с вами как наложница»), и как <b>«животное богов»</b> , входившее в священные царские зверинцы (начиная с древнейшей хеттской надписи Анитты); Леопард и лев — два звериных (зооморфных) символа древнехеттского царя.
<b>Наяды</b>	Каждая река, каждый источник либо ручей в греческой мифологии имели свою начальницу — наяду. Это веселое племя покровительниц вод, пророчиц и целительниц, никакая статистика не охватывала, всякий грек с поэтической жилкой слышал в журчанье вод беспечную болтовню наяд.
<b>Нимфы</b>	По данным из учений античных лексикографов, слово <b>«нимфа»</b> означает «источник». В греческой мифологии духи или низшие божества природы, ее живительных и плодоносных сил: рек, морей, источников, озер, болот, гор, рощ, деревьев.
<b>Минотавр</b>	В древнегреческой мифологии — чудовище с телом человека и головой быка, жившее в лабиринте на острове Крит. Минотавр, настоящее имя которого было Астерий, родился от Пасифаи, жены

	<p>Миноса. Его отцом был бык, вышедший из моря, а по другой версии - сам Посейдон. Минос спрятал сына в подземном лабиринте, сооруженном Дедалом. Лабиринт был настолько сложным, что ни один вошедший туда человек не смог бы найти выход.</p>
<b>Оборотни</b>	<p>Чудовище, существующее во многих мифологических системах. Подразумевается человек, умеющий превращаться в животных, либо наоборот, животное, умеющее обращаться в людей. Таким умением часто обладают демоны, божества и духи. Классическим же оборотнем считается волк. Именно с ним связывают все ассоциации к слову «оборотень». Это изменение может произойти как пожеланию оборотня, так и произвольно, может быть вызвано, например, определенными лунными циклами или звуками (вой).</p>
<b>Сатиры</b>	<p>В греческой мифологии – демоны плодородия, входившие в свиту Диониса (бог вина, праздника). Они покрыты шерстью, длинноволосы, бородаты, с копытами (козлиными или лошадиными), лошадиными хвостами, с рожками или лошадиными ушами, однако торс и голова у них человеческие. Любят вино, отличаются задиристым нравом.</p>
<b>Силены</b>	<p>В греческой мифологии – демоны плодородия, воплощение стихийных сил природы. Входят вместе с сатирами (от которых их часто трудно отличить) в свиту Диониса, уродливы, курносы, толстогубы, с глазами на выкате, с лошадиным хвостом и копытами. Они славятся задиристым нравом и страстью к вину и нимфам. Изображаются сидящими на осле и потягивающими вино из меха.</p>
<b>Фавны</b>	<p>Дух или божество лесов и роц, бог пастухов и рыбаков в греческой мифологии. Это веселый бог и спутник Диониса, всегда окружен лесными нимфами, пляшет с ними и играет им на свирели. Считается, что Пан обладал пророческим даром и наделил этим даром Аполлона. Фавн считался лукавым духом, воровавшим детей.<sup>5</sup></p>

<sup>5</sup> Все представленные в таблице данные взяты из Мифологической энциклопедии, 2014 (см. библиографический список, источник 49)

***Приложение 5. Функционально-семантическое членение текста на примере главы книги «The Lion, the Witch and the Wardrobe»***

Первая глава<sup>6</sup> невелика по объему, поэтому приведем её текст целиком вместе с символическим обозначением контекстно-вариативного членения. Будем использовать следующую систему условных обозначений. Для обозначения контекстно-вариативного членения: N – повествование (Narration); D – описание (Description); E – рассуждение (Exposition); R – диалогическая речь, реплики. Для удобства описания материала соответствующие сегменты текста (СФЕ, а также реплики) пронумерованы в левом столбце таблицы по порядку.

<p>1. <u>Once there were</u> four children whose names were Peter, Susan, Edmund and Lucy. This story is about <i>something</i> that happened to them when they were sent away from London during the war because of the air-raids. They were sent to <u>the house of an old Professor</u> who lived in <u>the heart of the country</u>, ten miles from the nearest railway station and two miles from the nearest post office. He had no wife and he lived in a very large house with a housekeeper called Mrs Macready and three servants. (Their names were Ivy, Margaret and Betty, but they do not come into the story much.) He himself <i>was</i> a very old man with shaggy white hair which grew over most of his face as well as on his head, and they liked him almost at once; but on the <u>first evening</u> when he came out to meet them at the front door he was so odd-looking that Lucy (who was the youngest) was a little afraid of him, and Edmund (who was the next youngest) wanted to laugh and had to keep on pretending he was blowing his nose to hide it.</p>	<p>N<sub>1</sub></p> <p>D<sub>1</sub></p> <p>N<sub>2</sub>&amp;D<sub>2</sub> (повествование с элементами описания)</p>
<p>2. As soon as they had said <u>good night</u> to the Professor and gone upstairs on <u>the first night</u>, the boys came into the <u>girls' room</u> and they all talked it over.</p>	<p>N<sub>3</sub></p>
<p>3. “We've fallen on our feet and no mistake,” said Peter. “This is</p>	<p>R<sub>1</sub></p>

<sup>6</sup>Мы проанализировали первую главу согласно контекстно-вариативному членению текста по И.Р. Гальперину, чтобы понять, каким образом устроено произведение. Так как остальные главы построены аналогичным образом, достаточно привести анализ лишь первой главы, исходя из того, что это не основная цель нашего исследования.

going to be perfectly splendid. That old chap will let us do anything we like.”	
4. “I think he's an old dear,” said Susan.	R <sub>2</sub>
5. “Oh, come off it!” said Edmund, who was tired and pretending not to be tired, which always made him bad tempered. “Don't go on talking like that.”	R <sub>3</sub> D <sub>3</sub> R <sub>4</sub>
6. Like what?” said Susan; “and anyway, it's time you were in bed.	R <sub>5</sub>
7. “Trying to talk like Mother,” said Edmund. “And who are you to say when I'm to go to bed? Go to bed yourself.”	R <sub>6</sub>
8. “Hadn't we all better go to bed?” said Lucy. “There's sure to be a row if we're heard talking here.”	R <sub>7</sub>
9. “No there won't,” said Peter. “I tell you this is the sort of house where no one's going to mind what we do. Anyway, they won't hear us. It's about ten minutes' walk from here down to that dining-room, and any amount of stairs and passages in between.”	R <sub>8</sub>
10. “What's that noise?” said Lucy suddenly. It was a far larger house than she had ever been in before and the thought of all those long passages and rows of doors leading into empty rooms was beginning to make her feel a little creepy.	R <sub>9</sub> D <sub>4</sub>
11. “It's only a bird, silly,” said Edmund.	R <sub>10</sub>
12. “It's an owl,” said Peter. “This is going to be a wonderful place for birds. I shall go to bed now. I say, let's go and explore tomorrow. You might find anything in a place like this. Did you see those mountains as we came along? And the woods? There might be eagles. There might be stags. There'll be hawks.”	R <sub>11</sub>
13. “Badgers!” said Lucy.	R <sub>12</sub>
14. “Foxes!” said Edmund.”	R <sub>13</sub>
15. “Rabbits!” said Susan.”	R <sub>14</sub>
16. But when next morning came there was a steady rain falling, so thick that when you looked out of the window you could see neither the mountains nor the woods nor even the stream in the garden.	N <sub>4</sub> & D <sub>5</sub>
17. “Of course it would be raining!” said Edmund.	R <sub>15</sub>
18. They had just finished their breakfast with the Professor and	N <sub>5</sub>

<p>were upstairs in the room he had set apart for them – a long, low room with two windows looking out in one direction and two in another.</p>	D <sub>6</sub>
<p>19. “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.”</p>	R <sub>16</sub>
<p>20. “Not for me,” said Peter; “I'm going to explore in the house.”</p>	R <sub>17</sub>
<p>21. Everyone agreed to this and that was how the adventure began. It was the sort of house that you never seem to come to the end of, and it was full of unexpected places. The first few doors they tried led only into spare bedrooms, as everyone had expected that they would; but soon they came to a very long room full of pictures and there they found a suit of armour; and after that was a room all hung with green, with a harp in one corner; and then came three steps down and five steps up, and then a kind of little upstairs hall and a door that led out on to a balcony, and then a whole series of rooms that led into each other and were lined with books - most of them very old books and some bigger than a Bible in a church. And shortly after that they looked into a room that was quite empty except for one big wardrobe; the sort that has a looking glass in the door. There was nothing else in the room at all except a dead blue-bottle on the window-sill.</p>	N <sub>6</sub> D <sub>7</sub> N <sub>7</sub> & D <sub>8</sub>
<p>22. "Nothing there!" said Peter, and they all trooped out again - all except Lucy. She stayed behind because she thought it would be worth while trying the door of the wardrobe, even though she felt almost sure that it would be locked. To her surprise it opened quite easily, and two moth-balls dropped out.</p>	R <sub>18</sub> N <sub>8</sub> & E <sub>1</sub> N <sub>9</sub>
<p>23. Looking into the inside, she saw several coats hanging up - mostly long fur coats. 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, leaving the door open, of course, because she knew that it is very foolish to shut oneself into any wardrobe. Soon she went further in and found that there was a second row of coats hanging up behind</p>	N <sub>10</sub> N <sub>11</sub> & E <sub>2</sub> N <sub>12</sub> & D <sub>9</sub>

the first one. It was almost quite dark in there and she kept her arms stretched out in front of her so as not to bump her face into the back of the wardrobe. She took a step further in - then two or three steps always expecting to feel woodwork against the tips of her fingers. But she could not feel it.	
24. "This must be a simply enormous wardrobe!" thought Lucy, going still further in and pushing the soft folds of the coats aside to make room for her.	R <sub>19</sub> N <sub>13</sub>
25. Then she noticed that there was something crunching under her feet. "I wonder is that more mothballs?" she thought, stooping down to feel it with her hand. But instead of feeling the hard, smooth wood of the floor of the wardrobe, she felt something soft and powdery and extremely cold.	N <sub>14</sub> R <sub>20</sub> N <sub>15</sub> & D <sub>10</sub>
26. "This is very queer," she said, and went on a step or two further.	R <sub>21</sub> , N <sub>16</sub>
27. Next moment she found that what was rubbing against her face and hands was no longer soft fur but something hard and rough and even prickly.	N <sub>17</sub> & D <sub>11</sub>
28. "Why, it is just like branches of trees!" exclaimed Lucy.	R <sub>22</sub>
29. And then she saw that there was a light ahead of her; not a few inches away where the back of the wardrobe ought to have been, but a long way off. Something cold and soft was falling on her. A moment later she found that she was standing in the middle of a wood at night-time with snow under her feet and snowflakes falling through the air.	N <sub>18</sub> & D <sub>12</sub>
30. Lucy felt a little frightened, but she felt very inquisitive and excited as well. She looked back over her shoulder and there, between the dark tree trunks; she could still see the open <i>doorway</i> of the wardrobe and even catch a glimpse of the <i>empty room</i> from which she had set out. (She had, of course, left the door open, for she knew that it is a very silly thing to shut oneself into a wardrobe.) It seemed to be still <i>daylight</i> there.	N <sub>19</sub> & D <sub>13</sub>  E <sub>3</sub> D <sub>14</sub>
31. "I can always get back if anything goes wrong," thought Lucy. She began to walk forward, crunch-crunch over the snow and	R <sub>23</sub> N <sub>20</sub>

<p>through the wood towards the other light. In about ten minutes she reached it and found it was a lamppost. As she stood looking at it, wondering why there was a lamp-post in the middle of a wood and wondering what to do next, she heard a pitter patter of feet coming towards her. And soon after that a very strange person stepped out from among the trees into the light of the lamp-post.</p>	N <sub>21</sub> & D <sub>15</sub>
<p>32. He was only a little taller than Lucy herself and he carried over his head an umbrella, white with snow. From the waist upwards he was like a man, but his legs were shaped like a goat's (the hair on them was glossy black) and instead of feet he had goat's hoofs. He also had a tail, but Lucy did not notice this at first because it was neatly caught up over the arm that held the umbrella so as to keep it from trailing in the snow. He had a red woolen muffler round his neck and his skin was rather reddish too. He had a strange, but pleasant little face, with a short pointed beard and curly hair, and out of the hair there stuck two horns, one on each side of his forehead. One of his hands, as I have said, held the umbrella: in the other arm he carried several brown-paper parcels. What with the parcels and the snow it looked just as if he had been doing his Christmas shopping. He was a Faun. And when he saw Lucy he gave such a start of surprise that he dropped all his parcels.</p>	D <sub>16</sub>
<p>33. "Goodness gracious me!" exclaimed the Faun.</p>	R <sub>24</sub>

Представленный структурный разбор свидетельствует о том, что в тексте главы вычленяются описания (всего их 16), повествования (21 фрагментов), рассуждения (3), а также прямая речь – реплики персонажей (24). Таким образом, произведение представляет собой нарратив с элементами описания и рассуждения, а также существенную часть которого составляют диалогические реплики персонажей.