

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«БАЛТИЙСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ им. И. КАНТА»**

На правах рукописи



КОСИНСКАЯ Александра Сергеевна

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ АНТРОПОЛОГИЯ К.С. ЛЬЮИСА
(«Космическая Трилогия», «Пока мы лиц не обрели»,
«Расторжение Брака»)**

10.01.03 – литература народов стран зарубежья
(западноевропейская и американская)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
доцент В.Х. Гильманов

Калининград

2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. Творчество К.С. Льюиса в контексте экзистенциально-персоналистической мысли XX в.....	15
§ 1. Творчество К.С. Льюиса в контексте экзистенциальной философии Ж.-П. Сартра и К. Ясперса.....	15
§ 2. Творчество К.С. Льюиса в контексте персоналистической мысли Э. Мунье и В.Н. Лосского.....	30
Выводы.....	40
ГЛАВА 2. Основные категории художественной антропологии К.С. Льюиса.....	41
§ 1. Роль и место художественной антропологии в современной науке о литературе. История понятия «художественная антропология»	41
§ 2. Категория автора в научных трудах К.С. Льюиса в контексте литературо- ведческих теорий XX века.....	61
§ 3. Герой как субъект художественной антропологии К.С. Льюиса.....	90
§ 4. Читатель как субъект рецептивной эстетики К.С. Льюиса.....	100
Выводы.....	112
ГЛАВА 3. Три субъекта художественной антропологии в литературных произведениях К.С. Льюиса	115
§ 1. Формы авторского присутствия в художественных произведениях К.С. Льюиса.....	115

§ 2. Герой в свете антропологических представлений автора в «Космической Трилогии» и романе «Пока мы лиц не обрели»	147
§3. Роль читателя в художественных произведениях К.С. Льюиса.....	181
Выводы.....	191
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	193
БИБЛИОГРАФИЯ.....	199

ВВЕДЕНИЕ

Рубеж XX и XXI веков отмечен качественно новым этапом развития гуманитарной науки. Наблюдается поворот в сторону антропологического дискурса во всем гуманитарном знании. В связи с этим в настоящий момент активно развиваются такие научные направления, как культурная, философская, религиозная и христианская антропология. Становится очевидной необходимость взаимодействия различных направлений гуманитарного знания при анализе феномена человека. Среди причин антропологического поворота в современных гуманитарных науках К.Б. Ермишина выделяет разрушение религиозной христоцентричной антропологической парадигмы и торжество научно-технической мировоззренческой парадигмы [Ермишина, 2015: 5]. Т.Е. Автухович в числе внешних факторов антропологического поворота в литературоведении называет «человеческий кризис», начало которого исследователь относит к рубежу XIX – XX вв., «когда человек осознал свою значимость в качестве субъекта истории и в то же время обнаружил богооставленность и онтологическую неуютность. В этом смысле интерес к антропологическим проблемам в литературе предполагает восстановление целостного образа человека и поиск новых концептуальных ответов на вопрос “что есть человек”» [Автухович, 2013: 3].

Результатом этих непростых процессов стало появление антропологических концепций и направлений внутри отдельных гуманитарных наук. Характерным примером такого направления является художественная антропология. Как отмечает В.В. Савельева, «каждый автор создаёт свой образ человека, то есть свою художественную антропологию, которая может быть выделена в отдельную отрасль знаний, подобно религиозной, философской, педагогической, психологической антропологии» [Савельева, 1999: 7]. Автор подчёркивает особое внимание, которое современное литературоведение уделяет антропологическому аспекту при

анализе художественного текста, изучении художественного мира литературного произведения. Мысль автора художественного текста о человеке, выраженная в создании образов персонажей, формах авторского присутствия в тексте и имплицитного читателя, осознаётся как объект изучения современного литературоведения. Художественная антропология, изучающая данный аспект художественных произведений, безусловно, является одним из перспективнейших направлений литературоведения XXI века. Т.В. Федосеева в статье «О литературной антропологии и антропоцентризме современного литературоведения» анализирует терминологическую ситуацию, обусловленную выведением на первый план человека как основного объекта изучения в современном литературоведении. Автор статьи также предлагает обзор и краткий анализ источников, закрепивших антропологическую направленность современной науки о литературе. В качестве основополагающих концепций исследователь выделяет труды С.С. Аверинцева, М.М. Бахтина, В.В. Виноградова, О.Б. Кормана. Здесь же можно отметить труды А.Н. Андреева, Л.Я. Гинзбург, С.В. Козлова, Д.С. Лихачёва, У. Бута, В. Изера, С.Г. Исаева, К.С. Льюиса, В.В. Савельевой и многих других ученых. Т.В. Федосеева отмечает тот факт, что в современной науке о литературе человек, наряду с художественным текстом и языком художественной литературы, осознаётся как объект изучения. «Знание о человеке, выраженное в произведениях того или иного автора, рассматривается литературоведами в философском, мировоззренческом, психолого-этическом, духовно-религиозном ключе» [Федосеева, 2016: 72]. Учитывая онтологический статус художественной прозы К.С. Льюиса, исследователь подчеркивает необходимость изучения литературных произведений Льюиса с учётом вышеприведённых точек зрения.

В отечественном литературоведении художественному творчеству К.С. Льюиса посвящены диссертационные исследования Л.Н. Ефимовой, С.В. Максимовой, М.В. Родиной, Ю.Н. Образцовой, М.А. Штейнман. Работа Л.Н.

Ефимовой посвящена изучению эволюции творчества К.С. Льюиса, в исследовании С.В. Максимовой сопоставляются мифологические романы К.С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели» и Г.Э. Носсака «Некийя». В диссертациях М.В. Родиной, Ю.Н. Образцовой и М.А. Штейнман рассматриваются различные аспекты поэтики и мифопоэтики, а также жанровые особенности цикла сказок К.С. Льюиса «Хроники Нарнии». Проблемы мифопоэтики романа К.С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели» затронуты в диссертационных исследованиях Н.Г. Владимировой и А.С. Матвеевой.

Значительно выше степень изученности творчества К.С. Льюиса в странах Западной Европы и США. Достаточно упомянуть монографии У. Гриффина, А. Макграта, Дж. Мензис, М. Нельсона, К. Уайта, М. Уарда, Ч. Уолша, П. Шейкела, книги О. Барфильда, П. Бразьера, Д. Кларка, М. Конн, П. Крифта, Г. Кутсоны, А. Макграта, А. Николи, Т. Уотсона и Дж. Хека. В свете тематики данной диссертации следует особо отметить работы К. Уайта и П. Шейкела. К. Уайт посвятил свою монографию образу человека в творчестве К.С. Льюиса. В ней подробно рассматривается связь богословских идей и представлений писателя и его художественных образов. П. Шейкел исследовал в творчестве К.С. Льюиса такие значимые антропологические категории, как разум, воображение, знание, вера, любовь, страдание, молитва, смерть, а также категории времени и космоса.

Материалом нашего исследования послужили следующие произведения К.С. Льюиса: составившие «Космическую Трилогию» романы «За пределы Безмолвной Планеты» (1993), «Переландра» (1993) и сказка для взрослых «Мерзейшая Мощь» (1993), а также эсхатологическое видение «Расторжение Брака» (2010) и роман «Пока мы лиц не обрели» (2010). В процессе работы были также привлечены: сборник эссе «God in the Dock» (2014), сборник стихотворений «Spirits in Bondage» (2017), автобиография «Настигнут Радостью» (2000) и трактаты «О Любви» (2016) и «Просто Христианство» (2016). В качестве теоретической базы, определившей методологию

диссертационного исследования, использовались академические труды К.С. Льюиса «Аллегория Любви» (2016), «Отброшенный Образ» (2016) и «An Experiment in Criticism» (2019), а также академическая переписка К.С. Льюиса и Е.М.У. Тильярда («The Personal Heresy») [Lewis, Tilyard, 2019]. С целью изучения антропологических представлений К.С. Льюиса в философско-религиозном контексте его эпохи для анализа привлекались тексты Ж.-П. Сартра «Huis clos» («За закрытыми дверями») [Сартр, 1999], К. Ясперса «Философская Вера» [Ясперс, 1991], Э. Мунье «Персонализм», В.Н. Лосского «Очерк мистического богословия Восточной Церкви» и «Боговидение».

Объектом данного диссертационного исследования являются литературные произведения К.С. Льюиса 1938-х – 1950-х гг., а именно текст эсхатологического видения «Расторжение Брака», «Космическая трилогия», роман «Пока мы лиц не обрели». **Предметом** исследования является художественная антропология прозы К.С. Льюиса 1938-х – 1950-х гг.

Цель диссертации состоит в определении специфики художественной антропологии К.С. Льюиса в литературных текстах автора 1938 – 1950-х годов на уровне трёх субъектов художественной антропологии: автора, героя и читателя.

Для достижения данной цели поставлены следующие **задачи**:

- систематизировать понимание художественной антропологии как филологической категории;
- рассмотреть антропологическую модель К.С. Льюиса в философско-религиозном контексте его эпохи;
- описать формы авторского присутствия в текстах «Космической Трилогии», романе «Пока мы лиц не обрели» и эсхатологическом видении «Расторжение Брака»;
- выявить в художественном творчестве К.С. Льюиса 1938–1950-х годов специфику воплощения антропологического и риторического идеалов автора.

- проследить эволюцию главных героев произведений К.С. Льюиса 1938–1950-х годов в свете воплощения авторской модели человека;
- проанализировать характер имплицитного читателя К.С. Льюиса в текстах «Космической Трилогии», романе «Пока мы лиц не обрели» и эсхатологическом видении «Расторжение Брака»;
- описать характер эстетического воздействия на читателя жизненных исканий героев К.С. Льюиса в свете христианской аксиологии автора;
- установить соотношение авторской модели человека как составляющей художественной антропологии К.С. Льюиса и христианской концепции человека, представленной в научных, научно-популярных текстах и письмах автора.

Изучение антропологической проблематики творчества К.С. Льюиса соответствует духу нашего времени, когда во всем мире возрос интерес к общечеловеческим гуманистическим вопросам – этим определяется **актуальность** данной работы. В диссертации впервые проводится антропологически ориентированный литературоведческий анализ текстов К.С. Льюиса «Расторжение Брака», «Космическая трилогия», «Пока мы лиц не обрели».

Научная новизна диссертационного исследования определяется тем, что в нем впервые предпринята попытка исследовать недостаточно разработанные аспекты литературного творчества К.С. Льюиса в рамках достаточно молодого, но интенсивно развивающегося направления художественной антропологии. В отечественном литературоведении недостаточно изучены тексты «Космической Трилогии» и эсхатологического видения «Расторжение Брака», что и обусловило их выбор в качестве материала в данном диссертационном исследовании. В исследовании впервые проведён системный анализ форм присутствия трёх субъектов художественной антропологии К.С. Льюиса в литературных текстах автора 1938 – 1950-х годов (за исключением «Хроник Нарнии»).

Теоретической базой исследования послужили труды по теории художественной антропологии [Автухович 2013, Баршт 2001, Бердникова 2009, Белянин 2007, Бочаров 1985, Зайцева 2015, Зинченко 1994, Изер 2018, Козлов 2013, Савельева 1999, Удодов 1999, Федосеева 2016]. Мы также опирались на труды учёных, исследовавших образ человека (в том числе категории автора, читателя и героя в тексте), и создавших предпосылки для появления термина «художественная антропология» [Бахтин 2003, Виноградов 1959, Гинзбург 1979, Жилина 2009, Кожевникова 1973, Корман 1974, Лихачёв 2015, Орлова 2019, Потебня 1989, Хализев 1999, Чернец 2016, Честертон 1991, Томашевский 2003, Шмид 2003; Bennett 2005, Boon 1972, Booth 1983, Burke 1992, Gellner 1992, Lewis 2019], а также работы отечественных и зарубежных литературоведов, посвящённые исследованию творчества К.С. Льюиса [Ефимова 2010, Максимова 2008, Родина 2015, Образцова 2013, Штейнман 2000; Barfield 2016, Clark 2007, Cootsona 2014, Heck 2012, Hiley 2011, McGrath 2013, Menzies 2015, Nelson 1996, Walsh 2008, Ward 2019, Watson 1994, White 1970].

В соответствии с поставленными в диссертации задачами в ней используется комплексная методика антропологически ориентированного анализа литературного текста, включающая герменевтический, феноменологический, сравнительно-типологический и рецептивный **методы**.

Выбор методологии данного исследования обусловлен стремлением к преодолению двух нежелательных крайностей, зачастую подстерегающих филолога: отвлечённого безлично-формалистического подхода к художественному тексту, с одной стороны, и необоснованной идеологизацией текста исследования, – с другой. В связи с этим данное исследование выполнено в рамках системно-синергетического подхода, предполагающего раскрытие новых, «эмерджентных» (от англ. «emergent», «возникающий») свойств как трёх субъектов художественной антропологии (автора – героя – читателя). Как известно, только в процессе чтения текст преобразуется в художественное произведение. Как некогда заметил К.С.

Льюис, книги, стоящие на полках, ещё не являются литературой. Биографический автор не равен «возникающему» из теста концепированному, или имплицитному автору, которого воспринимает читатель художественного текста. В то же время мировоззрение читателя зачастую меняется при условии сильного эстетического воздействия литературного произведения: читающий становится другим человеком по отношению к тому, кем он был до прочтения книги. Литературный герой при каждом новом прочтении книги способен проявлять новые грани своей личности. Таким образом, согласно системно-синергетическому подходу, художественная антропология произведения не равна сумме антропологических качеств и представлений каждого из её субъектов, но представляет собой совершенно новую модель человека, которая развивается при конгениальном сотворчестве субъектов художественной антропологии. Возникает вопрос о методологии антропологически ориентированного анализа художественного текста, объемлющего не только лингво-культурологический (уровень изображённого) и эмоционально-психологический (уровень выраженного), но и духовно-аксиологический (мировоззренческий) уровень литературного произведения. Если первые два уровня анализа художественного текста, по мнению Т.В. Федосеевой, «в современном литературоведении основательно разработаны и методологически обоснованы», то третий, мировоззренческий или духовно-аксиологический уровень литературоведческого анализа «требует дальнейшей разработки» [Федосеева, 2016: 77]. Весьма основательную попытку разработать методологию антропологически ориентированного анализа художественного текста предпринял С.В. Козлов в статье «Литературная антропология и поэтика персонажа» [Козлов, 2013]. Предлагаемая исследователем модель литературно-антропологического анализа произведения согласуется с идеями философско-эстетической герменевтики Х.-Г. Гадамера и П. Рикёра и «феноменологии литературы», точнее, диалектико-феноменологическим методом А.Ф. Лосева. Выбранная

нами методология анализа основывается на работах М.Н. Макеевой о риторике художественного текста, близких к идеям известного американского литературоведа У. Бута [Booth, 1986]. К особенностям рассматриваемой модели литературно-антропологического анализа относятся многомерность и целостность охвата художественной реальности человека в литературном произведении. Методология филологического анализа, предложенная С.В. Козловым, согласуется также с отдельными идеями В.П. Зинченко (в частности, с его пониманием поэтической антропологии как направленности поэзии к «вечному человеку», духовной сфере личности) [Зинченко, 1997], с многими идеями онтологической поэтики Л.В. Карасева [Карасев, 2001] и концепцией «космо-психо-логоса» Г.Д. Гачева [Гачев, 1994]. В нашем исследовании методология антропологически ориентированного анализа художественного текста С.В. Козлова взята как примерный образец системы антропологически ориентированных вопросов, ответы на которые исследователю предстоит искать в художественных текстах К.С. Льюиса (написанных с 1938 по 1950-е гг.). Предложенный С.В. Козловым план анализа художественного текста едва ли может рассматриваться как исчерпывающий (несмотря на внушительный объём) и применимый к абсолютно любому художественному тексту, скорее, в силу бесконечного разнообразия текстов, такой план может иметь рекомендательный характер для исследования художественной антропологии конкретного литературного текста.

Рабочей гипотезой данного исследования является мысль о том, что субъектная многоплановость художественных текстов К.С. Льюиса является одним из основных способов воплощения антропологической модели писателя¹, в то время как антропологический сценарий² проявляется в выборе жанра художественного текста, форм построения сюжета и в авторской аксиологической оценке мыслей, суждений и действий персонажей.

¹ Антропологическая модель писателя – термин С.С. Хоружего. См.: Хоружий С.С. Феноменология аскезы. М.: Изд-во гум. лит-ры, 1998. С. 6.

² Антропологический сценарий – термин С.С. Хоружего. Там же.

Авторская оценка, по мысли Н.А. Кожевниковой, является «последней смысловой инстанцией» художественного произведения, оценки повествователя и героя на фоне авторской оценки, в свою очередь, способны отразить деформации в восприятии явлений, присущие действующим и повествующим лицам в художественном тексте [Кожевникова, 1973: 4].

Теоретическая значимость диссертационного исследования состоит в том, что сделанные в нём выводы позволяют расширить представления о художественной антропологии К.С. Льюиса в системном взаимодействии трёх её субъектов, обусловленном единством авторской (во многих отношениях восходящей к европейской средневековой эстетике) концепции человека, спецификой ее воплощения в рассматриваемых художественных текстах и рецепцией современным читателем авторской модели человека.

Практическая значимость диссертации заключается в возможности использования ее основных положений и выводов в лекционных вузовских курсах по истории зарубежной литературы, а также в спецкурсах по художественной антропологии английской литературы XX века, методологии художественной антропологии.

Положения, выносимые на защиту:

1. К.С. Льюис утверждает непреходящую ценность человеческой личности и в художественной форме исследует отношения этой личности с миром и Богом.
2. В художественных текстах К.С. Льюиса, написанных с 1938 по 1950-е годы, раскрывается сложный мир взаимодействий внешнего и внутреннего человека в свете антропологического идеала автора.
3. Присутствующая в художественных текстах К.С. Льюиса провиденциальная модель мироздания становится основополагающей категорией, формирующей характер героя, систему мотивов, сюжет произведения и его основную идею.

4. Основой художественного мира «Космической Трилогии» К.С. Льюиса является теоцентричная модель вселенной, которая в отношении человека является антропопериферийной.

5. Главные герои «Космической Трилогии» и «Пока мы лиц не обрели» в результате развития характера изменяются, проходя путь от *homo sapiens* до *homo liturgicus*.

6. Имплицитный читатель как адресат, незримо присутствующий в художественных текстах Льюиса, соотносим с идеальным читателем автора, подробно описанным в труде «An Experiment in Criticism» («Эксперимент в литературной критике»).

7. Антропологический сценарий К.С. Льюиса проявляется в художественном воплощении пасхального архетипа.

Апробация работы. Основные положения диссертационного исследования были изложены в виде докладов на XXII Международной научно-практической конференции «Кирилло-Мефодиевские чтения» (М., Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина, 2021), Всероссийской научной конференции молодых ученых с международным участием «Филологические чтения – 2021» (Новосибирск, Новосибирский государственный педагогический университет), Международной конференции «Языковая культурная среда в метаморфозах интерпретаций: Русистика. Германистика. Романистика» (Липецк, Липецкий государственный педагогический университет им. П.П. Семёнова-Тянь-Шанского, 2020), LXIX Международных научных чтений (памяти И.В. Курчатова, Москва, 2020), V Международном научном семинаре «Агиография в русском культурном пространстве» (Калининград, БФУ им. И. Канта, 2020), ежегодных Кирилло-Мефодиевских научных чтениях с международным участием (Калининград, БФУ им. И. Канта, 2019 – 2021), а также ежегодной студенческой конференции «Дни Науки» (Калининград, БФУ им. И. Канта, 2019 – 2021).

Основные положения диссертации отражены в восьми статьях, пять из которых опубликованы в рецензируемых научных журналах, включенных в перечень ВАК РФ.

ГЛАВА 1. ТВОРЧЕСТВО К.С. ЛЬЮИСА В КОНТЕКСТЕ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНО-ПЕРСОНАЛИСТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ XX в.

§ 1. Творчество К.С. Льюиса в контексте экзистенциальной философии Ж.-П. Сартра и К. Ясперса

Исходя из предпосылки о том, что антропологическая модель автора является своеобразным герменевтическим кодом к прочтению его произведений, можно предположить, что изучение темы личности является основополагающим для исследования таких важнейших категорий творчества К.С. Льюиса, как Любовь, Радость, Свобода, Страдание и др. Безусловно, философско-антропологические представления писателя (в особенности в случае К.С. Льюиса – философа и филолога) оказывают влияние на создание образов его героев, антропологический сценарий автора определяет организацию сюжета его произведений; философско-антропологические проблемы и вопросы религиозного характера, которые автор пытается разрешить, находят место в проблематике его текстов. Согласно данной точке зрения, именно видение автором феномена человеческой личности будет определять уникальные пути выхода из экзистенциального кризиса, отражённые в его произведениях.

В данной работе предпринята попытка рассмотреть антропологическую модель К.С. Льюиса в философско-религиозном контексте его эпохи. Так, представляется целесообразным рассматривать творчество данного автора в контексте христианского экзистенциализма XX века.

С.В. Максимова в диссертации «Античный миф в прозе К.С. Льюиса и Г.Э. Носсака 40 – 50-х гг.» (глава «К.С. Льюис и экзистенциализм») сопоставляет основные идеи творчества Клайва Стейплза Льюиса с идеями датского философа Серена Кьеркегора и английского писателя Гилберта Честертона. Основой для сравнения исследователем идей Льюиса и Честертон в качестве экзистенциального мыслителя, стала возможность

отнести «многие тезисы, выдвинутые Г.К. Честертоном книге «Вечный человек», к разряду “экзистенциальных”» [Максимова, 2008: 36]. Безусловно, проблематика произведения Г.К. Честертона во многом схожа с вопросами, поставленными экзистенциалистами, в то же время решение этих вопросов, которые Честертон неизменно находит в христианстве, пожалуй, могут совпадать с идеями христианских экзистенциалистов, таких как Ясперс, Марсель и другие. Тем не менее, творчество Г.К. Честертона видится нами скорее, как удивительная по глубине мысли и одновременно увлекательная апологетика, порой близкая к публицистике, но слишком оптимистичная и рациональная для того, чтобы быть отнесённой к философии экзистенциализма. Представляется также интересным изучение влияния Честертона на творчество К.С. Льюиса, описавшего в своей духовной автобиографии «Настигнут Радостью» перемену своего мировоззрения и начало обретения веры под влиянием прозы Честертона. Эту тему раскрывает Ю.Н. Афонина в статье «Традиция Г.К. Честертона и “концепция радости” К.С. Льюиса» [Афонина, 2010].

Вслед за американским философом Питером Крифтом, написавшим «Критическое Эссе», посвящённое творчеству К.С. Льюиса в конце 60-х годов XX века [Крифт, 2020], С.В. Максимова сравнивает также основные идеи К.С. Льюиса с философией религиозного мыслителя С. Кьеркегора – философа, которого часто считают предтечей христианского экзистенциализма. «Просто Христианство» Льюиса, по мнению автора, близко к кьеркегоровской защите «сущности христианства». «Английский писатель размышляет о христианской вере, используя практически те же категории и понятия, что и датский философ. Страх, трепет, страдание, надежда, удивление, чудо, любовь, абсолютное различие добра и зла – все эти категории присутствуют в философии Кьеркегора и в творчестве К.С. Льюиса», – отмечает С.В. Максимова. Тематика творчества и интерпретация экзистенциальных тем, по мысли исследователя, роднит Льюиса с Кьеркегором» [Максимова, 2008: 40 – 44]. Таким образом, С.В. Максимова

предполагает, что «философию К.С. Льюиса можно отнести к религиозной ветви экзистенциализма» [Там же: 36].

Несмотря на то, что ранний период творчества К.С. Льюиса в данной работе не является предметом исследования, представляется полезным кратко показать специфику постановки экзистенциальных вопросов в ранних поэтических текстах автора. Первые произведения К.С. Льюиса были изданы в 1919 году (сборник стихотворений «Spirits in Bondage») и в 1926 году (поэма «Dymer») под псевдонимом Клайва Гамильтона (Hamilton, рус. Гамильтон – девичья фамилия матери К.С. Льюиса). Даже при их сравнительно небольшом объёме, вышеупомянутые произведения во многом проливают свет на формирование антропологической модели К.С. Льюиса. Следует отметить, что на русском языке читателю доступны романы и повести, сказки, фантастика, апологетические работы Льюиса и, с 2017 года – часть научных трудов Льюиса–учёного; поэтические произведения и большая часть писем по сей день на русском языке не изданы.

Тематика первого поэтического сборника К.С. Льюиса тесно связана с «окопной правдой», характерной для поэзии первой мировой войны. Для него характерны темы смерти, боли, тоски, безысходности и бессмысленности страдания. Особо остро Льюис осмысляет тему отсутствия Бога в сломанной жизни страждущих. Тема «равнодушного бога» рождает полные недоумения вопросы лирического героя:

And O, my poor Despoina, do you think he ever hears
The wail of hearts he has broken, the sound of human ill?
He cares not for our virtues, our little hopes and fears,
And how could it all go on, love, if he knew of laughter and tears?
«О, бедная Владычица, считаешь,
Что внемлет стонам он
сердец, разбитых им ...
страдающих людей?
Ни добродетель наша, ни надежда, ни жуткий страх

Не трогают его... И как могло такое случиться с миром,
Где он смех и слёзы знал?»³

Выход первого поэтического сборника Льюиса совпал с появлением философии существования (экзистенциализма) не только во времени, но и тематически. Как отмечает Т.М. Тузова, возникший «накануне первой мировой войны в России и после неё в Европе экзистенциализм стал одним из наиболее влиятельных и продуктивных культурогенных факторов эпохи, он определял интеллектуально-духовные поиски широких слоёв интеллигенции, оказал сильное влияние на литературу, литературоведение и др.» [Тузова, 2001: 1246]. В то же время основная тема философии существования – проблема личности и смысла жизни – была небезразлична К.С. Льюису, как и многим другим современникам экзистенциализма.

Тематика первого сборника стихотворений К.С. Льюиса соотносится с одной из важнейших проблем, рассматриваемых философами, культурологами и писателями–экзистенциалистами – это проблема бытия на грани жизни и смерти. Основной темой приведённого выше фрагмента поэтического текста Льюиса является взаимное отчуждение жестокого и равнодушного Бога и лирического героя, солдата, нуждающегося в понимании и сочувствии. Поэтический сборник «Spirits in Bondage» и поэму «Dumer» можно условно отнести к первому, или атеистическому периоду творчества писателя.

Для раннего творчества К.С. Льюиса характерен пессимизм, не раз упомянутый самим автором в духовной автобиографии «Настигнут Радостью». «Мой пессимизм, мой атеизм, мое недоверие к “чувствам”, казалось бы, сулили ему (сборнику стихотворений. – А.К.) полный провал» [Lewis, 2016: 276]. Пессимизм характерен и для философии экзистенциализма, возникшей как пессимистическое философское мировоззрение, которое поставило вопрос, волнующий человека в условиях

³ Перевод наш. – А.К.

современной цивилизации: “Как жить человеку в мире острейших противоречий и исторических катастроф?”» [Лавриненко, 2018: 216]

Тема бытия на грани жизни и смерти актуальна и для зрелого творчества Льюиса. Марк Стэддок, герой третьей части «Космической Трилогии» делает первый шаг к обретению внутренней свободы, когда переосмысливает свою жизнь в ожидании смертной казни. «Его повесят. Жизнь окончена. Паутину можно смахнуть, ведь иначе жить не придётся, уже не нужно платить по счёту, предъявленному истиной» [Льюис, 1993: 178–179]. Осознавая близость собственной гибели, Марк вспоминает те поступки, которые к ней привели. Самой страшной ошибкой ему представляется предпочтение «избранного круга» тому, и в особенности тем, кого он когда-то любил. Марк задаёт себе вопрос: «Делал ли он когда-нибудь то, что любил? Ему стало себя жалко» [Там же: 179]. Пытаясь попасть в избранный круг, сначала в школе, потом в колледже, герой жил интересами этого круга, теряя свои увлечения, дружбу. Не приходилось ему жить и согласно собственным убеждениям, предпочитая убеждения круга. Так, в тюрьме Марк осознаёт, что выбор круга избранных привёл его к привычному лицемерию и потере радости. «Теперь он знал, какие родники, и ручьи и реки радости, какие лощины и луга, и зачарованные сады были от него скрыты» [Там же]. В тексте «Мерзейшей Мощи» К.С. Льюис рассматривает стремление героя к избранничеству как явное заблуждение, грех, лишаящий Марка любви и радости бытия. Более того, стремление попасть в избранный круг становится причиной бед и возможной гибели главного героя. В то же время осознание собственного греха, тягостное, так как сопряжено с болезненным умиранием того, что казалось неотъемлемой частью личности Марка, становится началом перерождения героя. Описание пограничной ситуации героя «Мерзейшей Мощи» по сути близко мыслям старшего современника К.С. Льюиса К. Ясперса о «пограничной ситуации случая». Карл Ясперс, один из создателей немецкого экзистенциализма, рассуждая о «пограничной ситуации случая», пришёл к выводу о том, что высший смысл бытия зачастую открывается личности в

моменты кардинальных потрясений, когда становится невозможным привычное течение жизни, и человеку приходится задумываться о смерти [К. Ясперс, 2012: 110–117]. К. Ясперс также обратил внимание на роль случая, подчёркивающего хрупкость и непостоянство человеческой жизни. Именно в ситуации, подробно описанной экзистенциалистом Карлом Ясперсом, оказался Марк, герой «Мерзейшей Мощи» К.С. Льюиса.

В пьесе Ж.-П. Сартра «Huis clos» («За закрытыми дверями») в уста героя вложены слова: «ад – это другие», подчёркивающие страдания человека от нежелательного и неизбежного присутствия, психологически мучающего другого. В пьесе, написанной в 1943 году (во время Второй мировой войны) в качестве места и времени действия выбран ад. При этом ад представлен как бесконечное здание отеля, вне которого ничего не существует, только множество этажей и номеров. Сидящие взаперти герои (при каждом открытии двери в их номере становится нестерпимо жарко) не знали друг друга при жизни. Каждый из них понимает, что он находится в аду, и ждёт положенных ему мучений. Через некоторое время герои осознают, что мучаются от своего «отсутствия» на Земле, невозможности повлиять на земные события, от воспоминаний о собственных преступлениях, душевных травм, которые им наносят люди, оставшиеся жить, от желания и невозможности скрыться от двух других обитателей номера, от самого осознания того, что становятся друг для друга палачами. Отсутствие зеркал и отобранные зубные щётки символизируют окончательную потерю чего бы то ни было личного, невозможность проведения оберегающих границ и, как следствие, полную уязвимость личности обитателя ада. Нападение на другого представляется в аду единственным способом отвлечься от собственной уязвимости. Главным орудием пытки в аду, изображённом Ж.-П. Сартром, являются мысли и слова. А характерной особенностью ада – тотальная невозможность его покинуть (герои замкнуты на себе и заперты в душном общем пространстве номера).

Ровно год спустя, в 1944 году в английской газете «The Guardian» начинает выходить эсхатологическое видение К.С. Льюиса «The Great Divorce» («Расторжение брака»). В произведении английского писателя и апологета христианства ад представлен, как и у Сартра, неформально: в виде серого города с непрестанно морозящим дождём и нескончаемыми сумерками. Описание жизни призраков в сером городе, без сомнения, является аллегорией отчуждённости личностей друг от друга, от Блага и от собственного предназначения. Серый город у Льюиса является образом ада, населённого призраками людей, которые, зачастую даже не подозревая о своей призрачности, получают «для себя» всё, что пожелают. Призраки города находятся в экзистенциальном конфликте друг с другом, дома их стоят «миль за тысячу» от других домов. «Дело в том», – повествует один из призраков, – «что у нас все здесь очень склочные. Прибудет кто-нибудь, поселится и сразу поссорится с соседом. За неделю доходит до того, что рядом жить нельзя. Места много, все уже переругались и уехали. Селится он на соседней улице, а если там тоже найдется сосед, продвигается дальше. В конце концов он строит себе на отшибе новый дом. Тут это просто – представь себе дом – и готово. Так город и растёт» [Льюис, 2010: 15–16].

Герои серого города, как правило, мучили своих близких на земле (см., например, образ Фрэнка, сопровождаемого Актёром старой школы) и склонны пытаться привнести адское состояние духа в рай (куда, вслед за Иеремией Тэйлором, автор отправляет их на экскурсию), выстраивая и здесь привычные адские отношения. Так, ад в представлении Льюиса, в отличие от ада, созданного Сартром, не закрыт, всякий желающий призрак может свободно выбраться из него, стоит лишь предпочесть Благо предельной концентрации на собственной личности. При этом орудия пыток те же – собственные мысли и слова, заблуждения, которые человек хочет сохранить даже «ценою гибели», то есть то, что он «ценит больше радости, то есть больше правды» [Там же: 66]. При этом ад, в котором призраки держатся на космических дистанциях друг от друга, с точки зрения вечности,

удивительно мал. «Ад меньше земного камешка, меньше райского атома. Взгляни на бабочку в нашем, истинном мире. Если бы она проглотила весь ад, она бы и не заметила» [Там же: 121].

Интересно сопоставить произведения К.С. Льюиса и Ж.-П. Сартра также с точки зрения особенностей повествования. В эсхатологическом видении Льюиса повествование ведётся от первого лица, то есть главный герой–рассказчик описывает свой сон (видение ада и экскурсии в преддверие Рая). Читатель видит описываемое глазами главного героя. Восприятие видимого меняется по мере изменения воспринимающего сознания главного героя (от призрачного до стремящегося окрепнуть). Безымянные в начале повествования герои начинают обретать имена, проясняются лица. Для такого повествования характерен доверительный тон. Для восприятия текста, вероятно – сочувственно-вовлечённый тип чтения. Героям пьесы Ж.-П. Сартра сочувствовать сложнее. Здесь и автор, и читатель (охотно) находятся в позиции зрителей, т. е. за пределами адского хронотопа. При этом следует отметить, что ни Льюис, ни Сартр не ставили перед собой цели дать читателю достоверное представление о жизни после смерти. «Меньше всего на свете я хотел удовлетворить любопытство тех, кого интересуют подробности загробной жизни», – признавался Льюис [Там же: 8].

Главный герой повести оказывается в сером городе, знакомится с рядом призрачных личностей, отправляется в числе других на экскурсию в рай. Первое время герой ходит вблизи райских гор сам, встречает новых призраков, которые являются смешанными аллегориями смертных грехов. Перед главным героем-повествователем преддверие рая предстаёт в разнообразии восприятий других (призрачных) героев. Вскоре главный герой встретит своего проводника, с которым будет вести беседу. (Мотив проводника по загробному миру в эсхатологическом видении заимствован Льюисом у Данте). В «Сказании об аде и рае», в качестве проводника выбран шотландский священник и христианский писатель Джордж Макдональд (1824–1905), творчество которого К.С. Льюис особенно ценил. Дух

Макдональда в доверительной беседе отвечает на вопросы, волнующие главного героя. Таким образом, Рай для личности открывается через другого. Если для героев Сартра другие – это ад, то у Льюиса ад находится в душе самого человека, общение (или в данном случае) столкновение с другими личностями может лишь обострить ситуацию. Даже встретив сияющего духа, призрачная личность страдает, ад внутри неё усугубляется (см., например, диалог Фрэнка с любимой в преддверии рая). Но и рай, по мысли К.С. Льюиса, зачастую познаётся через общение с другой личностью. Душе, приехавшей из ада (на экскурсию) в Рай, непременно нужен проводник для того, чтобы принять и понять происходящее. В качестве проводника выбираются праведники или любившие душу экскурсанта при жизни или те, кого любил он (возможно, как в случае главного героя – любимый им писатель). Таким образом, рай призрачным героям К.С. Льюиса открывается через любовь, понимание и сочувствие праведников. Следует отметить, что, сопереживая призраку, праведники всё же понимают суть его заблуждений и пытаются (часто безуспешно, но вполне рационально) растолковать эту суть призракам. Проводник также призван ответить душе на волнующие её вопросы и помочь ей «окрепнуть», обрести новое, духовное «тело», пригодное для вечной жизни в Раю. (Подробнее образ проводника в данном произведении мы рассматривали в статье «Образ проводника в эсхатологическом видении К.С. Льюиса “Сказание об аде и рае, или расторжение брака”»).

В эсхатологическом видении «Сказание об аде и рае, или расторжение брака» К.С. Льюис опровергает идею английского поэта-романтика Уильяма Блейка о браке Неба и ада. Льюис замечает, что люди и после Блейка постоянно пытаются сочетать добро со злом (Небо и ад), считая, что окончательный выбор не является совершенно неизбежным, и, «если хватит ума, терпения, а главное – времени, можно как-то совместить и то, и это, приладить их друг к другу, развить или истончить зло в добре, ничего не отбрасывая» [Там же: 6]. По мнению К.С. Льюиса, экзистенциальный выбор

неизбежен. Кроме того, принципиально важно, согласно аллегории автора, «достойно совершить странствие». Таким образом, авторская интенция в «Сказании об аде и рае» видится в утверждении принципиальной открытости ада и возможности его преодоления. Человек не только свободен покинуть ад, но и обитатели Рая в тексте Льюиса делают всё возможное, чтобы это произошло. В пьесе Ж.-П. Сартра рай не является предметом изображения, ад же бесконечен по величине и замкнут. Для восприятия происходящего в аду Ж.-П. Сартр предлагает читателю две точки зрения: адскую и земную. К.С. Льюис стремится предложить своему читателю три точки зрения на происходящее в аду (Чистилище) и в преддверии Рая (хронотоп текста Льюиса значительно шире): адскую точку зрения, земную и Небесную (точку зрения жителей Рая). Призраку достаточно искренне захотеть увидеть вещи *sub specie aeternitatis* и принять эту точку зрения (отказавшись от адской), чтобы получить помощь от Ангелов или проводника, окрепнуть и остаться в Раю.

Одной из основных тем «Сказания об аде и рае» является тема экзистенциального выбора и полной свободы личности. В предисловии к повести автор размышляет: «Пути нашего мира – не радиусы, по которым, рано или поздно, доберешься до центра. Что ни час, нас поджидает развилка, и приходится делать выбор» [Там же: 6].

Свобода человеческой личности выступает на первый план и в экзистенциализме. Карл Ясперс в работе «Философская Вера» размышляет о свободе человека, находящегося в пограничной ситуации. Экзистенция, с точки зрения К. Ясперса, немыслима без свободы. «Сознавая свою свободу, – считает ученый, – человек хочет стать тем, чем он может и должен быть. Он рисует идеал своей сущности» [Ясперс, 1991: 452]. Свобода личности, в свою очередь, невозможна без основанного на взаимной любви и доверии общения с другой личностью. Коммуникация, понимаемая К. Ясперсом как единение личностей, является, по мнению философа, необходимым здоровым условием трансценденции (приобщения к Истине). «Истина есть то, что нас

соединяет, и в коммуникации заключены истоки истины. Человек находит в мире другого человека как единственную действительность, с которой он может объединиться в понимании и доверии. На всех ступенях объединения людей попутчики по судьбе, любя, находят путь к истине, который теряется в изоляции, в упрямстве и в своеволии, в замкнутом одиночестве», – утверждает мыслитель [Ясперс, 1991: 442].

К.С. Льюис в автобиографии «Настигнут Радостью» многократно описывает свои дискуссии, реже споры с близкими по духу людьми, отмечая влияние, оказанное их аргументами, идеями на формирование его мировоззрения и обретение веры. Более того, долгое время К.С. Льюис был одним из организаторов и идейных вдохновителей группы инклингов, близких по духу людей, в основном учёных-филологов и писателей. Очевидно, интересующий нас автор достаточно высоко ценил дружбу и общение (в терминологии К. Ясперса – коммуникацию). В книге «The Four Loves» («О Любви»), написанной в 1960-м году, Льюис отводит дружбе особое место среди четырёх описанных им видов любви. «Христос поистине может сказать всякому кругу друзей: “Не вы избрали друг друга, но Я избрал вас друг для друга”. Дружба – не награда за ум или вкус, а орудие Божие: с её помощью Господь открывает нам красоту другого человека» [Льюис, 2018: 350]. Дружба, – отмечает К.С. Льюис, – рождается из общения на вдохновляющую тему в тот момент, когда люди осознают, что понимают значимые для них вещи одинаково. «...В этом виде любви вопрос: “Ты меня любишь?” значит: “Ты видишь ту же самую истину?” или хотя бы: “Важна тебе та же самая истина?” Человек, понимающий, как и мы, что какой-то вопрос важен, может стать нам другом, даже если он иначе ответит на него» [Там же: 337].

Свобода, в понимании К.С. Льюиса, также имеет трансцендентную основу: «Свобода – дар, сильнее всего уподобляющий тебя Творцу; но увидеть ее ты можешь только в перевернутый бинокль, иначе она была бы слишком велика для тебя. Для тебя сменяются диапозитивы моментов, и во

всяком из них ты волен сделать выбор» [Льюис, 2010: 123]. Интересно, что и о трансценденции два мыслителя рассуждали, прибегая к схожим категориям. Так, К. Ясперс писал: «Трансценденция – это бытие, которое никогда не станет миром, но которое как бы говорит через бытие в мире. Трансценденция есть только тогда, когда мир состоит не из себя, не основан на самом себе, а указывает за свои пределы. Если мир все, то трансценденции нет. Если трансценденция есть, то в бытии мира содержится возможное указание на нее» [Ясперс, 1991: 426]. Мысль о земном бытии как времени и пространстве, содержащем знаки трансценденции, высказывал и К.С. Льюис в книге «Просто Христианство»: «Если я нахожу в себе такое желание, которое ничто в мире не способно удовлетворить, это, вероятнее всего, можно объяснить тем, что я был создан для другого мира. Если ни одно из земных удовольствий не приносит мне подлинного ублажения, это не значит, что Вселенной присуще некое обманчивое начало. Возможно, земные удовольствия и рассчитаны не на то, чтобы удовлетворить ненасытное желание, а на то, чтобы, возбуждая его, манить меня вдаль, где и таится настоящее» [Льюис, 2018: 222]. Очевидным знаком трансценденции в земной жизни человека К.С. Льюис считал радость, под которой понимал «неисцелимую тоску» по Богу. История чувства, которое писатель назовет радостью, станет центральной темой его автобиографии «Surprised by Joy» («Настигнут радостью»). Подробнее тему радости в автобиографии К.С. Льюиса мы рассматривали в статье «Концепт радости в автобиографии К.С. Льюиса» [Косинская, 2019: 76–83].

В эсхатологическом видении К.С. Льюиса свобода воспринимается как особый дар Творца. Глубинную суть этого дара не дано постичь человеку, мыслящему в категории времени: «Я говорю сейчас притчами, но они верней философских выкладок и даже мистических откровений, которые тщатся проникнуть глубже. Любая попытка увидеть облик вечности прямо, без этой линзы, искажает или уничтожает то, что знаешь о свободе» [Льюис, 2010: 123]. Именно мышление вне земных категорий, по Льюису, способно

постичь смысл доктрины о предопределении в контексте полной свободы человека. (К примеру, Богу, находящемуся вне времени всегда известно о том, какой свободный выбор сделает человек). Из-за разницы категориальных аппаратов сложно рассуждать, не впадая в противоречия, и о догмате всеобщего спасения, интересующем героя повести Льюиса в аспекте свободы личности.

Следует отметить, что ряд вопросов, которые ставит К.С. Льюис, совпадает с вопросами, которые волновали философов–экзистенциалистов XX века. Ответы Льюис находит в христианском учении. Этим обусловлена определённая степень близости идей К.С. Льюиса с идеями Карла Ясперса, представителя христианского экзистенциализма. С этим же фактором связано и соответствующее расхождение во взглядах Льюиса и экзистенциалиста атеистического толка Ж.-П. Сартра. Антропологическая по своей направленности философия экзистенциалистов своей центральной темой выбирает проблему существования человека в мире. Тема смысла человеческой жизни, на наш взгляд, является доминирующей в творчестве К.С. Льюиса.

Питер Крифт, известный современный американский философ, сознательно продолжающий апологетическую традицию К.С. Льюиса, в «Критическом Эссе», посвящённом творчеству и философии этого автора, особенно высоко оценивает значение творчества Льюиса для всей европейской философии и религиозной (христианской) мысли XX века. Так, основные идеи христианской философии К.С. Льюиса П. Крифт считает верным ориентиром для философов и христиан, ищущих истину: «Значение Льюиса для XX века, – даже его критики должны с этим согласиться, – по меньшей мере, значение пробного камня, скалы, о которую могли бы разбиться новые философии, христианство, с которым нужно сравнить справедливо и беспристрастно новых христиан. Если новые суда смогут миновать старую скалу, у них будет легкое плавание. Но сотни таких судов

пошли ко дну в предыдущих веках, наткнувшись на такую скалу» [Крифт, 2018: 27].

Современный американский учёный Арман Николи, четверть века читавший в Гарвардском университете курс о религиозно-философских взглядах З. Фрейда и К.С. Льюиса, в своей книге «Фрейд и Льюис: Дебаты о Боге» объясняет, почему он выбрал мировоззрение этих двух мыслителей как предмет своего курса. А. Николи указывает на тот факт, что атеистическая философия жизни, которую З. Фрейд всеми силами защищал, называя «научным мировоззрением», оказала существенное влияние на процесс секуляризации современной гуманитарной науки и культуры: «Те, кто желал показать несовместимость науки и религии, в XVII веке говорили об астрономических открытиях, XVIII веке – о физике Ньютона, в XIX веке – о Дарвине, а в XX столетии и до нынешнего дня ссылаются на Фрейда» [Николи, 2019: 9]. Влияние З. Фрейда на современную ему Модель мира осознавал и К.С. Льюис. В книге «Отброшенный Образ» (1964) он указывает Фрейда в числе мыслителей, идеи которых сформировали культурный фон для искусства XX века: «Фон нашего времени в значительной степени складывается из Фрейда и отчасти Эйнштейна» [Льюис, 2016: 647]. Известно, что Льюис (будучи почти на полвека моложе Фрейда) был хорошо знаком с его теориями: «Ещё раньше, когда Льюис только начал учиться в Оксфорде, Фрейд уже стал отцом нового подхода к литературоведению, а Льюис этот подход изучал» [Николи, 2019: 11]. В более поздней статье под названием «Психоанализ и литературная критика» (1942) К.С. Льюис указывает на серьёзные противоречия, которые возникают, когда литературовед применяет теорию психоанализа в литературной критике. Противоречий этих, по мнению оксфордского учёного, вполне «достаточно, чтобы фрейдисты капитулировали перед литературой» [Льюис, 2016: 55].

А. Николи предполагает также, что и Фрейд мог читать вышедшую за несколько лет и одобренную критиками «Аллегорию любви» К.С. Льюиса и «Блуждания паломника» – художественный текст, содержащий сатиру на

мировоззрение, порождаемое теориями Фрейда. В аллегорической повести «Кружной путь или блуждания паломника» отрицательный герой Сигизмунд Умм (Сигизмунд – имя, данное Фрейду при рождении, которое он позже изменил на «Зигмунд») сначала в форме своеобразного психоаналитического допроса беседует с Джоном (главным героем), потом внезапно бросает его в темницу. При этом мысли, которые высказывает Сигизмунд Умм, являются очевидной аллюзией на учение Зигмунда Фрейда, ставшее весьма популярным к 1930–м годам: «Бывало ли так, чтобы мысли об острове не заканчивались темнотой и девушками? – Нет, не бывало. Но я не о них мечтал! – О них. Стремилась вы именно к ним, но хотели почувствовать себя хорошим. Отсюда и остров... Островом Вы прикрывали свою похоть от самого себя» [Льюис, 2011: 64].

В книге, посвящённой сравнению мировоззренческих позиций К.С. Льюиса и З. Фрейда, А. Николи отмечает, что в первой половине жизни (примерно до 30 лет) К.С. Льюис не только был атеистом, но и защищал свою позицию, прибегая к аргументам Фрейда. После обретения веры К.С. Льюис переосмысливает теории З. Фрейда, находя свои контраргументы в защиту христианства. «Труды этих двух людей обладают удивительным параллелизмом. Если Фрейд до сих пор – главный защитник материалистической позиции, то Льюис – главный защитник духовного мировоззрения, на которое нападал Фрейд» [Николи, 2019: 10–11]. Арман Николи настаивает на том, что вклад К.С. Льюиса в утверждение христианского мировоззрения сопоставим с влиянием З. Фрейда на мировоззрение человека XXI века: «Льюис, знаменитый профессор Оксфорда, литературовед и, быть может, самый известный в XX столетии защитник веры с помощью разума, добился международного признания задолго до смерти» [Там же: 10].

§ 2. Творчество К.С. Льюиса в контексте персоналистической мысли

Э. Мунье и В.Н. Лосского

В статье, написанной для Большой Российской Энциклопедии, К.В. Бандуровский указывает на два значения термина «персонализм»: широкое и узкое. Согласно первому значению, персонализм не является философским учением как таковым, но понимается как неотъемлемая характеристика тех философских учений, которые в своём миропонимании исходят из приоритета личности. Будучи по преимуществу христианским, такое направление философской мысли особое внимание уделяет личностной природе Божественного и человеческого бытия. Личностное начало Бога и человека, согласно философии персонализма, является наивысшей жизненной ценностью [Бандуровский, 2014: 748]. Мышление, ведущее к обезличиванию Бога и человека, согласно данному виду философской мысли, является деструктивным. Понимание персонализма в широком смысле позволяет отнести к данному направлению мысли философию В.Н. Лосского, Л. Шестова, Н.А. Бердяева, Г.В. Флоренского, В.В. Зеньковского, М. Бубера, учения Ф. Якоби, Ш. Ревунье, А. Алкотта, романы Ф.М. Достоевского и, пожалуй, творчество К.С. Льюиса. Здесь же следует отметить, что своё начало персоналистическая мысль берёт в христианском учении о Божественной Личности и человеке, созданном по образу и подобию Бога Отца. Согласно второму, более узкому значению термина, под персонализмом понимается «самоназвание некоторых направлений европейской и американской философии конца XIX–XX веков» [Бандуровский, 2014: 748]. Сам термин «персонализм» впервые появился в работе немецкого философа Фридриха Шлейермахера «Речь о религии к образованным людям, её презирающим» в 1799 году; в 1868 году американский поэт и публицист Уолт Уитмен издал эссе «Персонализм», и в 1903 году Шарль Ревунье издал одноимённый труд во Франции [Там же].

В данном исследовании мы кратко рассмотрим те идеи философии французских персоналистов – современников К.С. Льюиса (Э. Мунье, Ж. Лакруа, М.Г. Недонсель), которые в той или иной степени сопоставимы с персоналистической метаидеей зрелого творчества английского писателя.

В октябре 1932 года во Франции вышел в свет первый номер журнала Э. Мунье «Esprit» («Дух»). Это событие считается датой возникновения французского персонализма. Французский философ Э. Мунье стал основоположником и выдающимся представителем этого философского течения. Католик по вероисповеданию, Э. Мунье считал вопрос о личности центральной проблемой персонализма. Такое понимание философии дало название течению (от лат. *persona* – личность). Как отметила И.С. Вдовина, ответы на вопрос о том, чем является личность, каковы её свойства и особенности, «философы-персоналисты искали у Сократа и Цицерона, Декарта и Лейбница, Канта, Паскаля, Мальбранша, Руссо, Фихте, Шелера, Бергсона, Бердяева, Достоевского, Толстого» [Вдовина, 2019: 177]. Наряду с экзистенциализмом и неотомизмом, персонализм составил целую эпоху в интеллектуальной жизни Франции первой половины XX века. Двадцатисемилетний Э. Мунье сумел объединить в работе над журналом «Esprit» различных философов, литераторов, публицистов и политологов, размышлявших над экономическими, политическими проблемами и проблемой духовного кризиса личности. Французские персоналисты создают теорию «вовлечения», уделяя особое внимание творческому труду личности в повседневной жизни. Радость, которую французские авторы находят в творческом труде, пожалуй, сопоставима с радостью чтения и открытия «интуитивной истины», описанной в автобиографии К.С. Льюиса «Настигнут Радостью».

Философы Поль Рикёр, Жан Лакруа, Морис Гюстав Недонсель и Габриэль Мадинье были среди единомышленников и ближайших соратников Эммануэля Мунье. В 1936 году Э. Мунье издал «Манифест персонализма», через три года – работу «Персонализм и христианство». Следует отметить,

что начало персоналистического мышления Э. Мунье видел в христианстве. Таким образом, французский персонализм унаследовал такие особенности христианского мировосприятия, как идею триипостасного личностного Бога и глубину личностных взаимоотношений Бога и человека, Богопознание и Богообщение. Соответственно с этими представлениями, персонализм призывает человека внутренне приобщиться к Богу. Подобный призыв отчётливо звучит не только в апологетических трудах К.С. Льюиса («Просто Христианство», «Размышления о Псалмах», «Страдание» и «Любовь»), но и в сказках («Хроники Нарнии» как аллегорическое изложение евангельской истины для детей) и художественной прозе автора («Сказание об аде и рае, или Расторжение Брака», «Мерзейшая мощь», «Переландра» и др.). В то же время важно указать на различие целей, которые ставят перед христианами французские персоналисты и К.С. Льюис. Цель жизни христианского персоналиста Э. Мунье определил следующим образом: «Глубинный смысл человеческого существования состоит... в том, чтобы переменить “тайну своей души”, чтобы принять в нее Царство Божие и воплотить его на Земле» [Мунье, 1992:14]. Если идея о преображении человеческой души и принятии ею Царствия Божия (в образе Христа) близка Льюису, то мысли о политическом переустройстве мира, создании Рая на Земле (программные в философии французского персонализма) чужды К.С. Льюису. Очевидно, английский автор склоняется к традиционному богословию, согласно которому, целью человеческой жизни является обожение. В одном из своих апологетических произведений «Просто Христианство» К.С. Льюис рассуждает: «Христос пришел в этот мир и стал человеком для того, чтобы распространить среди других людей ту высшую форму жизни, которая присуща Ему Самому... Каждый христианин должен стать маленьким Христом. Именно это и значит “быть христианином”» [Льюис, 2018: 254–255].

В свою очередь Э. Мунье и его единомышленники особое внимание уделяли активной гражданской позиции, стремясь воплотить христианские

ценности в жизни современного общества путём изменения политической и экономической систем. Так, кризис личности персоналисты связывают с несправедливостью и глубоким несовершенством буржуазной цивилизации (“буржуазного беспорядка”). Предметом особенной озабоченности французских персоналистов было слияние католической церкви с интересами буржуазии [Мунье, 1992]. По Льюису, кризис личности обусловлен, прежде всего, личным грехом, который, в свою очередь, приближает ситуацию экзистенциального выбора и мешает человеку делать его согласно христианской этике. В контексте сказки для взрослых «Мерзейшая Мощь» и романа «Пока мы лиц не обрели» кризис личности (героев) происходит как последствие греха в момент экзистенциального выбора и проявляется в тяжести и, зачастую, негативных последствиях выбора. Так, герой философского романа «Пока мы лиц не обрели», царь Глома (вымышленной древней языческой страны) узнаёт от верховного жреца богини Унгит о необходимости человеческой жертвы из числа членов царской семьи. Боясь за собственную жизнь и жалея себя, Царь выбирает свою младшую дочь в качестве жертвы, сожалея, однако, что не может выбрать старшую.

Таким образом, и К.С. Льюис, и Э. Мунье считали дехристианизацию коренной причиной кризиса личности. При этом Э. Мунье видел в христианстве моральную основу для переустройства общества на базе гуманистических ценностей, а целью человеческой жизни считал создание идеальной христианской цивилизации. Льюис, в свою очередь, считал, что мир создан для Христа, который является единственной причиной и целью человеческого существования. Бог троичен и является сверхличностью, и потому цель жизни лежит за пределами человеческой личности. В этом и состоит персоналистическая метаидея К.С. Льюиса.

Далее мы рассмотрим основные идеи художественной антропологии К.С. Льюиса в контексте персоналистической мысли его современника, известного богослова русского зарубежья В.Н. Лосского, и сопоставим религиозно-персоналистические метаидеи творчества этих мыслителей.

Основой для сопоставления творчества К.С. Льюиса и В.Н. Лосского являются общие для них экзистенциальные проблемы (например, проблема одиночества, отчуждения, свободы и ответственности), решения которых оба автора находили в творческой христианской мысли.

Целью сопоставления не является выявление догматических (весьма существенных) расхождений православия В.Н. Лосского и англиканства К.С. Льюиса. Разница в догматике этих двух религий подробно описана в отечественных и зарубежных богословских трудах. Отметим, что, исходя из экзистенциальной проблематики личности, апологетика К.С. Льюиса служит сохранению «простой» христианской веры, (то есть веры, полученной апостолами от Христа и Святого Духа, без учёта церковных расколов (с их историко-политическими предпосылками) и догматических тонкостей) с одной стороны, и является не по-экзистенциалистски последовательной и рациональной, с другой. Особая персоналистичность, характерная для творчества К.С. Льюиса, и берущая своё начало в персонализме христианского вероучения, делает актуальным сопоставление основных идей творчества автора с философией представителей русского персонализма, в данной работе, – В.Н. Лосского.

Понятие личности в богословии В.Н. Лосского является результатом творческого раскрытия и осмысления философом догматов православной церкви. Поэтому человек в его учении – это, прежде всего, образ Божий, а целью человеческой жизни является обожение, то есть достижение человеком Богоподобия. Исходя из этого. В.Н. Лосский считает, что можно приблизиться к познанию об устройении человека через рассуждение о природно-ипостасном способе существования Бога [Лосский, 2003: 179]. В то же время возможно и обратное, – рассуждать о Боге через познание человеческого устройства. В подтверждение этой мысли В.Н. Лосский обращается к идеям Блаженного Августина и Свт. Василия Великого: «Какое понятие приобрел ты о различии сущности и ипостаси в нас, перенеси его и в божественные догматы – и не погресишь» [Там же: 142].

Отметим, что главная героиня и повествовательница в романе К.С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели» Оруаль начинает свой путь Богопознания с познания «пожирающей бездны» своей души и тоски по чему-то иному. Свойства любви невидимого бога горы она познаёт, исходя из свойств человеческой любви. Однако, по Льюису, это познание станет результативным, только когда Оруаль обретёт свою личность (отсюда и название романа – «Пока мы лиц не обрели»).

Как замечает С. Белозерцев, понимание личности в учении В.Н. Лосского исходит из христологического и тринитарного богословия [Белозерцев, 2018: 3]. Личность в рассматриваемом учении не сводится к собственной природе, но обладает свободой по отношению к ней. Свобода личности, по мнению В.Н. Лосского, «есть образ Божий, свойственный каждому человеку» [Лосский, 2003: 204.]. Так, свободный в акте творения Бог создаёт по Своему образу и подобию свободную личность. В апологетической книге «Просто Христианство» К.С. Льюис высоко оценивает роль свободы личности в обожении человека: «Счастье, которое Бог приготовил для своих высших созданий, – счастье свободно соединиться с ним и друг с другом в любви и восхищении, так прекрасно, что в сравнении с ним самая возвышенная любовь между мужчиной и женщиной – разбавленное молоко. Но для этого создания должны быть свободными» [Льюис, 2018: 152.]. Обожение, по мысли и Льюиса, и Лосского, является смыслом человеческой жизни. Поскольку оно не мыслится без свободы, то свобода личности по отношению к жизни является смыслообразующим фактором. Как и у Лосского, свобода в понимании Льюиса является неотъемлемой характеристикой личности. Особое внимание уделяет В.Н. Лосский и союзу Бога с человеком. Богослов отмечает, что союз этот всегда уникален, подобно тому, как единственна каждая личность. Именно уникальное в каждой судьбе соединение с Богом, столь восторженно и просто описанное К.С. Льюисом, в учении В.Н. Лосского является призванием личности, «ибо, по-видимому, существует столько же союзов с Богом, сколько и человеческих личностей, поскольку

каждая из них предполагает абсолютно единое и неповторимое отношение с Божеством, и на небе возможно столько же явлений святости, сколько было, есть и будет судеб на земле» [Лосский, 2003: 640]. Единичность каждой личности подчёркивается Льюисом в «Переландре», когда Эльдил кратко охарактеризовал Творца перед началом Великого Танца: «Ни разу не повторил Он ни единого слова, не создал одинаковой вещи» [Льюис, 1993: 309].

В статье «Основные методологические принципы В.Н. Лосского» С.В. Никитина среди прочих методологических принципов мыслителя называет принцип экзистенциальной вовлечённости, связанный с «сотериологической направленностью православного богословия» [Никитина, 2010: 4]. На основании анализа богословских трудов В.Н. Лосского исследователь выделяет два аспекта принципа экзистенциальной вовлечённости: отношения с Богом и межличностные отношения. Сам В.Н. Лосский определял мистическое богословие Восточной Церкви как «богословие экзистенциальное, вовлекающее всего человека, ставящее его на путь единения с Богом» [Лосский, 2003: 640]. В предисловии к «Расторжению Брака» К.С. Льюис рассуждает о рае, также вовлекающем всего человека без остатка: «Если мы не хотим отвергнуть ад или даже мир сей, нам не увидеть рая. Если мы выберем рай, нам не сохранить ни капли, ни частицы ада» [Льюис, 2010: 6]. Понимание единения с Богом как цели человеческой жизни присуще и богословию В.Н. Лосского, и творчеству К.С. Льюиса. В то же время, как мы говорили, оба мыслителя ставили перед собой экзистенциальные вопросы и находили ответы в христианстве. Рассмотрим в этой связи второй аспект экзистенциальной вовлечённости (по С.В. Никитиной) – сферу межличностных отношений. В.Н. Лосский противопоставляет понятия «личности» и «индивида». Так, по мнению богослова, индивидуальность состоит в отличии от других людей путём противопоставления себя другим. Индивидуумы, по мысли Лосского, «разделяют природу» (человека). Личность же к природе не сводится.

Понятие личности, апофатически выраженное в тринитарном богословии, мыслитель приравнивает к богословским понятиям «лица» или «ипостаси». Тайна личности не может получить точной дефиниции. Личность – это невыразимый, рационально непостижимый образ Бога в человеке. Личность, в отличие от индивидуума, включает в себя (объединяет) всю человеческую природу (Лосский приводит античное понятие – «человек как микрокосм»). Более того, обретение собственной личности подразумевает преодоление эгоцентризма и обращение к другому. (Здесь другие – это не «ад», как у Сартра, а единственное условие подлинного или личностного существования). «Кратко говоря, личность может быть полностью личностью лишь в той мере, в какой она не имеет ничего того, чем она хотела бы обладать только для себя, исключая других; то есть, когда она имеет природу, общую с другими», – утверждает ученый [Лосский, 2003: 641]. Таким образом, второй аспект принципа экзистенциальной вовлеченности предполагает личностное отношение к другим людям как к образу Бога. Проблема личности (лица) является основной темой романа К.С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели», – самого персоналистичного, на наш взгляд, произведения автора. Главная героиня романа, Оруаль, встретив свою бесконечно любимую младшую сестру, Психею, в горах, и выслушав историю счастья и любви Психеи (в пер. с греч. «души»), недоумевает: «Что ж это за бог, который не решается показать свое лицо? <...> Прекрасные не скрывают лиц» [Льюис, 2010: 175]. Став правительницей Глома, от природы некрасивая Оруаль тоже будет закрывать лицо, создавая вполне символическое впечатление отсутствия лица. Не имеет лица в романе и статуя языческой богини Унгит, якобы требующая кровавых жертв и символизирующая крайнюю степень отсутствия личности. С безликой Унгит сравнивает свою душу главная героиня: «Унгит – это я», с ужасом осознаёт Оруаль. «И я поняла, почему боги с нами не говорят, и не нам ответить на их вопросы... Как встретят они нас лицом к лицу, пока мы лиц не обрели?» [Там же: 175]. Таким образом, не имеющий лица (подобно призракам из

«Расторжения Брака») не способен полноценно общаться с другими личностями. Индивидуум, не ставший личностью, становится, по выражению Оруали, «поглощающей бездной». И, как справедливо отметил в контексте данного романа епископ Диоклийский Каллист, «мы не можем понять того, что связано с Богом, пока хоть в какой-то мере не познали себя, свою сложность, свою тьму» [Каллист, 2018: 7]. О том, что личность (в отличие от индивидуальности) не является данностью и, соответственно, о необходимости становления человеческой личности рассуждает в богословских терминах В.Н. Лосский: «Мы призваны к тому, чтобы осуществлять, созидать свою личность в благодати Духа Святого» [Лосский, 2003: 255].

Епископ Каллист указывает на как минимум три совпадения художественной мысли Льюиса с представлениями православной антропологии (которую в данной работе представляет В.Н. Лосский, основоположник «неопатристического» синтеза в православном богословии):

- 1) мысль о неповторимости каждой человеческой личности:
- 2) значение обретения собственной личности (обретение лица у Льюиса и ипостаси у Лосского);
- 3) обожение как цель человеческой жизни.

Добавим сюда идею свободы личности, как условия для обожения в творчестве Льюиса и богословских трудах Лосского.

В эссе «Можно ли считать К.С. Льюиса “анонимным православным”?» Епископ Диоклийский Каллист делает предположение о возможном источнике знания К.С. Льюиса важнейшей идеи Восточного христианства об обожении личности: «Может быть, идею теозиса он нашел у св. Афанасия, когда писал предисловие к “Воплощению Слова Божьего”. Св. Афанасий говорит о Христе-Логосе: “Он стал человеком, чтобы человек стал Богом”» [Каллист, 2018: 8]. Эту же мысль многократно и почти дословно повторяет, и творчески раскрывает В.Н. Лосский в главе «Искушение и обожение» книги «По образу и подобию»: «“Бог соделался человеком, дабы человек смог стать

Богом”. Эти глубокие слова, которые мы впервые находим у св. Иринея, встречаются затем и в трудах св. Афанасия, св. Григория Богослова, св. Григория Нисского. Впоследствии отцы Церкви и православные богословы повторяли их из века в век, желая выразить в этой лапидарной фразе самую сущность христианства: неизреченное снисхождение Бога до последних пределов нашего человеческого падения, – до смерти, снисхождения, открывающего людям путь восхождения, безграничные горизонты соединения твари с Божеством» [Лосский, 2003: 632–633]. Мысль о неповторимости каждой человеческой личности, значение обретения собственной личности (обретение лица у Льюиса и ипостаси у Лосского), обожение как цель человеческой жизни и роль свободы воли личности в обожении, совпадающие у двух выдающихся христианских мыслителей, являются, на наш взгляд, метаидеями, исходя из которых, развиваются другие идеи персоналистического творчества. Так, например, понятие греха в богословской и, соответственно, апологетической мысли исследуемых авторов исходит из метаидеи о свободе воли человеческой личности.

Таким образом, в данной работе в результате сопоставления текстов К.С. Льюиса и В.Н. Лосского выделены четыре метаидеи, общих в творчестве этих христианских мыслителей. Во-первых, это идея обожения как цели человеческой личности. Во-вторых, мысль о неповторимости каждой человеческой личности. Из этого следуют идеи о неповторимости жизненного пути и возможной святости каждой личности. В-третьих, К.С. Льюис, как и В.Н. Лосский, считал, что всякому человеку после грехопадения необходимо обрести собственную личность (лицо у Льюиса, и ипостась, или лицо в терминологии В.Н. Лосского) как условие личной встречи с Богом. В-четвёртых, оба мыслителя особое внимание уделяют дару свободы личности (свобода как образ Божий в человеке у Лосского и свобода как возможность соединения с Богом у Льюиса).

Выводы

1. Многие вопросы, которые К.С. Льюис решает в своих художественных текстах, совпадают с вопросами, поставленными философами-экзистенциалистами XX века. Ответы Льюис находит в христианском учении. Этим обусловлена определённая степень близости идей К.С. Льюиса с идеями К. Ясперса как представителя христианского экзистенциализма. С этим же фактором связано, на наш взгляд, расхождение во взглядах К.С. Льюиса и экзистенциалиста атеистического толка Ж.-П. Сартра.

2. Вклад К.С. Льюиса в утверждение христианского мировоззрения сопоставим с влиянием З. Фрейда на мировоззрение человека XX и начала XXI века.

3. Если идея Э. Мунье о преображении человеческой души и принятии ею Царствия Божия (в образе Христа) близка Льюису, то мысли о политическом переустройстве мира, создании Рая на Земле (программные в философии французского персонализма) чужды творчеству английского писателя. Персоналистическая метаидея творчества К.С. Льюиса состоит в том, что цель человеческой жизни трансцендентна и лежит за пределами человеческой личности.

4. Можно сделать вывод об определённой близости персоналистической мысли К.С. Льюиса и В.Н. Лосского, несмотря на имеющиеся догматические расхождения в религиях двух авторов.

5. Мысль о неповторимости каждого человека, необходимости обретения собственной личности (лица у Льюиса и ипостаси – у Лосского), обожение как цель человеческой жизни и роль свободы в обожении, совпадающие у двух выдающихся мыслителей, являются, на наш взгляд, метаидеями, исходя из которых, развиваются другие идеи их персоналистического творчества.

ГЛАВА 2. ОСНОВНЫЕ КАТЕГОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ АНТРОПОЛОГИИ К.С. ЛЬЮИСА

§ 1. Роль и место художественной антропологии в современной науке о литературе. История понятия «художественная антропология»

В книге «Целостный анализ литературного произведения» исследователь А.Н. Андреев отметил, что всякое чтение и восприятие художественного текста являются антропологическим познанием мира «как среды обитания личности, познание через личность, ради личности и средствами, присущими личности. Это попытка понять и выразить себя, а значит, и все остальные личности» [Андреев, 1995: 22]. Известную близость литературного творчества с одной стороны, к учениям о природе человека (антропологии), а с другой стороны – к онтологически ориентированной философии отметил В.Е. Хализев. Близость эта, по мысли учёного, связана с обращённостью искусства слова к «вечным темам» [Хализев, 1999: 43]. Безусловно, с антропологическими учениями литературу объединяет исследование глубин человеческой личности, с философией бытия – вопрос о вечности и смысле жизни.

В целом отмеченный многими исследователями антропологический поворот в современном гуманитарном знании вполне закономерен, так как обусловлен самой сутью гуманитарных наук (наук о человеке, от лат. *humanitas* – «человеческая природа», «человеколюбие», «образованность», «духовная культура») [Черных, 2002, т. 1: 227]. Более того, такая тенденция соотносится с кругом научных задач, поставленных ещё в XVIII веке известным кёнигсбергским философом Иммануилом Кантом, в частности, с кантовским вопросом «что такое человек?», послужившим основой для последней работы философа – «Антропология с прагматической точки зрения».

Один из любимейших писателей К.С. Льюиса, Г.К. Честертон, в книге «Святой Фома Аквинский», написанной в 1933 году, рассуждал о приоритетном направлении антропологических исследований. По мнению мыслителя, наука о человеке призвана изучать творения человеческого духа, содержащие истину о человеке. Именно мудрость, по мысли Честертон, отличает человека как вид (*homo sapiens*), стало быть, – рассуждает он, – и знание о человеке следует искать в книгах мудрецов. «Как жаль, что слово “антропология” связано лишь с изучением антропоидов! Оно безнадежно ассоциируется со спорами доисторических ученых о том, окажется ли какой-нибудь камешек зубом обезьяны или человека <...>. Несомненно, должна быть чисто естественная наука о таких вещах; но самый термин лучше бы применять к изучению других проблем, не только более важных и глубоких, но и тесно связанных с человеком. <...> *Homo sapiens* может быть познан лишь в связи с *sapientia*, и только книги, подобные книгам святого Фомы, действительно ей преданы. Короче говоря, должна существовать антропология, изучающая человека, как изучает Бога теология» [Честертон, 1991: 336]. Таким образом, Г.К. Честертон создаёт предпосылку для появления художественной антропологии, то есть научного направления, изучающего представления о человеке, отражённые в литературе. Приоритетной задачей такого направления является моделирование концепции личности, характерной для конкретного прочтения литературного текста.

В литературоведческий дискурс термин «художественная антропология» впервые был введён С.Г. Бочаровым в 1982 году в статье «Загадка носа и тайна лица», посвящённой творчеству Н.В. Гоголя. Изучить художественную антропологию конкретного автора, по мысли литературоведа, означает постичь его «тайну понимания человека». Для этого С.Г. Бочаров считает необходимым выйти за рамки отдельно взятого произведения в «большой мир» писателя, в мир его «значений» [Бочаров, 1985: 126]. Таким образом, С.Г. Бочаров под «художественной антропологией писателя» понимает

представления автора о человеке, которые нашли отражение в художественном мире писателя. По мнению исследователя, это приоритетная тема литературоведческого анализа.

Известный психолог В.П. Зинченко в работе «Возможна ли поэтическая антропология?», вышедшей в 1994 году, предложил ввести в ряд психологических и педагогических дисциплин «поэтическую антропологию» наряду, к примеру, с «педагогической антропологией». Он предполагал, что предметом изучения данной дисциплины станут те открытия о внутреннем мире человека, которые совершают авторы литературных произведений. Исследователь рассматривал преимущественно поэтические тексты и считал, что они зачастую не только иллюстрируют то, что известно о человеческой душе официальной психологической науке, но и факты душевной и духовной жизни человека, не доступные современной науке на сегодняшний день. «Становлению человека в педагогике (и психологии) большую помощь может оказать поэтическая антропология, которая озабочена в первую очередь проблемами духа, души, смысла человеческого бытия. Это соответствует интересу поэзии к “вечному” человеку, к его земной и духовной, божественной судьбе», – писал ученый [Зинченко, 1994: 13]. Характерной особенностью исследования В.П. Зинченко является противопоставление поэтической антропологии как поиска истины о человеке абсолютно любой идеологии. Что касается религиозного поиска истины, то он, по мнению учёного, «духовно отрезвляет», но «не всем доступен» [Там же: 12]. В то же время в качестве альтернативы религиозного поиска предлагается поэтическая антропология [Там же]. Таким образом, поэтическую антропологию В.П. Зинченко от художественной антропологии С.Г. Бочарова отличает цель исследования. В.П. Зинченко стремится узнать из художественных текстов недоступные современной гуманитарной науке истины о человеке, формируя личный антропологический идеал на основе поэтических текстов. Задачи С.Г. Бочарова не выходят за границы литературоведческого исследования: он исследует представления автора о

человеке, которые нашли отражение в литературном произведении. Конечная цель художественной антропологии С.Г. Бочарова – составить наиболее полное представление о художественном мире конкретного писателя, поскольку концепция человека является, по мысли исследователя, ядром художественного мира произведения.

Т.Е. Автухович в статье «Литературная антропология, антропология литературы – обновление традиции или поиск новых подходов?» указывает на необходимость отличать художественную антропологию от антропологии литературы. Антропология литературы исследует вопросы (описания человеческого быта, традиций, обрядов и верований, исторических событий и пр.), лежащие за пределами собственно литературного процесса. Литература здесь используется как один из источников историко-антропологических сведений об эпохе. Таким образом, антропология литературы использует свойство художественного текста отражать окружающую автора реальность для решения внелитературных вопросов. Антропология, берущая информацию из художественных текстов, при таком подходе рассматривается в историко-этнографическом аспекте. Антропология литературы, которая видит в художественной литературе источник этнографических сведений, «с одной стороны, отбрасывая традиции анализа и интерпретации художественного произведения, накопленные в XX в., возвращается к традициям, растворявшим литературу как искусство слова в проблематике историко-культурных исследований; с другой стороны, утрачивает свой предмет и превращается в своеобразный “эрзац” собственно антропологии» [Автухович, 2013: 5–6]. Польский исследователь Ева Косовска в статье «Происхождение и основные положения культурной антропологии литературы» указывает, что концепция антропологии литературы родилась в Польше во второй половине XX в. Основой для появления нового направления антропологических исследований послужили полевые и теоретические исследования в области культурной антропологии, начатые в конце XIX в. в США и странах

Западной Европы [Косовска, 2020: 100]. Таким образом, «антропология литературы» или «культурная антропология литературы» (эти термины в работе Е. Косовски взаимозаменяемы) является частью культурной антропологии. Исходят исследователи культурной антропологии литературы прежде всего из того, что «литературные миры содержат много информации о внетекстовой реальности» [Там же], которая может быть проанализирована в рамках данного направления знаний о человеке. «На основе вымышленных поступков героев различных произведений, действие которых разворачивается в сходных социальных реалиях, антропологу иногда удается установить образцы реальных установок и реакций, встречающихся в данной среде» [Там же: 103–104].

В 1988 году под редакцией канадского антрополога, исследователя невербальной коммуникации Фернандо Пойятоса вышел сборник «Литературная антропология» (англ. *Literary Anthropology*). Этот сборник статей по литературоведению, антропологии, социологии и семиотике имел ярко выраженный междисциплинарный характер. В основе общей концепции сборника лежит идея о том, что культуры разных народов поддаются интерпретации подобно текстам, в то время как тексты национальных литератур (в особенности фольклорные тексты) являются ключом к пониманию ментальной специфики народов. Тексты национальных литератур воспринимаются авторами сборника как ценные источники антропологических данных, подчёркивается способность художественных текстов отражать социально-культурную и политическую реальность [Poyatos, 1986: 353].

В. Изер, посвятивший первое в Европе литературоведческое исследование проблемам художественной антропологии («*Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*», 1989), развивал функциональный подход к изучению литературы. Так, наиболее перспективной темой литературоведческого исследования учёному видится процесс конституирования смысла (*Sinnkonstitution*), происходящий в сознании

читателя [Iser, 1994: 36]. В. Изера интересует вовлечённость литературы в историко-культурный и личный опыт читателя, взаимосвязь чтения и мировоззрения читающей личности. Стремясь разобраться в сущности литературного опыта, В. Изер ставит вопрос о том, какие антропологические потребности обуславливают существование феномена художественного вымысла и литературы как таковой. Почему именно литература является тем «зеркалом», которое «наделяет нас способностью разгадывать загадки бытия»? [Изер, 2008: 8]. «Поскольку литература как средство коммуникации так или иначе сопровождала человечество с самого начала его исторической памяти, это должно быть вызвано определенными антропологическими потребностями. Что это за потребности и что именно этот медиум открывает нам относительно нашего собственного человеческого устройства (anthropological make-up)? Ответы на такие вопросы могли бы привести к становлению антропологии литературы», – считает ученый [Там же].

В исследовании «The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology» («Вымышленное и воображаемое: наброски литературной антропологии») В. Изер предлагает отказаться от привычного противопоставления вымысла в художественном тексте и внетекстовой реальности, заменив данную оппозицию триадой: реальное (real) – фиктивное (fictive) – имагинарное (imaginary), (воображаемое). Первый член данной триады относится к внетекстовой, референтной по отношению к художественному тексту (окружающей автора) реальности, второй член – к области авторского воображения, художественного вымысла в тексте, третья часть – к сфере читательского восприятия, так как описывает процесс порождения смыслов через взаимодействие разума и воображения читателя. В. Изер детально рассматривает активную работу разума и воображения читателя – «fictionalizing acts» («вымыслообразующие акты»), смещая таким образом акцент в исследовании художественной антропологии с отражения в литературном произведении референтной, внетекстовой реальности на

психологические детали и философский аспект самого процесса чтения [Iser, 1993: 1–20].

В современных американских и западноевропейских исследованиях по литературной антропологии приоритетными считаются следующие вопросы: роль художественной литературы (как источника) в антропологических исследованиях (N. Rapport, 1994; Kockel, 2014; N. Craith, 2016; Cosowska, 2020), история взаимоотношений литературоведения и антропологии (Fournier and Privat, 2014; White, 2004), отражение антропологических открытий в литературных текстах (Gellner, 1992), а также литературный характер отдельных антропологических разысканий (Wulff Н. 2016; V. Debaene, 2010 и более ранние работы: J. Boon, 1972; Leach 1984). Так, исследователям литературной антропологии художественный текст нередко представляется как некое промежуточное звено между полевыми этнографическими исследованиями и научно-антропологическими текстами [Craith, Fournier, 2016: 1–3].

К.С. Льюис в романе «За Пределы Безмолвной планеты» с некоторой долей иронии описывает «полевые» этнографические методы работы филолога Элвина Рэнсома на Марсе, когда герой делает первые (зачастую ошибочные) выводы о быте и культуре Хроссов, пытается составить первый словарь и грамматический справочник малакандрийского языка, изучает их религию и особенности устройства общества: «Он был намерен обращать этих примитивных, но разумных существ в лоно истинной веры, а вышло так, что он – дикарь, и ему дают необходимые начальные представления о цивилизованной религии. Череда вопросов и ответов напоминала краткий катехизис» [Льюис, 1993: 80]. Описывая знакомство Рэнсома с Малакандрой (Марсом), К.С. Льюис осуществляет художественное осмысление знакомых ему методов этнологии и полевой лингвистики. В финале романа главный герой отказывается от издания малакандрийского словаря и написания этнографического исследования Малакандры в пользу «художественной формы». Здесь повествователь впервые представляется читателю и в тексте

появляется воплощённый автор (Льюис), на наш взгляд, максимально приближенным к автору биографическому. Главный герой поручает ему художественное описание своего путешествия. Заканчивается повествование выдержками из письма «прототипа доктора Рэнсома» автору, в котором герой сопоставляет свой непосредственный опыт пребывания на Малакандре и художественное отражение этого опыта в прозе К.С. Льюиса. Таким образом, мы видим, что интерес и познания оксфордского учёного-филолога и писателя К.С. Льюиса в области полевых этнографических и лингвокультурных исследований нашёл отражение в научной фантастике автора.

Н. Раппорт выделяет два основных направления исследований в области литературной антропологии: первое направление исследует специфику литературных жанров, роль жанра в интерпретации текста читателем, а также место, которое произведение занимает в истории культуры, влияние текста на жизнь общества и индивида [Rapport, 1994: 17.]. Вторую область исследований художественной антропологии Н. Раппорт определяет как изучение возможностей отдельных писателей достоверно описывать социальную реальность своей эпохи [Там же]. Таким образом, подход известного современного британского антрополога литературы частично совмещает направление литературоведческой мысли, предложенное В. Изером и ставшее традиционным в европейской мысли со времён Пойятоса представление о литературе как источнике антропологических данных.

Думается, что различия между отечественным и западноевропейским (американским) пониманием проблем и задач литературной антропологии во многом обусловлены самим подходом к антропологии как науке. Как отмечает историк антропологии А.Л. Елфимов, в России (в том числе в эпоху СССР) антропология всегда рассматривалась как гуманитарная наука. В Европе и США антропология изначально формировалась как естественная наука (англ. science), в первой половине XX века она стала наукой социальной (social science) и большую часть века воспринималась именно как

социальная наука, и только в последней четверти XX века наука вошла в разряд гуманитарных дисциплин (humanities). «Тенденция перескока антропологии в русло гуманитарных дисциплин – феномен последней четверти XX века, опосредованный, с одной стороны, антипозитивистскими интеллектуальными настроениями конца 1960-х – 1980-х годов; с другой – сменой колониального мира на мир деколонизации», – отмечал ученый [Елфимов, 2012: 10]. Таким образом, антропология в западноевропейском и американском научных дискурсах в рамках логического позитивизма воспринималась как наука сущностно далёкая от литературоведения. Осмысление антропологии как гуманитарной науки существенно сблизило её с литературоведением, обеспечив междисциплинарное поле исследований. Подобно Честертону в начале XX века, современный шотландский поэт К. Уайт в серии «эссе о культурном обновлении» (2004) рассуждает о необходимости изучения «новой антропологии». Предлагая совместить миры литературы и антропологии, К. Уайт выдвигает идею развития не только новой философии поэзии, но и «новой поэтической антропологии» [White, 2004: 145]. Так, мы видим, что идея объединения усилий науки о человеке и литературы (как «человековедения») регулярно посещает выдающихся мыслителей (Г.К. Честертон, В.П. Зинченко, К. Уайта) XX и XXI века. В связи с этим N. Craith и L.S. Fournier в статье «Literary Anthropology. The Subdisciplinary Context» («Литературная Антропология. Субдисциплинарный контекст») указывают на множество эпистемологических вопросов, порождаемых развитием литературной антропологии [Craith, Fournier, 2016: 7].

Вслед за А.Л. Елфимовым, отметим, что в современном международном дискурсе термин «антропология» нередко используется не столько для обозначения конкретной дисциплины, сколько для общей дисциплинарной рубрики, научной области, «которая может включать в себя ряд различных дисциплин (таких как этнология, биологическая антропология, социальная антропология, философская антропология, лингвистическая антропология и

т.д.), в зависимости от академического контекста той или иной страны. ... В международном академическом языке существует более или менее оформленное согласие по поводу того, что «антропология» – это так называемое *umbrella word*, «слово-зонтик», общий деноминатор, за которым прячется единая сфера деятельности, по-разному институционально оформленная и исторически по-разному представленная в том или ином её “национальном” варианте» [Елфимов, 2012: 7].

В то же время в отечественном научном дискурсе «литературная антропология» является понятием, синонимичным «художественной антропологии». Художественная антропология как тематика исследований и направление (мысли) занимает достойное место в пределах современной науки о литературе. Об этом свидетельствует солидное количество научных исследований, написанных за последние два десятилетия на тему методологии нового направления и художественной антропологии отдельных писателей. К исследованиям, разрабатывающим методологические вопросы художественной антропологии относятся: вышедший в Белоруссии сборник научных статей (в 3 частях) «Антропология литературы: методологические аспекты проблемы» (2013), первая часть которого содержит в том числе программную статью Т.Е. Автухович «Литературная антропология, антропология литературы: обновление традиции или поиск новых подходов?», статья В.В. Башкеевой «Литературная антропология как метод анализа художественного текста» (2017), статья Т.В. Федосеевой «О литературной антропологии и антропоцентризме современного литературоведения» (2016), диссертация А.В. Бабук «Художественная антропология детства в литературе XIX века: методология анализа» (2016), монография В.В. Савельевой «Художественная Антропология» (1999), статья С.В. Козлова «Литературная антропология и поэтика персонажа» (2007), предлагающая разработку антропологически ориентированного анализа художественного текста.

Несмотря на то, что термин «художественная антропология» был известен в отечественном литературоведении с 1982 года и весьма прочно вошел в литературоведческий оборот к середине 1990-х годов, до 1998 года не предпринималось значимых попыток серьёзного теоретического осмысления данного понятия. Такой попыткой стала монография В.В.Савельевой «Художественная антропология» (1999). Автор исследования чётко обозначает область исследования художественной антропологии, определяет её задачи. Следует отметить рецептивный аспект направления литературоведческой мысли, заявленный В.В. Савельевой. Так, особое внимание в исследовании уделено читателю, который воспринимается как интерпретатор, соответственно, «объектом художественной антропологии будет воссозданный в искусстве человек, изучаемый другим человеком» [Савельева, 1999: 11]. При этом под «воссозданным в искусстве человеком» В.В. Савельева понимает как систему образов-персонажей, так и различные формы присутствия автора произведения в художественном тексте. В книге представлен анализ ряда стихотворных и прозаических текстов русских писателей XIX и XX веков, присутствуют рассуждения и о западноевропейской и американской литературе. И для литературоведческого анализа, и для рассуждений В.В. Савельевой характерна антропологическая направленность. В исследовании рассматриваются такие категории художественной антропологии, как «формы присутствия автора-человека», номинации персонажей, «внешний» и «внутренний» человек, «человек плачущий» и «человек смеющийся», «человек чувствующий», «человек мыслящий», образ души, поэтика телесности, «лицо, лик и маски» персонажа. Таким образом, монография В.В. Савельевой стала первым исследованием, наметившим методологию антропологически ориентированного анализа художественного текста и одновременно определившим предмет и задачи художественной антропологии в рамках литературоведческой науки. Исследованию форм авторского присутствия в свете теории авторских масок (как способов

сокрытия писателем собственного лица с целью создания в восприятии читателя особого образа автора) посвящена книга С.Г. Исаева «Литературно-художественные маски: теория и поэтика». В монографии также рассматриваются литературные образы «лица» и «маски» персонажей в системе авторской художественной антропологии З.Н. Гиппиус и В.В. Набокова [Исаев, 2012: 274 – 296]. Представляется ценным вклад С.Г. Исаева в исследование литературных масок авторов в контексте художественного мира конкретных произведений, так как данная работа позволяет преодолеть неточность таких терминов, как, например, «автор-человек», в рамках направления художественной антропологии, заменив данный термин понятием «текстовых воплощений автора» [Исаев, 2012: 5].

В монографии Б.Т. Удодова «Пушкин. Художественная антропология» особое внимание уделяется нарративным структурам произведений А.С. Пушкина «Повести Белкина» и «Капитанская дочка». Автор тщательно изучает художественный мир А.С. Пушкина в религиозно-философском аспекте. Отличительной особенностью данной монографии является то, что исследователь под художественной антропологией понимает не направление литературоведческой науки, но сам феномен русской классической литературы: «Подход к человеку как сложнейшему и самоценному целостному феномену позволяет видеть в русской классике своеобразную художественную антропологию, долгое время питавшую, а во многом и восполнявшую русскую философскую антропологию XIX–XX вв.» [Удодов, 1999: 17]. В то же время С.Г. Исаев рассматривает художественную антропологию как «особый (гуманитарный) угол зрения на уже известные содержательные аспекты литературного произведения», объединяя в своём определении понимание художественной антропологии как подхода к изучению литературного текста и одновременно известную антропологическую составляющую литературы.

О.А. Бердникова в монографии «Антропологические художественные модели в русской поэзии начала XX века в контексте христианской духовной

традиции» рассматривает художественную антропологию как актуальную тематику и перспективное направление литературоведческих исследований. В монографии особое внимание уделено проблеме создания антропологических моделей, характерных для творчества русских поэтов начала XX века, а также их изучению в контексте христианской традиции [Бердникова, 2009: 375]. Вместе с тем исследователь ставит вопрос о том, является ли художественная антропология новым направлением гуманитарной мысли, или это «новый, более удачный термин для обозначения особенностей художественного изображения и преображения человека в литературе» [Там же: 10]. На наш взгляд, вопрос этот по сей день остаётся открытым. Дело в том, что задолго до появления исследования С.Г. Бочарова, предложившего науке о литературе термин «художественная антропология», были известны литературоведческие монографии, посвящённые концепции человека в художественном тексте. Например, в 1958 году вышла книга Д.С. Лихачёва «Человек в литературе Древней Руси». Д.С. Лихачёв не употребляет термин «художественная антропология», но предмет его исследования совпадает с предметом данного направления мысли. Как писал сам автор, «в книге сделана попытка рассмотреть художественное видение человека в древнерусской литературе и художественные методы его изображения» [Лихачёв, 2015: 5]. Человек в литературе Древней Руси, о котором размышляет Д.С. Лихачёв, — это и средневековый автор, и его герой, и в то же время адресат книги — читатель монографии, рефлексирующий на тему восприятия человека в истории культуры. В своём исследовании Д.С. Лихачёв рассматривает разные стили в изображении человека, проявившиеся в литературе Древней Руси: стиль монументального историзма, эпический стиль, экспрессивно-эмоциональный стиль, стиль «психологической умиротворённости» и идеализирующего биографизма. Учёный исследует также проблему характера и открытие ценности человеческой личности в литературе XVII века, жанровые различия в изображении людей и процесс перехода от исторического имени

литературного героя к вымышленному. Таким образом, становится очевидно, что «художественную антропологию Древнерусской литературы» изучали ещё за четверть века до появления соответствующего термина.

Через пять лет после выхода в свет «Человека в литературе Древней Руси» Д.С. Лихачёва издательство Cambridge University Press выпустило книгу К.С. Льюиса «The Discarded Image» («Отброшенный Образ»), посвящённую картине мира Средневекового человека. Цель исследования – показать читателю мир таким, каким его видел человек Средневековья. Последний научный труд К.С. Льюиса содержит также анализ средневековых представлений о человеке (материалом для анализа послужили тексты античной литературы, оказавшие наибольшее влияние на средневековую литературу и тексты самих средневековых авторов). Таким образом, Д.С. Лихачёв представил подробный анализ стилей изображения человека в литературе русского Средневековья, в то время как К.С. Льюис тщательнейшим образом описал мировоззрение писателя средневековой Европы, проанализировав ту модель вселенной, которая стала фоном для литературы этой эпохи [Льюис, 2016: 633– 839].

Ещё одним учёным, мыслящим в русле художественной антропологии, до появления данного термина стала Л.Я. Гинзбург. В книге «О литературном герое» ею исследуются соотношения между литературной типологией и типологией социально-психологической. Художественный вымысел, отличающий первый род типологии от второго, рассматривается литературоведом как «ничем не заменимое средство познания человека» [Гинзбург, 1979: 3]. Подобно современным исследователям художественной антропологии литературы, Л.Я. Гинзбург считала, что ключевым вопросом литературы является то понимание человека, которое писатель воплощает в художественном тексте: «Литературным героем писатель выражает своё понимание человека, взятого с некоторой точки зрения, во взаимодействии подобранных писателем признаков. В этом смысле можно говорить о том, что литературный герой моделирует человека. <...> Создавая своего героя,

писатель не моделирует рубрику социальной, этической, биологической классификации человека, но всегда некий комплекс представлений о человеке» [Там же: 5]. Именно комплекс представлений (писателя) о человеке, отражённый в художественном тексте и осмысляемый читателем, является предметом исследования художественной антропологии. Роли читателя, воспринимающего авторскую модель человека, Л.Я. Гинзбург также уделила внимание в своём исследовании, основным предметом которого стала тема «познания человека посредством литературных героев, создаваемых писателем» [Там же: 4].

Наличие весьма глубоких исследований на темы, совпадающие с предметом исследования художественной антропологии и, более того, успешно решающих задачи, которые стоят перед данным направлением литературоведения, позволяет предположить, что или данные исследования предвосхищают появление художественной антропологии как принципиально новой области литературоведческих исследований, или «художественная антропология» является ёмким и лаконичным термином для обозначения предмета данных исследований.

Оригинальной с точки зрения методологии представляется монография Т.Б. Зайцевой, посвящённая экзистенциальному аспекту художественной антропологии А.П. Чехова (в сравнении с философией С. Киркегора). Автор исследования использует философскую антропологию С. Киркегора в качестве не только объекта для анализа, но в то же время и как своего рода методологию изучения литературной антропологии А.П. Чехова [Зайцева, 2015: 390]. При этом принятое в монографии Т.Б. Зайцевой понимание литературной или художественной антропологии (данные понятия исследователь использует синонимично) и антропологического подхода к анализу художественного текста не выходит за рамки литературоведческой науки. Под художественной антропологией исследователь понимает «как исследование человека во всей его целостности художественными

средствами, так и воплощение в творчестве (текстах) авторской художественно-философской концепции человека» [Там же: 8].

За последние два десятилетия написан также ряд диссертаций и монографий, не ставящих своей задачей решение методологических проблем направления, но детально исследующих художественную антропологию отдельных авторов: например, монография К.А. Баршта «Художественная антропология Андрея Платонова» (2001), диссертация М.Ю. Белянина, посвящённая художественной антропологии позднего Л.Н. Толстого (2007), монография Л.Н. Синяковой «Проза А.Ф. Писемского в контексте развития русской литературы 1840–1870-х гг. Проблемы художественной антропологии» (2009). Следует отметить, что практически во всех исследованиях, посвящённых художественной антропологии отдельных авторов (в том числе работах, исследующих методологию антропологически ориентированного анализа художественного текста) литература рассматривается в тесной взаимосвязи с философской антропологией. Исследователи рассматривают литературные тексты в контексте философских исканий эпохи (Удодов, 1999; Бердникова, 2009; Синякова, 2009; Зайцева, 2015; Баршт, 2001), а также в контексте религиозно-философских исканий автора (Удодов, 1999; Белянин, 2007; Бердникова, 2009).

Художественная антропология рассматривает литературный текст с точки зрения устоявшейся в литературоведении XX века триады: автор — герой — читатель. В.В. Савельева определила область задач художественной антропологии как осмысление, интерпретацию и разноаспектное изучение: 1) образов – персонажей, которые «появляются как результат трансформации и фантазийного воссоздания человека в авторском художественном мире и в поэтике конкретных художественных текстов» [Савельева 1999: 8]; и 2) форм присутствия автора в созданном им «художественном мире и порождаемых им художественных текстах» [Савельева 1999: 8]. Из этого определения области задач видно, что и анализируемые образы персонажей, и автор,

формы присутствия которого призвана изучать художественная антропология, существуют не только в литературных текстах, но и в художественном мире произведения. Таким образом, появляется ещё одно понятие, входящее в область задач художественной антропологии: художественный мир произведения. «Художественный мир – это новая реальность, хотя и идеального порядка. Она многократно воспроизводится читателями... через сопереживание, понимание, интерпретацию и анализ художественного текста. При этом важно сказать, что процесс воссоздания художественного мира требует фантазии, воображения и сотворчества сознаний писателя и читателей», – формулирует исследователь [Там же: 6].

У. Эко полагал, что как создание, так и прочтение художественного текста является действенным способом преодолеть окружающий нас хаос бытия. В этом контексте художественный мир произведения становится тем общим ментальным временем и пространством, где происходит кристаллизация общих для писателя и его читателя смыслов: «Читая литературный текст, мы бежим от тревоги, одолевающей нас, когда мы пытаемся сказать нечто истинное об окружающем мире. В этом и состоит утешительная функция литературы – именно ради этого люди рассказывают истории и рассказывали их с самого начала времен. Такова всегда была функция мифа: сообщить форму, структуру хаосу человеческого опыта» [Эко, 2002: 173]. Иначе ситуацию с «началом времён» или, точнее, историей литературы видел К.С. Льюис, как и У. Эко, медиевист (предшественника по отношению к У. Эко поколения). В книге «The Discarded Image» («Отброшенный Образ») учёный сравнивает средневековую и современную модели вселенной и приходит к выводу о том, что одно из важнейших отличий двух моделей состоит в решении вопроса об осмысленности мироздания. Человек XX века, как отмечает К.С. Льюис, практически всегда чувствует, что смысл окружающей действительности ему неведом, возможно, его и вовсе не существует. «Можно даже сказать, что сам вопрос о смысле в данном случае лишён какого бы то ни было смысла» [Льюис, 2016:

821]. В таком случае задача писателя состоит в том, чтобы, доверяя лишь собственным чувствам, интуиции и мыслям, открыть некий смысл или придать субъективный смысл тому, что его лишено. Восприятие мира как бессмысленного хаоса, характерное для человека XX (пожалуй, и XXI) века, является общим наблюдением двух выдающихся медиевистов и мыслителей XX века. При этом в исследовании «Отброшенный Образ» К.С. Льюис, описывая мир таким, каким его видел средневековый человек, отмечает, что для средневековой модели характерно восприятие мира, исполненного смысла. «Странно было говорить, что художник оживляет или украшает это мироздание. Совершенство уже обретено. Единственная задача – точнее откликнуться на него» [Там же]. Автор «Отброшенного Образа» никогда не скрывал, что средневековая Модель приводила его в не меньший восторг, чем его средневековых предков [Там же: 832]. Если с точки зрения У. Эко, человек «с начала времен» видит мир как бессмысленный хаос и пытается преобразовать его в космос посредством мифотворчества), то, по наблюдениям Льюиса (сделанным им на основе анализа средневековых текстов литературы стран Западной Европы), видимое отсутствие смысла во Вселенной является характерной чертой лишь современной Модели Мира. Отметим, что научные взгляды писателей повлияли на их художественные миры. Так, в финале романа У. Эко «Имя Розы» Адсон и Вильгельм убеждаются в изначальном отсутствии «замысла великоумного сознания», стоящего за всеми происходящими в обители событиями. «Я спотыкался и топтался на месте, я гнался за видимостью порядка, в то время как должен был бы знать, что порядка в мире не существует», – признается Вильгельм Баскервильский [Эко, 2017: 647]. Само Аббатство, содержащее «самую большую библиотеку христианства» [Там же: 645] обречено на гибель. Таким образом, деструкция модели наполненного смыслом Мироздания становится основой художественного мира «Имени розы». В «Космической Трилогии» К.С. Льюиса утверждается торжество Божественного Разума и Провиденциального смысла: «Помрачённый разум не видит замысла, ибо для

него их слишком много. ... Таков и Великий Танец. Заметь лишь одно движение, и через него ты увидишь все замыслы, и его сочтёшь самым главным. А то, что ты примешь главным, главное и есть. Да не оспорит это никто. Кажется, замысла нет, ибо всё – замысел. Кажется, центра нет, ибо всё – центр. Благословен Малельдил!» [Льюис, 1993: 327]. Идея Великого Танца как аллегория Божественного замысла заимствована К.С. Льюисом у Халкидия, философа-платоника конца IV века, переводчика на латинский язык диалога Платона «Тимей». Образ «Небесного Танца», представляющий движение небесных сфер, был хорошо знаком средневековому читателю, и мог стать частью модели, культурного фона своего времени. «Влияние Халкидия было особенно сильно в XII веке среди поэтов, связанных с Шартрской школой, которые в свою очередь передали эстафету Жану де Мену и Чосеру [Льюис, 2016: 688]. К.С. Льюис использует этот образ в «Переландре» (второй части «Космической Трилогии») в качестве аллегории высшего Божественного смысла событий, разворачивая таким образом средневековую модель вселенной (с характерным для неё восторгом перед осмысленным мирозданием) в художественном мире «Переландры». В то же время в первой части «Космической Трилогии», в романе «За пределы Безмолвной Планеты» главный герой просит автора-повествователя (по фамилии Льюис) о написании художественной прозы, посвящённой его полёту на Малакандру (Марс), при этом он формулирует цель создания произведения: «Сейчас нужно не столько убедить людей поверить нам, сколько ознакомить их с определёнными идеями. Если бы нам удалось хотя бы для одного процента наших читателей сменить понятие Космоса на понятие Небес, это было бы неплохим началом» [Льюис, 1993:157]. Очевидно, в приведённой цитате обозначена интенциональность (или в терминологии У. Бута, *the rhetoric*, риторическая направленность) произведения, которая состоит как раз в открытии для читателя средневековой модели как одной из парадигм мышления и мировосприятия (наиболее близкой К.С. Льюису). Таким образом, мы видим, что в основе

художественного мира «Космической Трилогии» лежит представление об осмысленном мироздании, характерное для средневековой модели вселенной, подробно описанной К.С. Льюисом в исследовании «Отброшенный Образ» (1964).

В.В. Савельева в исследовании теории художественной антропологии противопоставляет понятия «художественный мир» и «художественный текст» и анализирует сходства и существенные отличия этих двух понятий. Во-первых, как художественный текст, так и художественный мир, проявляют себя через языковую реальность, но при этом «в художественном тексте доминирует лингвистическая природа словесного знака, а в художественном мире – его образная (иконическая) природа» [Савельева, 1999: 6]. Вторым отличием является большая зависимость художественного мира от субъективного читательского восприятия. Литературный текст, в отличие от художественного мира, фиксирован определёнными знаками языка, и это делает его объективной данностью. Художественный мир, по мысли В.В. Савельевой, является субъективной реальностью. В-третьих, художественный текст создаётся автором, в то время как художественный мир является пространством сотворчества автора и читателя, той областью, в которой читатель творчески воссоздаёт идеи и образы, вложенные автором в художественный текст. Четвёртым отличием является то, что литературный текст линеен и дискретен, то есть разделён на слова, предложения, абзацы, главы, части и т.д., в то время как «художественный мир первично-целостен, объёмен и онтологичен; не визуален, а воспринимаем на уровне внутреннего зрения. Он находится на грани психологической реальности и воображаемого инобытия» [Там же]. Таким образом, художественный мир является тем пространством воссоздания и творческого осмысления литературного текста, где автор и читатель соучаствуют в моделировании художественных образов (персонажей) и идей, заключённых в читаемом произведении. Другими словами, под художественным миром мы будем понимать ментальное

пространство встречи автора, читателя и моделируемых ими персонажей, т.е. уже упомянутой нами характерной для литературоведения XX века триады.

В следующих параграфах мы подробнее остановимся на каждом компоненте этой триады – трёх субъектах художественной антропологии.

§ 2. Категория автора в научных трудах К.С. Льюиса в контексте литературоведческих теорий XX века

«Поскольку художественный текст и художественный мир созданы человеком-творцом, то присутствие антропологического начала в них несомненно: текст и мир созданы по образу и подобию своего создателя», – отмечает В.В. Савельева [Савельева, 1999: 7]. Присутствие образа автора в литературном тексте несомненно, но всё же возникает вопрос: насколько достоверно мы можем судить о писателе, исходя из его художественных текстов? В данном параграфе мы постараемся найти ответ на этот вопрос, обратившись к современной литературоведческой теории и различным теориям автора, созданным в XX веке отечественными, европейскими и американскими современниками К.С. Льюиса, сопоставив их с теорией авторства самого К.С. Льюиса, изложенной им в академической переписке с Е. Тильярдом, опубликованной в книге «The personal heresy» («Ересь о почитании личности»).

В монографии «Художественная антропология» В.В. Савельева рассматривает различные формы авторского присутствия в художественном тексте, отношение автора к своему герою, способы моделирования автором образа-персонажа и отношения между историческим миром автора и художественным миром его героя. В данном исследовании мы не ставим целью охватить как можно более широкий спектр литературоведческих исследований, посвящённых проблеме автора художественного текста, но лишь вкратце остановимся на некоторых теориях для того, чтобы проиллюстрировать основные этапы изучения и степень изученности

вопроса. Ещё в 1924 году Ю.Н. Тынянов в статье «О литературном факте», рассуждая об индивидуальном художественном стиле автора-рассказчика, повествователя в литературном произведении, ввёл термин “литературная личность” для разграничения биографической личности автора и образа автора-повествователя в художественном тексте. Термин Ю.Н. Тынянова не прижился в науке о литературе, но тем не менее образ автора художественного текста привлёк внимание литературоведов и по сей день находится в центре этого внимания.

Современная немецкая исследовательница К. Гёльц в статье «Теории автора в восточноевропейской филологии XX века» отметила, что терминологические поиски (связанные с проблемой автора) в литературоведческих трудах 1910–1930 гг., в особенности терминологические метафоры литературоведов формальной школы, «явным образом соприкасаются с литературными и религиозно-философскими дискурсами рубежа веков, вращавшимися вокруг скрывания и раскрытия, сокрытия и откровения, вокруг “маски”, “лица”, “личины”, “лика”, “облика”, “образа”» [Гёльц, 2014]. К примеру, в статье «О маске как литературном приеме (Гоголь и Достоевский)», написанной в 1921 году И.А. Груздев рассуждает о «приёме авторской маски», то есть присутствию в художественном тексте автора «под маской» повествователя: «Основным признаком приёма является то обстоятельство, что образующаяся в процессе сказа маска преломляет через своё понимание все предметы, события и отношения» [Груздев, 1921: 4].

Как отметил В.И. Тюпа, в те же 20–е годы XX века М.М. Бахтин по достоинству оценил так и не переведенный на русский язык труд немецкой исследовательницы Кэте Фридеманн «Die Rolle des Erzählers in der Epik» («Роль повествователя в эпической прозе»), вышедший в 1910 году [Тюпа, 2016]. К. Фридеманн противопоставила событие, происходящее в произведении, и событие «повествования» о происходящем. Такое противопоставление мы найдём и в «Заключительных замечаниях» к

«Формам времени и хронотопа в романе» М.М. Бахтина. (Ср. «Мы можем сказать и так: перед нами два события – событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели)» [Бахтин, 2012: 500]). Заслуживающим особого внимания при анализе эпического текста (например, романа) К. Фридеманн считала событие «повествования», «рассказывания»: «...“Действительным” же в смысле эпическом является, в первую очередь, не повествуемое событие, а само повествование» [Фридеманн 1910: 25, цит. по Шмид, 2003: 12]. Вольф Шмид, автор книги «Нарратология», посвящённой проблеме повествования в художественных произведениях, считает К. Фридеманн одним из «основоположников современной теории повествования» [Шмид, 2003: 12]. Отметим, что К. Фридеманн рассуждала и о философии события «повествования», развёртывания художественного текста в форме «рассказывания»: «Нарратор, *der Erzähler*, представляет собой принятое кантовской философией гносеологическое предположение, что мы постигаем мир не таким, каким он существует сам по себе, а таким, каким он прошел через посредство некоего созерцающего ума» [Там же]. С этой точки зрения наше восприятие художественного текста опосредовано взглядом, «созерцающим умом» и подчас идеологией повествователя. Так, автор-повествователь (или отдельный от автора повествователь, которому автор доверил вести повествование), является первой личностью, чьё мировоззрение сыграет свою роль в художественной антропологии произведения. Отметим при этом, что, поскольку читательское восприятие художественного текста в значительной мере обусловлено мировоззренческой установкой повествователя, то каждая смена последнего (например, пересказ художественного текста) будет менять художественно-антропологический статус текста.

В 1973 году М.М. Бахтин написал «Заключительные замечания» к своей работе 1937–1938 гг. «Формы времени и хронотопа в романе», где он рассуждает об авторе-творце художественного текста. Учёный считает

неудачным термин «образ автора», предпочитая ему термин «автор-творец»: «Образ автора, если понимать под ним автора-творца, является *contradictio in adjecto*: всякий образ – нечто всегда созданное, а не создающее» [Бахтин, 2012, с. 502]. В то же время исследователь, как и его предшественники, призывает литературоведов отличать «автора-творца» произведения и «автора-человека», смешение этих двух категорий, по мнению М.М. Бахтина, может привести к наивному биографизму в работе литературоведа. При этом исследователь не упраздняет понятие «образ автора», но конкретизирует этот термин: «Разумеется, слушатель-читатель может создать себе образ автора (и обычно его создаёт, то есть как-то себе представляет автора), при этом он может использовать автобиографический и биографический материал, изучить соответствующую эпоху, в которой жил и творил автор ... если этот образ правдив и глубок, он помогает слушателю-читателю глубже понять произведение этого автора» [Там же]. Таким образом, термин «образ автора», по мнению М.М. Бахтина, относится, скорее, к категории читательской рецепции художественного текста, чем к собственно литературному процессу. К последнему, равно как и к понятию творческой лаборатории писателя, относится термин М.М. Бахтина «автор-творец».

Вернёмся к мысли К. Фридемана о двух событиях (событие, о котором рассказывается и событие повествования), которые содержит эпическое произведение. Поскольку объектом нашего исследования является проза К.С. Льюиса, написанная с 1938 по 1963 гг., то эти два события, второе из которых напрямую связано с художественной антропологией, будут нас интересовать. В данном случае мы остановимся на развитии этой мысли, которое предложил М.М. Бахтин: «События эти происходят в разные времена ... и в разных местах, и в то же время они неразрывно объединены в едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте, включая сюда и его внешнюю материальную данность, и его текст, и изображённый в нём мир, и автора-творца, и читателя-слушателя» [Там же: 500–501]. Понятие «событийной

полноты», введённое М.М. Бахтиным, включает в себя своеобразный диалог сознаний и чувств автора-повествователя, героя (героев) и читателя (слушателя) художественного текста, сам текст (как материально-лингвистическое явление), художественный мир текста. Учёный также ищет ответ на вопрос о потенциальной точке зрения автора-творца: «из какой временно-пространственной точки смотрит автор на изображаемые им события?» [Там же: 501]. Отвечая на данный вопрос, М.М. Бахтин приходит к выводу о вневременности автора: «Автор-творец, ... находясь вне хронотопов изображаемого им мира, находится не просто вне, а как бы на касательной к этим хронотопам. Он изображает мир или с точки зрения участвующего в изображённом событии героя, или с точки зрения рассказчика, или подставного автора, или, наконец, не пользуясь ничьим посредством, ведёт рассказ прямо от себя как чистого автора (в прямой авторской речи), но и в этом случае он может изображать временно-пространственный мир с его событиями, как если бы он видел и наблюдал его, как если бы он был вездесущим свидетелем его. Даже если он создал автобиографию или правдивейшую исповедь, всё равно он, как создавший её, остаётся вне изображённого в ней мира» [Там же: 502].

В.В. Виноградов в течение нескольких десятилетий глубоко размышлял над проблемой образа автора в художественном тексте. В письме к жене от 2 марта 1927 г. учёный писал: «Я же поглощён мыслями об образе писателя. Он сквозит в художественном произведении всегда. В ткани слов, в приемах изображения ощущается его лик. Это – не лицо “реального”, житейского Толстого, Достоевского, Гоголя. Это – своеобразный “актерский” лик писателя. В каждой яркой индивидуальности образ писателя принимает индивидуальные очертания, и всё же его структура определяется не психологическим укладом данного писателя, а его эстетико-метафизическими воззрениями. Они могут быть не осознаны (при отсутствии у писателя большой интеллектуальной и художественной культуры), но должны непременно быть (т. е. существовать). Весь вопрос в том, как этот

образ писателя реконструировать на основании его произведений» [Виноградов, 1927: 4]. В работе «О языке художественной литературы» В.В. Виноградов исследует проблему образа автора в литературно-историческом, художественно-психологическом и лингвостилистическом аспектах. Учёный приходит к выводу о том, что образ автора является «организационным центром или стержнем композиции художественного произведения» [Виноградов, 1959: 142]. Исходя из этого, исследователь задумывается над созданием аналитического метода воссоздания «образа автора» на основе синтеза лингвистического и литературоведческого анализа художественного текста. «В “образе автора”, – пишет В.В. Виноградов, – в его речевой структуре объединяются все качества и особенности стиля художественного произведения: распределение света и тени при помощи выразительных речевых средств, переходы от одного стиля изложения к другому, переливы и сочетания словесных красок, характер оценок, выражаемых посредством подбора и смены слов и фраз, своеобразия синтаксического движения» [Там же: 155]. Таким образом, В.В. Виноградов считает, что образ автора является центральной проблемой поэтики и стилистики художественного текста.

Б. О. Корман с 1960-х по 1980-е годы развивал свою теорию автора на основе работ по стилистике художественного текста В.В. Виноградова и философско-филологических трудов М.М. Бахтина. Учёный поставил целью создание детально разработанного и максимально точного понятийного аппарата теории автора. Вслед за Ю.Н. Тыняновым и В.В. Виноградовым, Б.О. Корман различал биографического автора за пределами текста, «писателя» и автора, имманентного художественному тексту. Вторая модель автора была впоследствии развита Б.О. Корманом в понятии «концептированного автора», то есть автора – носителя основной концепции художественного произведения или ряда произведений: «Автор есть носитель мироотношения, выражением которого является всё произведение (или совокупность произведений). Предполагается, что автор непосредственно в произведение не входит: он всегда опосредован –

субъектно или внесубъектно» [Корман, 1974: 219 – 220]. Из работ М.М. Бахтина Б.О. Корман унаследовал идею о временной и пространственной вненаходимости автора, концепцию полифонической прозы, а также понятие о столкновении смысловых позиций внутри текста. Как справедливо отметила К. А. Щукина, Б.О. Корман исследовал категорию автора с точки зрения поэтики художественного текста, в то время как М.М. Бахтин предлагает более широкий, философско-эстетический взгляд на автора [Щукина, 2004: 12].

В 1961 году американский литературовед У. Бут издал монографию под названием «The Rhetoric of Fiction» («Риторика художественной литературы»), в которой учёный доказывает, что любой художественный текст является формой риторического высказывания, читательское восприятие которого во многом определяется углом зрения автора текста, т.е. та или иная рецепция художественного текста обусловлена, прежде всего, мировоззренческой системой автора. Более того, создавая художественный текст, автор стремится изменить читателя, подготовить его к принятию тех культурных ценностей, идей, которые писатель вкладывает в своё произведение. «В конечном счёте, автор создаёт не только образ самого себя. Каждый штрих, участвующий в создании его второго “я”, призван превратить читателя в человека, способного оценить того персонажа и тот текст, который он создаёт», – полагал ученый [Booth, 1983: 87]. Одним из выдающихся достижений У. Бута считается введённая им в мировую науку о литературе категория «*the implied author*» («имплицитный, подразумеваемый автор»). Эта категория подробно осмысливается исследователем в книге «Риторика художественной литературы». Остановимся поподробнее на этой работе. Во-первых, У. Бут утверждает, что автор (и его суждения, мировоззрение и оценки) всегда присутствует в тексте: «...Суждение автора всегда присутствует, всегда очевидно для тех, кто знает, как его искать. ... нам не следует забывать, что, хотя автор может в некоторой степени выбрать свою маскировку, он никогда не сможет исчезнуть» [Там же: 34]. Во-вторых,

У. Бут ставит вопрос об объективности авторской точки зрения и о самой возможности аксиологически нейтральной позиции автора в художественном тексте. Исследователь отмечает тот факт, что стремление к безоценочно-нейтральному авторству было привнесено в литературу сравнительно поздно: в 1818 году Джон Китс в письме к Ричарду Вудхаузу высказался о равнодушии поэта к морально-этической стороне вещей и событий. Через 30 лет Густав Флобер будет рекомендовать тот же нейтралитет романисту. Идеалом авторского отношения к создаваемому им художественному миру произведения для Флобера станет отношение учёного-естествоиспытателя к материалу исследования. Объективно-беспристрастное отношение к материалу как ориентир для искусства становится важной тенденцией в литературе второй половины XIX и всего XX века. Однако У. Бут убеждён в том, что объективное или нейтрально-безоценочное авторство невозможно, да и бессмысленно, ведь именно авторские акценты и оценки создают, в конечном счёте, ту неповторимость художественного текста, благодаря которой он интересен читателю. «Но если я прав, утверждая, что совершенно нейтральное отношение невозможно, то даже самый практически нейтральный комментарий покажет какую-либо приверженность автора», – писал исследователь [Там же: 77]. Кроме того, «...голос автора на самом деле никогда до конца не стихает. Это, по сути, одна из тех вещей, ради которых мы и читаем художественную литературу» [Там же: 65]. При этом У. Бут достаточно подробно рассматривает стилистический феномен отстранённого автора в тексте (на материале прозы В.В. Набокова) и приходит к выводу о том, что и отстранённый автор не будет аксиологически нейтрален: «Придерживаясь того же отстранённого тона, автор может вмешиваться, когда ему заблагорассудится, не нарушая нашей убежденности в том, что он объективен, насколько это по-человечески возможно. Описывая злодея, он может назвать его и “опасным человеком”, и “действительно очень прекрасным художником”, не пошатнув нашей уверенности в открытости своего восприятия» [Там же: 77]. Но автор, по мысли У. Бута, не

может быть нейтрален по отношению ко всем ценностям, и, более того, как правило, он даже не претендует на это.

В-третьих, автор всегда создаёт свой «образ», своё alter ego, активно присутствующее в создаваемом им тексте и коренным образом отличающееся от биографического автора. Это и есть подразумеваемый автор – the implied author, т.е. художественно осмысленная личность автора, присутствующая в художественном тексте. Таким образом, У. Бут, так же, как и Ю.Н. Тынянов, проводит чёткую грань между биографическим и имплицитным автором, более того, американский исследователь ставит задачу изучить взаимосвязь между двумя видами авторства. У. Бут подчёркивает, что имплицитный автор так или иначе выбирает то, что предстоит воспринимать читателю, при этом сам является результатом выбора, обусловленного предпочтениями автора биографического: «Имплицитный автор выбирает, сознательно или бессознательно, то, что мы читаем; мы делаем выводы о нем как об идеальной, литературной, художественной версии автора биографического, он является следствием его выбора» [Там же: 76]. Более того, У. Бут показывает на примере прозы Г. Филдинга, что имплицитный автор может сильно отличаться в разных романах одного и того же биографического автора. Рассматривая теорию имплицитного автора У. Бута, можно прийти к выводу о том, что введенное американским исследователем понятие «the implied author», имплицитный автор как носитель оценочно-мировоззренческого компонента художественного текста в значительной степени сродни понятию концептированного автора Б.О. Кормана. Кроме того, мысль академика В.В. Виноградова о том, что образ автора является центральной проблемой стилистики и поэтики художественного текста во многом совпадает с мыслью У. Бута об исследовании имплицитного автора как основе литературоведческого анализа художественного текста. В то же время понятие «всеведущего» имплицитного автора У. Бута, по сути, приближено к мысли М.М. Бахтина о вневходимости автора.

В 1967 году французский философ, семиотик и литературный критик Ролан Барт написал эссе под названием «Смерть автора». В небольшой работе, написанной, скорее, в публицистическом, чем в научном стиле, Ролан Барт провозглашает смерть автора. В начале эссе автор цитирует новеллу Оноре де Бальзака «Сарразин» и задаётся вопросом: кому принадлежит процитированное высказывание. Автору эссе не удаётся определить автора высказывания (точнее, определиться, к плану автора или героя принадлежит эта мысль, при этом следует отметить, что автор эссе не рассматривает проблему с точки зрения несобственно–авторского повествования, равно как и принципа субъектной многоплановости). «Узнать это нам никогда не удастся, по той причине, что в письме как раз и уничтожается всякое понятие о голосе, об источнике» – к такому выводу приходит Ролан Барт. Автор эссе вводит понятие *письмо*, но даёт ему не вполне ясное с научной точки зрения определение: «Письмо – та область неопределенности, неоднородности и уклончивости, где теряются следы нашей субъективности, черно-белый лабиринт, где исчезает всякая самотождественность, и в первую очередь телесная тождественность пишущего». Далее Барт противопоставляет письмо с присущей ему «смертью автора» повествованию с целью «прямого воздействия на действительность», отдавая явное предпочтение первому: «Очевидно, так было всегда: если о чем-либо рассказывается ради самого рассказа, а не ради прямого воздействия на действительность, то есть, в конечном счете, не какой-либо функции, кроме символической деятельности как таковой, то голос отрывается от своего источника, для автора наступает смерть, и здесь-то начинается письмо» [Барт, 1994: 385]. Если У. Бут в монографии «Риторика художественной литературы» детально и доказательно разрабатывает подход к художественному тексту как к риторическому высказыванию, согласно которому одна из основных задач литературного текста – это идейно-эстетического воздействие на читателя, то Р. Барт на страницах своего эссе провозглашает новый тип литературы, или письмо, которому не свойственно воздействовать на действительность.

Создаётся оно исключительно ради воплощения символического кода. Родоначальником такого вида литературы во Франции автор эссе считает С. Малларме, которому, по мнению Р. Барта, удалось достичь такой поэтики, в которой «говорит не автор, а язык как таковой» [Там же]. Идеал, к которому, по мысли французского критика, следует стремиться писателю, – это письмо, т.е. «изначально обезличенная деятельность, позволяющая добиться того, что уже не “я”, а сам язык действует, “перформирует”» [Там же]. В таком понимании «письма» трудно не заметить аллюзию на 20 стих 10 главы Евангелия от св. Марка: «ибо не вы будете говорить, но Дух Отца вашего будет говорить в вас» (Мф: 10: 20-20). При этом на место Духа Отца в тексте Р. Барта встаёт язык в семиотической интерпретации данного феномена. Такая критика феномена голоса автора (или авторской точки зрения) в художественном тексте и утверждение безличного письма в качестве желаемого художественного текста, на наш взгляд, может быть воспринята как публицистический тип риторического дискурса, лишённый научной аргументации.

Мишель Фуко для заседания философского общества, которое проходило 22 февраля 1969 года, предложил тему «Что такое автор?». В своём выступлении философ рассуждал о письме в понимании Р. Барта, отметив при этом, что безразличие к субъекту повествования (повествующей личности) следует признать как «один из фундаментальных этических принципов современного письма» [Фуко, 1996: 56]. М. Фуко даёт следующее определение письма: «Письмо есть игра знаков, упорядоченная не столько своим означаемым содержанием, сколько самой природой означающего» и, соответственно данному определению, ставит вопрос «об открытии некоего пространства, в котором пишущий субъект не перестаёт исчезать» [Там же]. От рассуждений об эстетике письма в духе Р. Барта и постепенном исчезновении личности автора из художественного текста М. Фуко переходит к теме сродства письма и смерти. Французский философ полагает, что эпос древних греков предназначался для того, чтобы увековечить

бессмертие героя. Стремление к бессмертию (культурной памяти как одной из его форм) мыслится М. Фуко как основа древнегреческой эстетики художественного слова. Далее философ показывает на примере «Тысячи и одной ночи», что арабский рассказ стремится «отодвинуть смерть», отсрочить неминуемое и повествователь живёт столь долго, сколько длится повествование. Здесь, по мысли М. Фуко, художественное слово стремится «удержать смерть вне круга существования» [Там же: 57]. Такой эстетике художественной литературы М. Фуко противопоставляет эстетику письма: «Творение, задачей которого было приносить бессмертие, теперь получило право убивать, быть убийцей своего автора. <...> Но есть и другое: это отношение письма к смерти обнаруживает себя также и в стирании индивидуальных характеристик пишущего субъекта. <...> Маркер писателя теперь – это не более чем своеобразие его отсутствия; ему следует исполнять роль мёртвого в игре письма» [Там же].

Отметим при этом, что идея смерти автора, «засвидетельствованная критикой и философией», как показывают труды У. Бута, М.М. Бахтина, Б.О. Кормана и многих других литературоведов – современников М. Фуко и Р. Барта, не является фактом научного литературоведения. Однако попытки осмыслить эстетическую идею «смерти автора» в рамках научного литературоведения предпринимались французской исследовательницей Юлией Кристевой. В статье «Разрушение поэтики» она проводит мысль о том, что в труде «Проблемы поэтики Достоевского» М.М. Бахтин предпринял «разрушение формалистической и/или классицистической поэтики» [Кристева, 2004: 17], указав на полифоничность романного слова Ф.М. Достоевского. При этом Ю. Кристева предлагает своё понимание полифоничности литературного текста как столкновения различных дискурсов: «Текст (полифонический) не имеет собственной идеологии, ибо у него нет субъекта (идеологического). Это особое устройство – площадка, на которую выходят различные идеологии, чтобы обескровить друг друга в противоборстве» [Там же: 20]. Автор в концепции Ю. Кристевой не является

носителем единой модели мировосприятия, заложенной в тексте. Он, скорее, рассматривается как «исчезающий субъект», чем носитель определённой идеологии в художественном тексте: «Автор не является высшей инстанцией, способной удостоверить истинность этого дискурсного столкновения» [Там же]. Рассуждения же М.М. Бахтина, к примеру, о диалоге авторского сознания и самосознания героя, о голосе автора в описаниях или передаче мыслей героя Ю. Кристева воспринимает как «напластования русской культурной традиции» [Там же: 16], подчас препятствующие адекватному восприятию новаторства М.М. Бахтина. С точки зрения Кристевой, «Бахтин и не помышляет о том, чтобы обратиться к субъективности автора или его персонажей. Он стремится к пониманию субъекта не как психологической, а как речевой инстанции; он разыскивает “я”, говорящее в романе, но делает это лишь затем, чтобы констатировать его отсутствие: в романе Достоевского нет субъекта как оси, организующей изображение» [Там же: 15-16]. К.А. Фомин в статье «Концепция интертекстуальности Ю. Кристевой» отмечает, что для научного творчества исследовательницы в целом характерно производить «фундаментальную переориентацию научного фокуса, заменяя проблему intersubjectивной коммуникации проблемой интертекстуальности» [Фомин, 2015: 124].

Английский учёный Эндрю Беннетт в монографии «Автор» особое внимание уделяет идее «смерти автора» в работах Р. Барта и М. Фуко. Данной концепции как оказавшей наибольшее влияние на литературоведение XX века, посвящена первая глава монографии Э. Беннетта. «В течение десятилетий после первой публикации в 1967 году эссе Барта часто воспринималось как последнее слово об авторе», – писал ученый [Bennett, 2005: 9–10]. Исследователь также отмечал, что само название эссе («Смерть автора») стало использоваться как своеобразный лозунг «иконоборческого проекта постструктурализма, с которым всё больше сближались последующие работы Р. Барта [Там же: 10]. Э. Беннетт подчёркивает такую черту постструктурализма, как «радикальный скептицизм по отношению к

целостности мыслей, смыслов и намерений субъекта повествования» [Там же], воплотившуюся в концепции «смерти автора». При этом исследователь обращает внимание на существенные недостатки работы Р. Барта, отмечая, что «в числе слабых сторон эссе Барта – его склонность к необоснованным обобщениям, пренебрежение академической или научной точностью и вольное толкование истории литературы» [Там же]. Здесь же Э. Беннетт замечает, что все эти недостатки «нередко рассматриваются как слабые стороны самого проекта постструктурализма». Особое внимание Э. Беннетт уделяет сравнению трудов Р. Барта и М. Фуко. По наблюдению учёного, Р. Барт принципиальное значение придаёт исчезновению автора как субъекта повествования из реальности текста и подчёркивает сугубо положительные (на его взгляд) последствия этого исчезновения (такие, например, как конец «тирании автора» и бесконечный простор для интерпретаций текста, рождение поэтики читателя). Отношение М. Фуко к проблеме исчезновения автора неоднозначно: «Для Фуко, напротив, исчезновение субъекта письма является непрерывным процессом, который сам по себе требует анализа» [Bennett, 2005: 20]. В то время как Р. Барта занимала «смерть автора» в качестве свершившегося (или желаемого им) факта и «негативное» пространство письма, М. Фуко интересовали социально-исторические и культурные предпосылки процесса «бесконечного исчезновения пишущего субъекта» [Там же].

Эдинбургский литературовед Шон Берк в монографии «Смерть и возвращение автора. Критицизм и субъективность в трудах Барта, Фуко и Деррида», изданной в 1992 году, подробно анализирует происхождение, смысл, качество аргументации и возможные последствия научного отрицания автора в литературоведении, характерного для постструктуралистского и деконструктивистского подходов. Автор монографии отмечает, что феномен принципиального антиавторства и попытки функциональной подмены автора читателем, осуществленные Р. Бартом, М. Фуко и Ж. Деррида в 1960–е гг., сопоставимы с идеей «смерти»

Бога в философии Ф. Ницше. Более того, Ш. Берк подвергает сомнению объективность существования феномена, подразумеваемого Р. Бартом под словом «автор»: «Автор в “Смерти автора”, выглядит приговорённым к смерти в первую очередь потому, что он никогда и не существовал. Автор Барта является метафизической абстракцией, платоническим образом, вымыслом абсолюта. Этот “монстр тотальности” продолжит преследовать Барта и в его последующих текстах» [Burke, 1992: 20]. Таким образом, борьба постструктуралистов против категории автора в литературной критике рассматривается в рамках психо-социологического, политического и философского дискурсов и, как показывает исследование Ш. Берка, едва ли может стать разумной основой для методологии научного литературоведения. «Для традиции, пропитанной такими понятиями, как преднамеренное заблуждение, ненадежный рассказчик, подразумеваемый автор, эссе Барта вполне может показаться направленным на цель, которая давно уже потеряла свою злободневность» [Там же: 16]. На примере работ ряда англо-американских литературоведов (таких как Элиот, Кроу Рэнсом, Уимсэйт и др.) Берк показывает, что «концепция “смерти автора” отвергается филологами как не имеющая серьёзных оснований, как еще один “самонадеянный вызов”, причуда континентального авангардизма, получающего удовольствие от мистифицирующих парадоксов» [Ватченко, Максютенко, 2010: 5]. Пожалуй, основная идея монографии Ш. Берка сводится к возвращению незаконно изгнанной из научного метадискурса категории автора художественного текста в дискурс современного литературоведения и философии: «Во всяком тексте, даже созданном под эгидой отсутствия автора, на читателя воздействует активное восприятие автора, а понятие возвращения автора является всего лишь запоздалым признанием этой критической слепоты» [Burke, 1992: 113]. Таким образом, в исследовании Ш. Берка, как и в теории имплицитного автора У. Бута, аргументированно доказывается, что категория автора является неотъемлемой частью художественного текста, а проблема реконструкции

модели автора в каждом конкретном литературном произведении и изучение текстуальных форм авторского присутствия являются насущными задачами современной науки о литературе.

Мысль академика В.В. Виноградова о создании аналитического метода реконструкции образа автора в 2019 году продолжил развивать современный российский философ и специалист в области методологии гуманитарных наук В.М. Розин. «Создавая свои реконструкции личности авторов, – пишет исследователь, – я стараюсь подтвердить их текстами (созданными самими авторами или полученными в других гуманитарных исследованиях), стараюсь, по выражению Бахтина, предоставить голос своим героям (это реализация установки на коммуникацию), испытываю свои построения, так сказать на прочность, т.е. проверяю, логичны ли они, выдерживают ли критику возможных оппонентов, продумываю, для какой аудитории читателей предназначены мои реконструкции» [Розин, 2019: 10]. Здесь же учёный указывает, что перечисленные выше характеристики: опора на конкретные тексты (художественный текст В.М. Розин рассматривает как научный факт для литературоведения), установка на коммуникацию, испытание на прочность и выбор так называемой «своей аудитории» – учёный считает критериями объективности гуманитарного исследования. Представляется по меньшей мере необычной мысль В.М. Розина о выборе исследователем «своей» аудитории в качестве одного из критериев объективности исследования. В работе «Личность и трагедия Марины Цветаевой» В.М. Розин развивает данную мысль: «В плане критерия гуманитарной истины я исхожу из убеждения, что моя версия событий и личности Цветаевой правильны и интересны вовсе не для всех, а только для определённой аудитории, представители которой разделяют мои ценности и методологические установки. Для остальных аудиторий они могут быть ложными или произвольными в тех или иных отношениях» [Там же: 75]. Однако думается, что для критерия гуманитарной истины характерны стремление к объективности и общечеловеческое значение, при этом

субъективное (объективно немотивированное) неприятие ценностного аспекта исследования или его методологии, на наш взгляд, не должно умалять истинности гуманитарного исследования. Как отмечает Ханс-Георг Гадамер, «справедливые слова Канта о том, что к суждению вкуса примысливается общезначимость, хотя вынесение такого суждения не обусловлено никакими доводами рассудка, сохраняют силу для всякой интерпретации художественных произведений, как практической, у воссоздающего их художника или читателя, так и аналитической, у научного интерпретатора» [Гадамер, 1991: 257].

Сопоставим теперь теорию реконструкции личности писателя, представленную в работе В.М. Розина, с литературоведческой точкой зрения К.С. Льюиса о присутствии автора в художественном тексте. В первом эссе книги «The personal heresy» («Ересь о почитании личности») К.С. Льюис рассуждает о нецелесообразности вынесения каких-либо суждений о личности поэта (писателя) на основе его художественных текстов. Литературовед полагает, что, создавая художественный текст, писатель предлагает новый взгляд на вещи, открывает читателю новое видение жизни, не занимаясь при этом самовыражением: «Поэт создаёт то, что не могут создать другие, возможно даже то, что не создаст ни один другой поэт; но он не выражает свою личность» [Lewis, Tilyard, 1939: 26]. Льюис считает, что читающий художественный текст смотрит на мир «глазами автора», но «не в глаза автору» [Там же]. Таким образом, чем глубже и достовернее читатель вникает в художественный текст, тем внимательнее он следит за изображаемым и тем дальше образ автора уходит из поля зрения читателя. При этом авторская интенция сводится к изображению того, что увидел автор средствами, позволяющими читателю увидеть изображаемое так, как его видел автор. Предмет изображения и средства художественной выразительности являются, по мнению автора эссе, значимыми категориями при литературоведческом анализе художественного текста, в то время как личность автора (что бы ни понималось под словом *личность*) такой

категорией не является. Категория личности автора рассматривается Льюисом как исходная позиция писателя и, в определённой степени, его ограничение. До тех пор, пока автор (вероятно, под действием творческого вдохновения) не выйдет за границы своей повседневной личности к новому осмыслению изображаемой реальности и выражению этого осмысления в слове, по мысли Льюиса, едва ли имеет смысл говорить о состоявшемся художественном тексте. Автор эссе предлагает также в качестве аналогии личности писателя образ окна, от расположения, качества и состояния которого в значительной степени зависит то, что мы через него увидим. Но подобно тому, как окно предназначено для того, чтобы смотреть через него, личность автора выполняет роль призмы, через которую читатель воспринимает изображаемое в художественном тексте. Основные положения имперсонального подхода К.С. Льюиса близки ряду идей герменевтики Ф.Д.Э Шлейермахера, считавшего, что читатель-интерпретатор в процессе понимания должен не только учитывать литературную традицию, в которой творил интересующий его писатель, но и многократно «перевоплощаться» в автора, в результате чего читатель-интерпретатор становится конгениальным творцу художественного текста. Только так, по Шлейермахеру, возможно постичь суть художественной индивидуальности писателя. Однако акт понимания в герменевтике Шлейермахера осуществляется в рамках подсистемы «читатель – произведение – автор – традиция» с учётом роли традиции и роли авторской индивидуальности, инновации в художественном тексте. Герменевтика Х.Г. Гадамера рассматривает влияние не только родной автору традиции на художественное целое текста, но и влияние актуальной читателю традиции на его интерпретацию художественного произведения. При этом в работах двух герменевтов связь между автором и читателем-интерпретатором опосредована не только традицией, но и самим произведением. Поэтому непосредственное постижение авторской индивидуальности в пределах чтения художественного текста оказывается невозможным, так же, как и при имперсональном подходе К.С. Льюиса.

Однако возможна верная интерпретация авторской интенции, или, в терминологии британского литературоведа, увидеть изображаемое глазами автора.

Исходя из имперсонального подхода К.С. Льюиса к анализу литературного произведения (*an impersonal theory* в терминологии автора), в данном исследовании художественной антропологии писателя мы предпримем попытку анализа художественных текстов Льюиса-писателя на основании подхода к литературному тексту, в значительной мере разработанному Льюисом-литературоведом. Таким образом появится возможность объединить интерпретационные возможности теоретической концепции художественного творчества К.С. Льюиса и литературных текстов, созданных автором. При этом теоретическая концепция Льюиса как учёного, на наш взгляд, нередко может служить ключом для интерпретации текстов Льюиса-писателя. В связи с этим в данном исследовании автор как субъект художественной антропологии будет рассматриваться как воспринимающее сознание, открывающее читателю определённый взгляд на художественный мир произведения. Биографическая личность автора, исходя из его взгляда на изображаемое, не моделируется, в отличие от типа героя и системы антропологических представлений, представленных в художественном тексте. И в то же время, на наш взгляд, вполне целесообразно выявлять те *антропологические представления автора* художественного текста, которыми он посредством своего произведения делится с читателем. Представления эти проявляются не только в описании внешнего и внутреннего мира героев и происходящих с ними разного рода событий, но и в авторском отношении к герою и его оценке происходящего.

Рассуждая об авторской позиции и авторской оценке, современный исследователь литературы А.Б. Есин, вводит понятие «авторского идеала». Автор понимает под ним «представление писателя о высшей норме человеческих отношений, о человеке, воплощающем мечты автора о том, какой должна быть личность» [Есин, 2000: 38]. Авторский идеал, по мнению

А.Б. Есина, определяет систему авторских оценок и, в конечном итоге, идейную позицию автора. В связи с этим И.А. Широкова отмечает, что понятие «авторский идеал» выходит за границы текста и приближается к понятию «авторская картина мира» [Широкова, 2014: 103–104]. На наш взгляд, авторский идеал как раз и является одной из граней картины мира автора. При этом, как отмечает А.Б. Есин, авторский идеал крайне редко воплощается в художественном тексте напрямую, в случае, когда автор создаёт образ идеального, «положительно прекрасного» во всех отношениях человека. Значительно чаще авторский идеал выражается косвенно, имплицитно, и читателю предстоит его реконструировать. «Но в любом случае, независимо от прямой или косвенной формы выражения, авторский идеал остается важной стороной идейного мира произведения» [Есин, 2000: 39]. По мнению исследователя, внимательный читатель способен воспринять основу мировоззрения писателя – его представления об идее человека и его предназначении в мире, постигая таким образом то, что в рамках художественной антропологии мы назовём антропологическим идеалом автора. В связи с этим интересно отметить, что в эссе «О рыцарстве» К.С. Льюис достаточно чётко сформулировал свойства идеального героя. Занимавшийся около двадцати лет средневековой литературой и ставший к тому времени достаточно известным медиевистом, он нашёл свой антропологический идеал в рыцарском романе. Томас Мэлори описывал идеального рыцаря следующим образом: «Ты был кротчайшим и учтивейшим мужем, когда-либо садившимся за стол вместе с дамами, а для смертельного врага – суровейшим противником, когда-либо сжимавшим в руке копьё» [Мэлори, цит. по: Льюис, 2016: 28]. Идеал человека, сочетающего храбрость и героизм с милостью, учтивостью и мудростью, по наблюдению К.С. Льюиса, является гениальным открытием средневековой литературы. Этого идеала не знала античность, тогда как в Новое время он распадается на части, теряя своё изначальное единство: «Средневековые люди свели воедино два свойства, которые ничуть не связаны. Потому они и

свели их. Мужа брани они учили терпению и милости, потому что они знали по опыту, как ему это нужно. От человека учтивого и тихого они требовали смелости, зная по опыту, как часто он трусит» [Льюис, 2016: 29]. Этот идеал К.С. Льюис воплотил в каждом без исключения положительном или претерпевающим значительные изменения (преображённом) герое. Этого идеала достигают Питер, Эдмунд, Каспиан и Юстас в «Хрониках Нарнии», «вежество» и отвагу учится сочетать в себе профессор Рэнсом в космических путешествиях и во время сражения, храбрость и рассудительность приобретает герой «Мерзейшей Мощи» Марк, и в последнем романе автора «Пока мы лиц не обрели» обе героини – Оруаль и Психея – проявляют отчаянную смелость и живой ум, стремление к мудрости. «Писал я о рыцарстве, хотел показать, как своевременно оно и насущно. Идеал, воплощённый в Ланселоте, поможет “уйти от жизни” в особом, неслыханном смысле этих слов – так, и больше никак мы не уйдём от мира глупых волков и жалких овец, неспособных защитить всё, без чего и жить нельзя» [Там же: 30]. Таким образом, мы видим, что идеал средневекового рыцаря, воплощённый в Ланселоте, не только интересен К.С. Льюису как исследователю средневековой литературы, но в значительной мере определяет художественную антропологию Льюиса-писателя. Антропологический сценарий мыслителя К.С. Льюиса также в значительной мере связан с этим идеалом, так как раскрытие в главном герое антропологического идеала автора является, на наш взгляд, существенной частью его антропологического сценария. «Так родилась единственная наша надежда. Я не знаю, можно ли сочетать эти качества; но, если нельзя, нечего и говорить о мало-мальски пристойной и достойной жизни. Если мы не сможем рождать Ланселотов, общество распадётся на жестоких и ничтожных (о тех, кто сочетает жестокость с ничтожеством, говорить не буду). Когда Ланселот безвозвратно распадётся на две половинки, история станет очень простой», – рассуждает К.С. Льюис в эссе «О рыцарстве», написанном в начале Второй мировой войны [Там же: 29]. Американский исследователь

Лора Гарсиа в статье «Героизм и альтруизм стоят смерти: уроки Нарнии» анализирует описания испытаний героев-детей (и подростков) Нарнийского цикла, рассматривая моменты становления героического характера указанных персонажей в контексте европейской философии от Платона и Аристотеля до Томаса Гоббса, Джозефа Батлера и Дэвида Юма, заканчивая работами современных философов об этических началах героизма и альтруизма. Мы же рассмотрим элементы становления антропологического идеала К.С. Льюиса как существенной части антропологического сценария автора (в контексте феномена авторского присутствия) на примере Элвина Рэнсома, главного героя «Космической Трилогии». В начале романа «За пределы Безмолвной планеты» (первого в цикле романов К.С. Льюиса о Космосе) мы находим портретное описание отправившегося в пеший поход по окрестностям Англии (вероятно Оксфордшира) Рэнсома: «Высокий, немного сутуловатый, он шёл быстрым решительным шагом, почти не глядя по сторонам, погружённый в свои мысли, помогавшие скоротать дорогу» [Льюис, 1993: 23]. На вид Рэнсому 35–40 лет, «потёртая одежда выдавала работника умственного труда, привыкшего проводить отпуск в пешем походе. Его легко было принять за врача или учителя, но ему недоставало добродушной снисходительности медика или неуловимой учительской жизнерадостности. На самом деле это был кембриджский учёный-филолог по имени Рэнсом»). Из последующих книг «Космической Трилогии» читатель узнает о том, что профессор Рэнсом занимался древними языками, мифологией, античными и средневековыми текстами, был одним из лучших специалистов в своей области. Итак, мы видим, что Рэнсом, как погружённый в собственные мысли человек умственного труда, учёный-филолог, работающий в Кембридже, представляет собой вариант рассудительно мудрого героя. Между Наддерби и Стерком (вымышленные названия английских деревень) утомлённый длительной ходьбой Рэнсом встречает пожилую женщину и с учтивостью обещает ей отыскать её слабоумного сына, задержавшегося на работе, и привести его домой. С

первых страниц романа читатель воспринимает Рэнсома как учтвого и рассудительного героя. Вскоре голос героя (в первом диалоге Рэнсома и Уэстона) выдаст присущую герою (в начале повествования) нерешительность. «He would like to have thundered out, “What are you doing to that boy?” but the words that actually came- in rather an unimpressive voice – were, “Here, I say!” [Lewis, 2001: 6]. «Рэнсом хотел было загреметь: “Вы что делаете с мальчиком?!” – но сумел только неубедительно воскликнуть не слишком внушительным голосом: “Эй, послушайте!..”» [Льюис, 1993: 27]. Повествователь (в данном случае в его роли выступает автор, которому известны мысли, желания и внутренний мир героя) сообщает о смелом намерении Рэнсома и тут же несколькими эпитетами («неубедительно», «не слишком внушительным голосом» подчёркивает нерешительность героя, помешавшую это намерение воплотить. Неуверенная фраза героя (украшенная характерными знаками препинания) только иллюстрирует описание повествователя. Рэнсом собирает последние силы, на помощь ему приходит раздражительность, но Уэстон не слушает его. В то же время голос Уэстона не лишён той решимости, которой так недостаёт Рэнсому. «Bawled the thick man» [Lewis, 2001: 7]. «His voice had all the qualities which Ransom’s had so regretably lacked» [Там же: 6]. Он «заревел как раз тем голосом, какого Рэнсому не доставало» [Льюис, 1993: 27]. Описывая реплику злодея, повествователь сравнивает его голос с голосом главного героя и с явным сожалением отмечает, что Рэнсому недостаёт решимости. Уверенный, обладающий полной решимостью голосом Уэстон напрочь лишён какой бы то ни было учтвости или милости. Приведённый нами фрагмент романа «За пределы Безмолвной планеты» иллюстрирует мысль Льюиса о том, как часто учтвому и рассудительному человеку не хватает смелости. Возникает вопрос: чьё сожаление выражает повествователь: автора или героя? «The bellicose mood was a very rare one with Ransom. Like many men of his own age, he rather underestimated than over-estimated his own courage; the gap between boyhood’s dreams and his actual experience of the War had been startling, and his

subsequent view of his own unheroic qualities had perhaps swung too far in the opposite direction [Lewis, 2001:34]». «...Воинственное настроение лишь изредка посещало Рэнсома. Подобно многим современникам, он не слишком высоко ценил своё мужество. Конечно, мальчишкой и он мечтал о доблести в бою, но, когда ему самому пришлось понюхать пороха на войне, он стал совсем иначе – и, может быть, слишком низко – оценивать свою способность к героизму» [Льюис, 1993: 50]. Очевидно, что повествователь ценит способность Рэнсома к героизму выше, чем сам герой. Характерно при этом, что в этом примере (и во многих других случаях на протяжении первой части «Космической Трилогии») авторская оценка явлений или событий отделяется от оценки героя достаточно часто повторяющейся в романе словами «like many men of his own age...» («подобно многим своим современникам...»). Время от времени автор-повествователь бросает взгляд на вещи *sub specie aeternitatis*, несмотря на точку зрения (воплощённую в плане повествователя), максимально приближённую к точке зрения героя. Постепенно отрешаясь от исходных предпосылок, характерных для времени Элвина Рэнсома и его круга, герой всё же желает сохранить посетившую его храбрость духа: «He had some anxiety lest the firmness of his present mood should prove a short-lived illusion; but he must make the best of it» [Lewis, 2001: 34]. («Вот и сейчас Рэнсом побаивался, что пришедшей было твёрдости духа хватит ненадолго, но всё же готов был побороться с врагами» [Льюис, 1993: 50]). Дальнейшее развитие сюжета романа «За пределы Безмолвной планеты» непрерывно способствует раскрытию недюжинной храбрости и героизма Элвина Рэнсома. Своей кульминации интересующие нас качества достигнут лишь в «Переландре» (втором романе «Космической Трилогии» К.С. Льюиса), когда во время поединка с Нелюдем в главном герое раскроется антропологический идеал автора. Здесь мы видим одну из важнейших реализаций антропологического сценария автора.

М.Н. Макеева в монографии «Риторика художественного текста и ее герменевтические последствия» вводит понятие «Риторический идеал», под

которым понимает существующий в сознании автора образец идеального художественного слова (стиля). Отметим, что в пятом эссе книги «The personal heresy» («Ересь о почитании личности») К.С. Льюис довольно чётко формулирует свой идеал писателя (или имплицитного автора, пользуясь терминологией У. Бута): «Если во вселенной существуют создания, превосходящие нас в той же степени, в коей мы превосходим собак, то, вероятно, их язык во всякое время сочетает в себе ясность и последовательность Евклида с теплотой и цельностью У. Шекспира» [Lewis, Tilyard, 1939: 111]. В том же эссе автор полагает, что невозможность достичь наивысшей поэтичности и максимальной глубины философской мысли в пределах одного текста является «абсолютным злом» для писателя [Там же]. Размышления автора о характере идеального художественного текста интересны с точки зрения формирования читательских ожиданий с одной стороны, и герменевтических последствий – с другой. Можно полагать, что мы не ошибёмся, ожидая, что художественные тексты К.С. Льюиса будут близки к лирической прозе с ярко выраженным философским началом. Так, в терминах М.Н. Макеевой, «риторический идеал» писателя непременно будет иметь определённые «герменевтические последствия». К примеру, в связи с философской тематикой текстов К.С. Льюиса, отечественные исследователи нередко определяли жанр отдельных текстов как «Философская притча», в то время как инклинги, друзья и коллеги автора, после первого прослушивания текста «Расторжение брака» определили жанр этого текста как эсхатологическое видение. Тем не менее, философская тематика характерна для всего творчества К.С. Льюиса. Стивен Х.Уэбб в статье «Голос Аслана: К.С. Льюис и магия звука» исследует «Хроники Нарнии» с точки зрения философии звука, которую, по мнению исследователя, автор разрабатывает в художественной форме в вышеупомянутом цикле сказок. С.Х. Уэбб сопоставляет неопозитивистский подход в философии языка Альфреда Айера и вокативную философию К.С. Льюиса. С точки зрения А. Дж. Айера, смысл имеют лишь логические законы или утверждения, основанные на

верифицируемых фактах. Метафизика и теология, согласно данной теории, бессмысленны, так как имеют дело с утверждениями, находящимися за гранью практического (проверяемого) опыта. С этой точки зрения смысл графического текста едва ли отличается от текста звучащего. С.Х. Уэбб подчёркивает смыслообразующую роль звука в «Хрониках Нарнии» К.С. Льюиса: «...звук колокола освободил зло, угрожающее самому существованию Нарнии. А звук волшебного рога Сьюзен (призвав на помощь Аслана) обратил вспять последствия, вызванные ударом молота Дигори» [Уэбб, 2011: 23]. Очевидно, что звук не только играет роль в построении сказочных сюжетов К.С. Льюиса, но вместе с тем имеет и поэтологическую функцию. Проза исследуемого автора поэтична, звукопись играет особую роль в раскрытии образов. Кроме того, ранняя проза К.С. Льюиса нередко сменяется поэзией, оформленной как песня героя (например, песни Северного Дракона, Виртуса, Джона, Ангела и других героев «Кружного пути»). Очевидно, автор стремится воплотить свой (риторический) идеал художественного слова – гармоничное сочетание глубины философской мысли и наивысшей поэтичности – в собственных произведениях. Характерно, что в своём последнем литературоведческом труде под названием «Отброшенный образ» К.С. Льюис особо подчёркивает первостепенную роль языка в литературе: «Ничто в литературе не может быть важнее языка, который она использует; он обладает собственной индивидуальностью. Один язык предполагает взгляд на мир, проливает свет на интеллектуальную деятельность и рождает отзвук совсем иной, нежели любой другой» [Льюис, 2016: 640]. Повышенный интерес автора к языковому аспекту художественного произведения, с одной стороны, и к звуковой стороне текста, с другой, на наш взгляд, являются важной предпосылкой для написания того вида филологической прозы, исследуя которую, необходимо уделить особое внимание связи авторской интенции со стилистикой конкретного текста. Едва ли художественная проза столь лингвистически серьёзно настроенного филолога будет изобиловать случайными

стилистическими приёмами. В данном случае представляется целесообразным использование термина «риторика художественного текста», который активно используют в своих трудах американский литературовед У. Бут и современный отечественный исследователь М.Н. Макеева. При этом под риторикой художественного текста мы, вслед за М.Н. Макеевой, будем понимать «смысловую насыщенность и обращенность к онтологической конструкции реципиента, побуждающие читателя к осмыслению нового опыта и переосмыслению собственного» [Макеева, 2000: 8]. Отметим также, что смысловую сторону текста целесообразно рассматривать исключительно в её взаимосвязи с художественной (языковой) формой произведения, в которой эта смысловая сторона (с её обращённостью к читателю) и воплощается. Таким образом, под *риторикой* интересующей нас категории *автора* мы будем понимать соотношение языковой стороны текста со смысловой насыщенностью и обращенностью к онтологическому восприятию читателя. Таким образом, риторика автора рассматривается как поэтика созданного им текста, обращённая к «вечным темам» человеческого бытия. Сама обращённость, направленность автора на предмет или тему понимается нами как *авторская интенциональность*. Понятие «авторская интенциональность» по сути своей близко категории *авторской интенции*. Под авторской интенцией мы, вслед за Д.В. Колесовой, будем понимать «коммуникативное намерение» автора, т.е. то воздействие, которое текст призван произвести на читателя. Отметим, что произведение способно не только эмоционально (психологически) воздействовать на читателя, но и открывать читающему новые грани вещей, меняя онтологические представления читателя, убеждать читателя или защищать, отстаивать близкие автору идеи.

Очевидно, в начале романа «За пределы Безмолвной планеты» присутствует сближение точек зрения автора и героя, благодаря этому сближению повествователь описывает то, что увидел Рэнсом с точностью скольжения взгляда; чувства, переживания, способ восприятия и

размышления героя открыты автору-повествователю. При этом он не проявляет черт «всеведущего повествователя», следя за развитием событий вместе со своим героем (т.е. пребывая вместе с ним в неизвестности), ни разу не забегаая вперёд. То, что с самого начала известно Уэстену и Дивайну, представлено как тайна для героя и повествователя до тех пор, пока Рэнсом случайно не подслушал их разговор. Форма авторского присутствия в художественном повествовании, как мы видим, играет важную роль для восприятия авторской оценки событий и выявления возможных отличий в аксиологической позиции автора и героя. С этой точки зрения теория форм авторского присутствия должна учитываться при антропологическом подходе к художественному тексту (в художественной антропологии), пожалуй, как и во всяком анализе литературного произведения.

Феномену авторского присутствия в художественном тексте и формам этого присутствия особое внимание уделяет Е.И. Орлова, предлагая уточнить терминологию авторского присутствия в тексте: если повествование ведётся от первого лица, то речь идёт о рассказчике, в случае повествования от третьего лица – о повествователе. Соответственно, при повествовании от первого лица рассказчиком может являться автор, герой или собственно рассказчик, не являющийся героем произведения (такой рассказчик непосредственно не участвует в развитии сюжета, но пересказывает его читателю). Вероятно, рассказчик, не являющийся героем произведения вводится автором для изображения событий с особой точки зрения, возможно далёкой от авторской [Орлова, 2019: 8 – 19].

В исследуемой нами «Космической Трилогии» повествование ведётся от третьего лица, и, соответственно, в тексте присутствует повествователь. В романе «Пока мы лиц не обрели» и в эсхатологическом видении «Расторжение Брака» повествование ведётся от первого лица, поэтому здесь речь будет идти о рассказчике. При этом следует оговориться, что в романе «Пока мы лиц не обрели» в роли рассказчика выступает главная героиня романа. Основная жанровая особенность романа состоит в том, что он

является «двумя книгами в книге», то есть состоит из двух книг главной героини. В первой книге Оруаль описывает свою жизнь с позиции личности, обвиняющей богов и желающей честного и справедливого суда над их поступками. Во второй книге та же героиня неожиданно для себя самой описывает те же и несколько новых событий в апологетическом ключе. Оканчивается роман кратким сообщением жреца Афродиты Арнома (текстом второго рассказчика – второстепенного героя романа), содержащим краткую информацию о первых двух книгах и их авторе, царице Оруали. В эсхатологическом видении «Расторжение Брака», рассказчиком является главный герой видения.

Повествование от третьего лица или «объективное повествование» может быть собственно-авторским, несобственно-авторским (когда речь повествователя вбирает в себя голос героя), более того, в пределах объективного повествования Е.И. Орлова выделяет также несобственно-прямую речь (в которой голос героя начинает преобладать над голосом повествователя). При этом автор замечает, что несобственно-авторское повествование и несобственно-прямая речь по сути столь близки друг другу, что грань между ними в конкретном тексте не всегда очевидна: «Если подчас трудно бывает их резко разграничить (а в этой трудности признаются и сами исследователи), то можно выделить не три, а две разновидности *Erform* и говорить при этом о том, что преобладает в тексте: «план автора» или «план персонажа» (по терминологии Н. А. Кожевниковой), то есть в принятом нами разделении – собственно-авторское повествование или две другие разновидности *Erform*. Но различать хотя бы эти два вида авторской активности необходимо, тем более что, как видим, эта проблема волнует и самих писателей» [Орлова, 2019: 13]. Терминология Н.А. Кожевниковой, на которую ссылается Е.И. Орлова, была разработана исследователем в диссертации на тему «Речевые разновидности повествования в русской советской прозе» в 1973 году. Приведём пример из рассуждений Н.А. Кожевниковой: «... для литературы послепушкинского времени характерны

такие построения, в которых монолитность повествования разрушена, благодаря сближению авторского повествования с планом персонажа или персонажей с “голосами” изображаемой среды» [Кожевникова, 1973: 10]. В данном рассуждении мы видим, что термины «повествование», «план персонажа» и «голос (героя, среды и т.д.)» употребляются синонимично. В то же время автор исследования отмечает, что сближение авторского повествования с планом персонажа или персонажей, с голосами других героев служит для осуществления *принципа субъектной многоплановости*: «Основное противопоставление, характеризующее произведение: авторская речь – речь персонажа ослабевает или вовсе снимается. Внутри повествования образуются “зоны” (М.М. Бахтин) разных персонажей, которые строятся не только в соответствии с точкой зрения персонажа, но и опираются на его словоупотребление. Большее или меньшее приближение к персонажу, вплоть до растворения в нём, создаёт субъектную многоплановость произведения» [там же]. Субъектная многоплановость текста является важнейшей стилистической чертой «Космической Трилогии» К.С. Льюиса.

§ 3. Герой как субъект художественной антропологии К.С. Льюиса

Б.В. Томашевский в книге «Теория литературы. Поэтика», вышедшей в 1925 году, рассматривает литературного героя с точки зрения композиции художественного текста. Поэтому под персонажами учёный понимает, прежде всего, «живых носителей тех или иных мотивов» [Томашевский, 2003: 199] и, соответственно, с точки зрения учёного, введение персонажей является обычным приёмом группировки или «нанизывания» мотивов. С другой стороны, Б.В. Томашевский отмечает, что герой (или персонаж) сам по себе требует особого рассмотрения. Учёный исследует основные приёмы, помогающие разобраться в системе персонажей и в их взаимоотношениях: «Приёмом узнавания персонажа является его “характеристика”. Под

характеристикой мы подразумеваем систему мотивов, неразрывно связанных с данным персонажем. В узком смысле под характеристикой разумеют мотивы, определяющие психологию персонажа, его характер» [Там же: 199–200]. Б.В. Томашевский выделяет два вида характеристики героя: прямую и косвенную. Прямая характеристика представляет собой непосредственное сообщение о характере героя «или от автора, или в речах других персонажей, или в самохарактеристике героя» [Там же, 2003: 200]. В случае косвенной характеристики героя «характер вырисовывается из поступков и поведения героя» [Там же]. В таком случае читателю предстоит самостоятельно моделировать характеристику персонажа, исходя из собственного анализа поступков и поведения героя с одной стороны, и в соответствии с ожидаемой имплицитным автором от своего читателя эмоциональной и аксиологической оценкой тех же поступков и поведения. В художественных текстах К.С. Льюиса косвенная характеристика героя, как правило, подтверждается прямой характеристикой. При этом очевидно, что прямая характеристика подтверждает те черты характера героя, которые изображает косвенная. Так, читая книги главной героини романа «Пока мы лиц не обрели», из которых по большей части и состоит роман, читатель, основываясь на том, как царица Глома описывает годы своего правления, принятые ею решения и все те сражения, в которых она участвовала, приходит к выводу о мудрости и недюжинной храбрости героини. Несомненно, описанные Оруалью события, помимо того, что из них строится сюжет произведения, являются косвенной характеристикой героини (при условии тех выводов, которые на основе этих событий сделает читатель). Оканчивается же роман прямой характеристикой главной героини: после смерти Оруали новый жрец Афродиты Арном пишет небольшой комментарий к найденному свитку царицы. «This book was all written by Queen Orual of Glome, who was the most wise, just, valiant, fortunate, and merciful of all the princes known in our parts of the world» [Lewis, 2016: 320]. («Эта книга была написана Оруалью, царицей Гломской, самой мудрой, доблестной и милостивой властительницей в наших краях» [Льюис, 2010:

304]). Отметим, что комментарий Арнома в оригинальном тексте приведён в скобках, что, учитывая крайне скромный объём текста жреца на фоне всего романа, говорит о преобладании косвенной характеристики героини в тексте. Косвенная характеристика героини в её собственном автобиографическом повествовании является в романе преобладающим средством раскрытия образа Оруали.

Б.В. Томашевский указывает также на «приём масок» как частный случай косвенной (или «наводящей») характеристики. Под «приёмом масок» исследователь понимает «разработку конкретных мотивов, гармонирующих с психологией персонажа» [Томашевский, 2003: 200]. Сюда относятся описание внешности персонажа, его одежды, обстановки, пейзажа, отражающего внутренний мир героя. «Маской может служить не только наружное описание, путём зрительных представлений (образов), но и всякое иное», – считает ученый [Там же]. Так, по мысли Б. В. Томашевского, маской может служить имя героя (к примеру, «говорящие» имена комедийных персонажей). Другим важным приёмом косвенной характеристики героя или, в терминологии Б.В. Томашевского, «маски героя», является его речевая характеристика. Фонетическая, грамматическая и лексико-семантическая стороны речи персонажа, тематика и стиль устной и письменной речи героя используются автором для создания психологической характеристики героя.

Б.В. Томашевский отличает синонимические понятия «персонаж» и «герой» следующим образом: «персонаж, получающий наиболее острую и яркую эмоциональную окраску, именуется героем. Герой – лицо, за которым с наибольшим напряжением и вниманием следит читатель» [Там же]. Таким образом, из всей системы персонажей героя, по мнению учёного, выделяет наиболее яркая эмоциональная окраска. Интересно отметить, что Б.В. Томашевский считал эмоциональное отношение к герою *заданным* в литературном тексте. «Автор может привлечь сочувствие к герою, характер которого в быту мог бы вызвать в читателе отталкивание и отвращение. Эмоциональное отношение к герою есть факт художественного построения

произведения, и лишь в примитивных формах обязательно совпадает с традиционным кодексом морали и общежития», – писал он [Там же]. С этой точки зрения, автор, создавая художественный текст, заключает в нём определённое эмоциональное отношение к герою, которое вместе с текстом воспринимает читатель, призванный в идеале это отношение разделить. На наш взгляд, рассуждения Б.В. Томашевского во многом близки теории имплицитного автора У. Бута, согласно которой эмоциональная приверженность автора передаётся читателю через выбираемые автором материал и стиль изложения. Б.В. Томашевский предупреждает об опасности свободной интерпретации художественных образов в угоду идеологии читателя, считая, что задача читателя – как раз воспринять заданную автором эмоциональную систему произведения: «... перетолкование художественного произведения на свой идеологический аршин может создать совершенно непреодолимую стену между читателем и произведением, если читатель начнёт поверять эмоциональную систему произведения своими личными житейскими или политическими эмоциями. Читать надо наивно, заражаясь указаниями автора. Чем сильнее талант автора, тем труднее противиться этим эмоциональным директивам, тем убедительнее произведение» [Там же: 201–202].

Таким образом, Б.В. Томашевский считает восприятие эмоционально-ценностной системы произведения, заданной автором, важной задачей читателя, в то время как У. Бут полагает, что выявление эмоционально-ценностной приверженности имплицитного автора составляет основной интерес прочтения художественного текста («то, ради чего мы, в конечном счёте, читаем художественную литературу» [Бут, 1983: 65]). Современный филолог А.Я. Эсалнек в книге, посвящённой анализу художественного текста, в сущности, разделяет позицию У. Бута. По ее мнению, «своеобразным ответом, который нередко хочется найти читателю, можно считать *эмоциональное отношение автора* к характерам изображаемых героев и к типу их поведения. Действительно, писатель иногда может

приоткрывать свои симпатии и антипатии к тому или иному типу личности, при этом далеко не всегда однозначно оценивая его» [Эсалнек, 2003: 13].

Б.В. Томашевский предлагает с точки зрения характеристики героя различать два вида персонажей: с неизменным и меняющимся характером. Если неизменный характер остаётся одним и тем же на протяжении всего текста, то персонаж с изменяющимся характером претерпевает изменения по мере развития сюжета (происходит, к примеру, преобразование героя или раскаяние злодея).

Л.Я. Гинзбург в 1979 году написала книгу «О литературном герое», посвятив её «пониманию человека, которое писатель воплощает в своих героях» [Гинзбург, 1979: 3]. Это понимание автор считает ключевым вопросом науки о литературе. Л.Я. Гинзбург указывает на то, что литературный герой является не абстракцией, а «конкретным единством», «обладающим расширяющимся символическим значением, способным поэтому представлять идею» [Гинзбург, 1979: 5]. Создавая литературного героя, автор, по мысли исследователя, создаёт свою модель человека, основанную на этико-философских, культурно-исторических, психологических, социально-политических и биологических представлениях о человеке. В этот комплекс представлений может с разной степенью глубины и широтой охвата входить и «бытовая характерология, и запас частных наблюдений, и автопсихологический опыт. Литературная традиция, унаследованные повествовательные формы и единичный замысел автора строят из этого комплекса художественный образ личности» [Там же]. Л.Я. Гинзбург анализирует основные способы построения характера литературного героя, уделяя особое внимание возможностям художественного диалога, проблеме нравственного выбора и поступкам, характеризующим отношение героя к жизни. Исследователь подчёркивает, что в основе всякого значимого с точки зрения композиции поступка героя лежит аксиологический принцип: «Изобразить поведение – значит изобразить управляющие этим поведением ценности, движущие им

противоречия (конфликты), мотивы, цели. Всё это входит в состав персонажа» [Гинзбург, 1979: 217]. Под персонажем или героем художественного текста Л.Я. Гинзбург понимает серию «последовательных появлений одного лица в пределах данного текста» [Там же: 89]. Исследователь выделяет следующие виды литературных персонажей:

1. Невымышленный, условно-исторический герой (историческое лицо, о котором читатель, как правило, обладает первичной информацией в том или ином объёме).

2. Мифологический или заимствованный герой («предстаёт как традиционная литературная роль или цитата из чужого, порой веками освящённого текста, как тип или характер, ориентированный на социальный статус, как исторически и биографически “документальное” явление и даже как факт псевдодокументальный» [Там же: 87].

3. Вымышленный герой.

В данном случае за основу классификации взят признак отношения героя к исторической действительности, то есть вопрос о том, существовал ли этот герой на самом деле или в более ранних литературных или мифологических текстах. К примеру, Мерлин в «Космической Трилогии» является мифологическим или заимствованным (из легенд о Короле Артуре) героем.

С точки зрения роли персонажа в художественном единстве текста (а также частоты появления героя в тексте) можно выделить:

1. Главного героя (или героев).

2. Второстепенных героев.

3. Эпизодических героев.

4. Внесюжетных героев (т.е. тех героев, которые упоминаются кем-то из героев, но непосредственно не задействованы в развитии сюжета, например, один из героев заводит речь о персонаже, который так и не появляется «на сцене»). Предшествующий Элвину Рэнсому Пендрагон упоминается, но не участвует в действии «Космической Трилогии», и потому является

внесюжетным героем, равно как и будущий ребёнок Марка и Джейн Стэддоков.

В другой классификации Л.Я. Гинзбург берёт за основу такой признак, как типичность героя и однозначность интерпретации образа читателем. Исходя из этого, советский литературовед выделяет ещё два вида персонажей:

1. Типический герой (социально-моральный тип (например, плута, хвастуна, лицемера, разбойника и др.), состоит из набора однонаправленных устойчивых признаков-свойств).

2. Проблемный герой (многомерен, зачастую противоречив, «составляющие его элементы оказываются разнонаправленными и потому особенно нуждающимися в доминантах, в преобладании неких свойств, страсти, идеи, организующих единство героя» [Гинзбург, 1979: 89]).

То же противопоставление *типический герой – портрет индивидуума* (typical character – portrayal of individual) представлено в статье, посвящённой термину «персонаж» («character») в словаре литературоведческих терминов Дж. Э. Каддона [Cuddon, 1992: 135 - 137].

Л.В. Чернец в статье под названием «Литературные персонажи» отмечает, что термин «типический персонаж», «тип» в литературоведческих трудах нередко обозначает персонажей, «односторонних по своему характеру, статичных, создаваемых преимущественно на ранних стадиях развития искусства» [Чернец, 2013: 7]. Исследователь ссылается на рассматриваемую нами работу Л.Я. Гинзбург, полагая, что термин «тип» в применении к «позднейшей литературе, с ее сложными, неоднозначными характерами, оказывается недостаточно тонким инструментом» [Там же].

В статье «О типологическом изучении литературных персонажей» Л.В. Чернец разграничивает смежные понятия «типический образ» и «тип персонажа», предлагая добавить в литературоведческий тезаурус (в том числе, в словари литературоведческих терминов) термин «тип персонажа» в качестве родового понятия для таких терминов, как «маленький человек»,

«лишний человек» и др. [Чернец, 2016: 82]. При этом под «типическим образом» исследователь понимает «введение в литературу нового самобытного героя (или антигероя) времени» [Там же: 83], что, в свою очередь, является критерием оценки творчества писателя. В то время как под «типом персонажа» Л.В. Чернец понимает некий инвариант, проявляющийся в разных по индивидуальному характеру персонажах, являющихся вариациями по отношению к данному типу. «Тип персонажа», являясь абстракцией, не встречается в литературе в чистом виде, но прослеживается как доминирующая черта ряда литературных героев. Исследователь полагает, что автор художественного текста в идеале стремится к созданию нового «типа персонажа», облакая его в форму конкретного психологического характера. Таким образом, «характер» по отношению к «типу персонажа» имеет в структуралистских, по сути, терминах Л.В. Чернец отношение варианта – к инварианту. При этом исследователь отмечает нетождественность понятий «персонаж» и «характер» (от греч. *character* – отпечаток, клеймо, начертание, отличительная черта). Так, большинство персонажей наделены характером при условии обнаружения ими в речи или поступке собственного направления воли. Это условие, отмечает Л.В. Чернец, было сформулировано ещё Аристотелем и остаётся актуальным по сей день. На основе этой идеи современный исследователь условно делит персонажей на два вида: обладающих характером (т.е. проявляющие собственную волю и оценивающие художественный мир персонажи) и не обладающие собственным характером, но участвующие в развитии сюжета произведения герои. «Выполнение героем той или иной сюжетно-композиционной функции еще не делает его характером. Так, не всегда можно найти определенный характер в “вестниках” античных трагедий, чья задача – исполнить поручение, передать новость, но не оценивать ее», – формулирует ученый [Чернец, 2013: 10]. На наш взгляд, оппозиция Л.В. Чернец: персонаж, обладающий характером, – персонаж, им не обладающий не терминологически, но по сути своей близка к оппозиции типический герой

– проблемный герой, предложенной Л.Я. Гинзбург. В антропологически ориентированном анализе художественных текстов К.С. Льюиса нас будут интересовать, прежде всего, проблемные или обладающие собственным характером герои, так как в них наиболее полно воплощаются представления писателя о человеке.

Особое внимание терминологии, связанной с персонажной сферой художественного текста уделяет Л.В. Чернец. Исследователь рассматривает происхождение и современное значение следующих терминов: персонаж (франц. *personnage*, от лат. *persona* – особа, лицо, маска), литературный герой (от греч. *heros* – полубог, обожествленный человек), действующее лицо, субъект (от лат. *subjectus* «лежащий внизу; подчиненный, подданный») действия, художественный образ. Л.В. Чернец замечает, что наиболее семантически нейтральным является слово «персонаж». Лексема «герой», как известно, многозначна, и положительные коннотации первого значения наложили отпечаток на терминологическое значение. В связи с этим «в художественном произведении долгое время героем называли главного положительного персонажа» [Там же: 4]. В современном литературоведении термин «литературный герой» обозначает персонажа в художественном тексте и не включает в себя аксиологическую оценку (т.е. герой может быть как положительным, так и отрицательным). Герои бывают как главные, так и второстепенные. Английский термин «*hero*» и, соответственно, «*heroine*» обозначает принципиально главного героя произведения, на что указывает Дж. Каддон в словаре литературоведческих терминов [Cuddon, 1992: 406].

Как и для автора художественного произведения, для героя характерны разные формы присутствия на протяжении одного текста. Для изучения художественной антропологии отдельного текста исследователю необходимо определить тип героя, выявить и сопоставить формы присутствия (проявленности) героя в тексте и их значение в свете аксиологической ориентации имплицитного автора и читателя. Л.Я. Гинзбург выделила следующие формы проявленности героя на протяжении художественного

текста: описание, параллелизм, бытописание, поступок героя, саморефлексия и философия героя, речевая характеристика образа, стиль и синтаксический строй произведения.

Л.Я. Гинзбург выделяет в художественном тексте три аксиологических аспекта: ценности автора, героя и читателя. При этом ценности автора могут полностью или частично совпадать, или совершенно не совпадать с ценностями героя (в последнем случае текст зачастую становится сатирическим, высмеивающим или обличающим героя). Возможно создание двух центральных героев художественного текста с разными аксиологическими принципами, каждый из которых близок ценностной ориентации автора. «Возможны и другие случаи многозначных отношений между ценностями автора и его героев. Так, например, умудрённый, всезнающий автор даёт понять читателю, что он видит тщету, наивность устремлений своего героя», – полагала исследователь [Гинзбург, 1979: 217]. Именно так происходит в романе «Мерзейшая Мощь», когда повествователь искренне сожалеет о решениях, которые принимает герой, Марк Стэддок. Такое отношение в тексте К.С. Льюиса выражается в авторской модальности несогласия с точкой зрения героя, которая вводится словами «он считал, что...» или «как и многие люди его поколения, он полагал, ...»: «Вообще, удовольствие от беседы всё меньше зависело от приязни к собеседнику. Началось это, когда Марк стал своим среди прогрессистов; и он считал, что это свидетельствует о зрелости» [Льюис, 1993: 124].

Третьей оценочной инстанцией в художественном тексте является, безусловно, читатель. Он может быть полностью или частично как согласен, так и не согласен со всеми или отдельными аксиологическими установками автора, героя или отдельных героев.

§ 4. Читатель как субъект рецептивной эстетики К.С. Льюиса

Выдающийся мыслитель XIX века А.А. Потебня в работе «Психология поэтического и прозаического мышления» утверждал, что всякий художественный текст является, прежде всего, средством создания новых смыслов в сознании читателя, причём количество этих смыслов бесконечно. «Итак, мы должны признать относительную неподвижность образа и изменчивость его значения. Как посредством слова нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить его собственную, так и в искусстве каждый случай понимания художественного образа есть случай воспроизведения этого образа и создания значения», – писал ученый [Потебня, 1989: 232]. Таким образом, образно-смысловая сторона литературного текста, по мысли А.А. Потебни, бесконечно пересоздаётся в сознании каждого читателя. Другими словами, сознание читателя актуализирует смыслы художественного текста, подчас неизвестные его создателю. Учёный приходит к выводу о том, что значение художественного образа беспредельно, «ибо практически назначить ему предел нельзя, как нельзя его назначить применению пословицы» [Там же: 233]. «Поэтические лица» или литературные герои, рассуждает А.А. Потебня, «имеют для нас значение настолько, насколько они помогают нам группировать наши собственные наблюдения» [Там же]. Так, мыслитель XIX века уже обозначил смыслообразующую и интерпретационную функции читателя, заметив при этом, что источником читательского интереса к конкретному тексту служит общность вопросов, волнующих героя художественного текста и читателя.

Алексей Николаевич Толстой в статье «О читателе», изданной в 1924 году, также рассуждает о роли читателя в процессе создания литературного произведения. С точки зрения советского автора, при отсутствии читателя само создание художественного текста невозможно: «Художник заряжен лишь однополюсной силой. Для потока творчества нужен второй полюс –

вниматель, сопереживатель: круг читателей, класс, народ, человечество» [Толстой 1924: 24]. Понимание роли читателя как «второго полюса» в творческом процессе («первым полюсом» является автор произведения) позволяет А.Н. Толстому рассуждать о том, что писатель понимает под категорией читателя: «Из своего писательского опыта я знаю, что напряжение и качество той вещи, которую я пишу, зависят от моего первоначального заданного представления о читателе. Читатель как некое общее существо, постигаемое моим воображением, опытом и знанием, возникает одновременно с темой моего произведения» [Там же]. Воспринимая читателя как неотъемлемую часть творческого процесса, А.Н. Толстой выделяет, по меньшей мере, две формы представлений писателя о читателе:

1. «Читатель в представлении художника может быть конкретным и персональным: это – читающая публика данного сезона. Сотворчество с таким натуральным читателем дает низшую форму искусства – злободневный натурализм» [Там же].

2. «Читатель в представлении художника может быть идеальным, умозрительным: это – класс, народ, человечество со всеми особенностями времени, задач, борьбы, национальности и пр. Общение с таким призраком, возникшим в воображении художника, рождает искусство высшего порядка: от героической трагедии до бурь романтизма и монументов реализма» [Там же].

Американский литературовед У. Бут ввёл в научный обиход термин «the implied reader» («имплицитный, подразумеваемый читатель»), обозначающий представление писателя о желаемом или перспективном читателе, отразившееся в конкретном художественном тексте. Открытие У. Бута, как мы видим, описано в статье А.Н. Толстого, более того, советский автор сделал попытку классифицировать виды воображаемого читателя. Интересным с точки зрения теории художественной антропологии представляется попытка А.Н. Толстого моделировать воображаемых читателей Густава Флобера, Леонида Андреева, И.А. Бунина, Л.Н. Толстого.

Согласно теории У. Бута, реальный читатель всегда в меру своего читательского и общекультурного опыта осознаёт наличие в художественном тексте имплицитного читателя с присущими ему аксиологическими ориентирами, и, сопоставляя себя с читателем имплицитным, т.е. идеальным с точки зрения автора реципиентом произведения, делает соответствующий вывод о том, насколько ему интересен или близок конкретный художественный текст. Таким образом, теория имплицитного читателя У. Бута предполагает некий создаваемый автором простор для читательских интерпретаций художественного произведения, ограниченный аксиологическими установками имплицитного автора, его героя (героев) и присутствующего в тексте имплицитного читателя.

С.Б. Рассадин в книге «Про читателя», изданной в 1965 году, рассуждает о том, что основная мысль, заложенная в художественном тексте, раскрывается только в восприятии конкретного читателя. Более того, С.Б. Рассадин отмечает, что мысль эта способна видоизменяться в связи с тем, что читатели последующих эпох способны открыть в классическом тексте новые грани смысла, которые, возможно, были неведомы его создателю. «Те символические значки, которыми заполнены книги и которые называются буквами, – лишь краткий привал для мысли писателя. Мысль эта живёт не в книге, а в восприятии каждого нового читателя, и, как вообще всё живое, развивается, растёт, изменяется. Недаром мы так часто говорим, что судьбы искусства зависят и от читателя», – писал исследователь [Рассадин, 1965: 136]. Мысль С.Б. Рассадина в некоторой степени близка рассуждениям основателя философской герменевтики Х.-Г. Гадамера о временном отстоянии интерпретатора художественного текста, изложенным в работе «Истина и метод»: «Каждая эпоха понимает дошедший до неё текст по-своему, поскольку он принадлежит целостности исторического предания, к которому она проявляет фактический интерес и в котором стремится понять самое себя. ... Не только от случая к случаю, но всегда смысл текста превышает авторское понимание. Поэтому понимание является не только

репродуктивным, но всегда также и продуктивным отношением» [Гадамер, 2012: 350-351].

С точки зрения теории художественной антропологии интересны также мысли немецкого философа о границах искусства переживания. В терминологии Х.-Г. Гадамера произведение искусства является преобразованным благодаря вдохновению гения переживанием, которое становится переживанием воспринимающего. Общность переживания, по мысли философа, является условием понимания художественного произведения: «Задача герменевтики состоит в том, чтобы объяснить это чудо понимания, которое есть не какое-то загадочное общение душ, но причастность к общему смыслу» [Там же: 346]. В свою очередь, в данном исследовании нас будет интересовать антропологический аспект того *общего смысла*, сопричастность к которому, по мысли Х.-Г. Гадамера, является основой понимания произведения. Под антропологическим аспектом общего для писателя и читателя смысла мы будем понимать те представления о человеке или модель человека, присутствующую в языковом целом художественного текста произведения и в воссозданном интерпретационными усилиями читателя художественном мире произведения. Родственный «общему смыслу» Х.-Г. Гадамера феномен описывают и современные исследователи литературы Т.Д. Венедиктова и В.А. Подорога. В книге «Литература как опыт, или “буржуазный читатель” как культурный герой» Т.Д. Венедиктова описывает «любимую мысль» автора как определённую форму отношения ко всему многообразию ситуаций, складывающихся в художественном мире произведения. «В такую форму читатель инвестирует собственный опыт и тем самым участвует в “любимой мысли”, уже отчасти и ему принадлежащей» [Венедиктова, 2018: 178]. Т.Д. Венедиктова рассматривает «любимые мысли» или, другими словами, «воплощение опытной схемы» или «мегаметафоры, метафоры опыта», с точки зрения воспринимающего текст читателя. По мысли исследователя, именно читательский контекст «служил питательной почвой»

этим мыслям [Там же: 179]. Схожий феномен исследовал в своих философско-литературоведческих трудах В.А. Подорога, рассуждая об «антропограммах» или «произведенческих матрицах» авторов. Под антропограммой учёный понимал «прием, с помощью которого мы “схватываем” основную фигуру чтения, в ее начальной определенности и одновременности для всех ситуаций произведенческого мимесиса» [Подорога 2014: 82]. Таким образом, «общий смысл», «любимые мысли», «метафоры опыта» или «антропограммы», разделяемые автором и читателем являются наиболее интригующими моментами при чтении художественного текста. При этом большинство литературоведов приходят к мысли о том, что чтение художественного текста является в определённой мере сотворчеством смыслов с автором произведения, причём роль читателя нередко приравнивается к роли автора. Вот как формулирует эту мысль Т.Д. Венедиктова : «... мир, вымышленный автором, неполон без читательского со-вымышления, без своего рода эстетического “предпринимательства” или, лучше сказать (соответственно, кстати, форме аналогичного слова, используемого по-французски и по-английски –enterprise, entrepreneur), “межпринимательства”: действий, осуществляемых как будто бы вполне автономно и тем не менее кооперативно» [Венедиктова, 2018: 179].

Р. Барт, провозгласивший смерть автора, особое внимание уделял интерпретационной возможности читателя: «...текст сложен из множества разных видов письма, происходящих из различных культур и вступающих друг с другом в отношения диалога, пародии, спора, однако вся эта множественность фокусируется в определенной точке, которой является не автор, как утверждали до сих пор, а читатель» [Барт, 1994: 390]. При этом под читателем автор эссе понимает не конкретную личность, а некую эстетическую категорию смыслопорождающего пространства. Читатель – это то пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты, из которых складывается письмо; текст обретает единство не в происхождении своем, а в предназначении, только предназначение – это не личный адрес; читатель –

это человек без истории, без биографии, без психологии, он всего лишь некто, сводящий воедино все те штрихи, что образуют письменный текст» [Там же: 391]. Совершенно иначе подходит к проблеме читателя К.С. Льюис в своей работе «Эксперимент в литературной критике» («An Experiment in Criticism»), изданной в 1961 году. В своём зрелом литературоведческом труде автор предлагает рассматривать читательское восприятие литературного текста в качестве критерия оценки художественной ценности произведения. К.С. Льюис выделяет два вида читательского поведения в отношении художественного текста: литературное (literary reading) и нелитературное чтение (the reading of the unliterary). Этому разделению соответствует два вида читателей: читатели, склонные читать художественные тексты «литературно» (literary reader) и, наоборот, – нелитературный читатель (unliterary reader). Остановимся чуть подробнее на двух видах читателей и чтения. Если для первого вида характерно многократное перечитывание текста, сопряжённое с открытием новых смысловых глубин и получением эстетического удовольствия, то для второго вида читателей характерно лишь однократное (и зачастую поверхностное) прочтение, после которого книга практически перестаёт для них существовать. «Нелитературный читатель» не видит смысла перечитывать книги, так как сосредоточен по большей части на развитии описываемых в произведении событий, предпочитает упрощённый и однозначный в плане интерпретации стиль, любит клише и ценит быстрое развитие сюжета. Для «литературного читателя», по мысли К.С. Льюиса, характерно прислушиваться к самому звучанию текста. План выражения (связанный с эстетическим наслаждением) здесь не менее важен, чем план содержания или событийный аспект. «Нелитературный читатель» словно не слышит текст в его словесной эстетике, если ему будет предоставлен выбор между чтением и просмотром экранизации произведения, он, с наибольшей вероятностью выберет экранизацию. Если «литературный читатель» воспринимает текст в его смысловой заданности, подчиняясь при этом воле автора до такой

степени, чтобы видеть художественный мир произведения его глазами, то «нелитературный читатель» заинтересован в том, чтобы как можно быстрее сформулировать *свое* мнение об изображаемых событиях. «Читая великую литературу, я становлюсь тысячей личностей и все же остаюсь собой. Подобно ночному небу в стихотворении греческого поэта, я смотрю мириадами глаз, но всё же вижу я», – писал Льюис [Lewis, 1961: 89].

Таким образом, первый вид чтения, по мысли К.С. Льюиса, предполагает выход за пределы собственной личности и, соответственно, другой, новый для читателя взгляд на вещи: «Мы стремимся к расширению нашего опыта бытия. Мы хотим быть больше, чем мы есть. ... Нам уже недостаточно быть монадами Лейбница. Для нас требуются окна. Литература как *Logos* открывает для нас сотни таких окон и даже дверей. Одно из наших чувств после прочтения великого произведения таково: “Я вышел”. Или с другой точки зрения: “Я проник...”, пронзил оболочку другой монады и обнаружил, каково быть внутри» [Там же: 87].

Второй способ чтения («нелитературный») такого выхода за пределы собственной личности не предполагает: своё мнение об изображаемых событиях читатель формирует, исходя из привычных для него взглядов и предпосылок. Проблема несовпадения веры и мировоззрения автора и читателя также отличает «литературное» чтение от «нелитературного»: «В хорошем чтении не должно быть “проблемы веры”. Я читал Лукреция и Данте в то время, когда (по большому счету) был согласен с Лукрецием. Я читал их и когда встал на сторону Данте. Я не могу сказать, что это сильно изменило мой читательский опыт или мою оценку хотя бы одного из этих авторов. Истинный любитель литературы должен быть в некотором смысле как честный экзаменатор, который готов дать высшую оценку оратору, ясно и великолепно представившему те взгляды, с которыми он категорически не согласен, от которых он порой даже отвращается» [Там же: 55].

Чтение – важнейшая часть жизни «литературного читателя», в то время как его антипод прибегает к чтению лишь в крайнем случае, когда не видит

другого способа скоротать время или же знакомится с книгой по причинам, лежащим за пределами собственно литературного интереса: читает для повышения грамотности или общего уровня образованности, чтобы быть в курсе последних новинок искусства, попасть в светское общество и т.д. Прочтение художественного текста, замечает К.С. Льюис, может стать важнейшим событием в жизни «литературного читателя», сродни знакомству с дорогим человеком, вступлению в брак или крещению. Литературное произведение – это то, что хочется обсуждать подолгу и с глубочайшим интересом в компании первого рода читателей. «Нелитературный читатель» никогда не поверит в то, что художественный текст может повлиять на его мировоззрение. Для читателя литературного очевидно, что может. Вслед за К.С. Льюисом следует отметить, что конкретный читатель в течение жизни вполне может переходить от одного вида чтения к другому. Думается, что одна из важнейших задач обучения литературе в школе и в вузе как раз и состоит в том, чтобы научить «литературно» читать книги. Рецептивная эстетика К.С. Льюиса в конечном счёте определяет суть эксперимента в области литературной критики, предложенного учёным. Суть этого эксперимента состоит в том, чтобы любые суждения о литературных текстах выносить, исключительно исходя из тех возможностей прочтения, которые предоставляют произведения. «В идеале, хотелось бы определить хорошую книгу, как ту, которая даёт возможность, приглашает или призывает к хорошему чтению», – полагал Льюис [Там же: 72]. Исходя из этого, можно предположить, что и критерий художественности текста лежит в области возможностей его прочтения, то есть рецептивной поэтики и эстетики. Подобно своему современнику Б.В. Томашевскому, К.С. Льюис призывает читателя верить автору, на время чтения «заражаясь» его идеями и взглядами. По мысли английского исследователя литературы, тщательное «литературное» чтение художественной литературы невозможно, если читатель не доверяет автору: «Ни одно стихотворение не раскроет свою тайну читателю, который воспринимает поэта как потенциального обманщика, которому он не намерен

поддаваться. Мы должны рискнуть быть обманутыми поэтом, если хотим хоть что-то понять в поэзии» [Там же: 59]. Читательская рецептивность, или открытость воззрениям автора составляет, по мысли К.С. Льюиса, основу «послушного» («obedient») и дисциплинированного («disciplined») подхода к чтению, подробно описанного в работе «Эксперимент в литературной критике» («An Experiment in Criticism»). Подобно идеям польского философа XX века Р.В. Ингардена, подчёркивавшего роль читательской активности в восприятии и «воссоздании» художественной целостности текста, критический эксперимент К.С. Льюиса близок основной идее рецептивной эстетики литературоведов констанцской школы (ФРГ), возникшей в скором времени после написания «Эксперимента в литературной критике» Льюиса. Так, Ганс-Роберт Яусс и Вольфганг Изер рассматривают смысл художественного текста как результат взаимодействия рецептивной деятельности читателя и объективной данности текста, регулирующей читательское восприятие. Как и К.С. Льюис, Г.-Р. Яусс и В. Изер рассматривают читателя в качестве второго (после автора) субъекта литературного творчества. Рассмотрение «изначального импульса текста» (термин Г.-Р. Яусса) как объективного качества произведения, определяющего читательское восприятие, позволило представителям констанцской школы избежать абсолютизации роли читателя в интерпретации текста. Сама возможность объективного исследования литературы, которую никогда не подвергал сомнению К.С. Льюис, остаётся актуальной и для констанцских литературоведов (в отличие, к примеру, от американской рецептивной критики).

В программное эссе констанцской школы «История литературы как вызов теории литературы» («Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft») Г.-Р. Яусс ввел понятие «горизонта читательских ожиданий» («Erwartungshorizont»), обозначающее те психологические, историко-культурные и социальные предпосылки, с которыми читатель подходит к восприятию текста. Исследователь обращает внимание на то, что

горизонт читательских ожиданий неодинаков в разные эпохи, что обуславливает разное прочтение классических текстов в разное время и в разных странах. Мысль К.С. Льюиса о выходе читателя за пределы собственной личности ради взгляда на художественный мир, изображённый в тексте, глазами автора, в терминологической системе Г.-Р. Яусса означала бы преодоление читателем горизонта собственных ожиданий. Напомним, что такое преодоление рассматривалось Льюисом как один из критериев «литературного» прочтения текста. При этом критерий художественности текста, принятый английским литературоведом, состоит в самой возможности «литературного» прочтения, которую предоставляет (или не предоставляет) текст: «Если с другой стороны, мы нашли хотя бы одного читателя, для которого дешёвая маленькая книжица с ее двойными колонками и бездарными рисунками на обложке стала радостью на всю жизнь, если он многократно читал и перечитывал ее, и заметил и возразил бы, если бы кто-то изменил в ней хоть одно слово, то, как бы ничтожно мало мы не видели в ней таланта, и как бы её ни презирали наши коллеги и друзья, нам не следует вычёркивать её из списка произведений художественных» [Lewis, 1961: 67]. Если критерий художественности является предметом интереса К.С. Льюиса, а читательское восприятие произведения является ключом к его выявлению, то сфера интересов Г.-Р. Яусса несколько иная. Констанцского литературоведа интересует анализ возможных перемен в читательском восприятии текстов с целью прогнозирования популярности видов и жанров литературы: «Только с учетом этих перемен в горизонтах читательского ожидания можно надеяться, что анализ воздействия литературы на читателя превратиться в литературную историю читателя и даст статистические кривые для того, чтобы можно было узнать бестселлеры в любой период истории» [Яусс, 2004: 198-199]. Разные виды чтения в пределах одной культуры и эпохи не рассматриваются данным автором (несмотря на указанный им «горизонт жизненного опыта» читателя как психологический фактор восприятия литературы) [Там же: 196].

Вольфганг Изер в работе "Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology" («Изыскания: от отклика читателя до литературной антропологии») задаётся вопросом о том, для чего существует литература: какие антропологические потребности лежат в основе существования художественного слова, и какие открытия о природе человека позволяет сделать литература (в отличие, например, от психологии или философии). «Мы могли бы добиться ответа путем изучения антропологических “применений” текстов или, иными словами, развивая литературную антропологию как исследовательскую парадигму», – считал ученый [Изер, 2008: 9]. Исследователь делает акцент на изыскании метода исследования литературы, имманентного самому литературному творчеству вместо применения методов отличных от литературоведения дисциплин (таких как психоаналитический или социологический методы). По мнению В. Изера, применение методов других дисциплин зачастую привносит в науку о литературе чуждые предмету изучения ориентации, затемняя литературоведческие исследования. В связи с этим исследователь предлагает феноменологический подход к изучению литературы, который состоит в том, чтобы «сделать орудием объяснения саму литературу» [Там же: 10]. В данном исследовании элементы методологии В. Изера целесообразно применять, к примеру, моделируя образы имплицитного читателя, имплицитного автора и героя в художественных текстах К.С. Льюиса. При этом, рассуждая об имплицитном, то есть ожидаемом, идеальном читателе данного автора, имеет смысл в некоторой степени опираться на рецептивную теорию Льюиса, предложившего свою (уже рассмотренную нами) классификацию читателей. В качестве рабочей гипотезы предположим, что имплицитный читатель К.С. Льюиса будет иметь все или почти все свойства «литературного» читателя, подробно описанного автором в работе «Эксперимент в литературной критике». К такому читателю, предположительно, обращается К.С. Льюис в своей художественной прозе, в особенности в текстах 1940–1950-х годов, близких по времени написания к

вышеупомянутому литературоведческому труду. Рассмотрим основные черты идеального читателя К.С. Льюиса, представленные в тексте «Эксперимента в литературной критике».

1. Читатель внимателен к форме произведения, читает художественный текст «аудиально», то есть придавая особое значение его звучанию.

2. Не единожды возвращается к тексту, перечитывая его.

3. Рассматривает знакомство с текстом как значимое жизненное событие.

4. Готов воспринимать художественный мир произведения с точки зрения автора, видеть события его глазами.

5. Необязательно разделяет мировоззренческие установки автора, но всё же интересуется, как выглядит мир глазами автора (христианина, филолога-эстета, увлечённого медиевиста и т.д.).

6. Делает усилие над собой, чтобы, будучи открытым для всего нового, поверить автору, достигая «наивного чтения», во время которого читатель как бы «заражается» взглядами автора.

7. Осознаёт, что круг его чтения в конечном счёте определяет его мировоззрение.

Таковы, вкратце, ожидания К.С. Льюиса от читателя, восприимчивого к художественному слову. Мнением такого читателя определяется критерий художественности литературного текста. По мысли писателя, «какой бы ни была ценность литературы, она актуальна только тогда, когда читают хорошие читатели. Книги на полке – это только потенциальная литература. Литературный вкус – это только потенциал, если мы не читаем. И без опыта чтения потенциал не перейдёт в действие» [Lewis, 1961: 67]. Таким образом, как литературовед К.С. Льюис придаёт проблеме читателя значение, сопоставимое с ролью читателя в рецептивной эстетике литературоведов констанцской школы. С точки зрения системно-синергетического подхода к литературе это значимый аргумент для выделения читателя в качестве третьего субъекта художественной антропологии К.С. Льюиса. Антропологически ориентированный анализ художественных текстов, написанных в 1938–1950-х годах, поз-

волит проследить присутствие указанных выше характеристик идеального читателя литературоведческих трудов К.С. Льюиса у имплицитных читателей художественных текстов автора. Обозначенный выше подход к изучению творчества К.С. Льюиса предполагает поиск методологии исследования, имманентной научному и художественному мышлению автора. Кроме того, в рамках системного подхода представляется актуальным поиск и анализ соотношений между художественной и научной формами воплощения авторской мысли. Преимущество такой методологии видится в возможности эпистолярных, научных и научно-популярных текстов (наряду с художественными текстами) пролить свет на антропологические воззрения автора. Таким образом, мы можем иметь дело со случаем, когда автор в эссе, письме или даже научном труде предлагает свою интерпретацию антропологической категории, изображённой им в художественном тексте. К примеру, в эсхатологическом видении «Расторжение Брака» (1945 г.) Льюис изображает дружбу главного героя и Дж. Макдональда, его проводника, как вид любви; иллюстрирует аномалии брачной и родительской любви. Пятнадцать лет спустя в трактате «О Любви» («The Four Loves») 1960 года К.С. Льюис будет концептуально рассматривать четыре вида любви, тщательно выявляя специфику каждого вида, их отличия друг от друга, роль каждого вида любви в жизни человека и типичные заблуждения, связанные с каждым видом любви. Поскольку авторское отношение к исследуемым и изображаемым видам любви оставалось по большей части неизменным, то трактат К.С. Льюиса может служить для прояснения тех предпосылок, которые лежат в основе художественных образов К.С. Льюиса.

Выводы

1. Осмысление предмета, целей и задач направления художественной (литературной) антропологии существенно отличаются в литературоведческом дискурсе стран Западной Европы (а также Канады, США) и России (Беларуси).

2. Наличие в литературоведческой науке исследований на темы, совпадающие с предметом художественной антропологии, позволяет сделать вывод о том, что термин «художественная антропология» является ёмким и лаконичным обозначением уже известных литературоведению содержательных аспектов литературного произведения, увиденных под углом философско-антропологического мировоззрения автора.

3. Рассматривая категорию автора художественного текста как субъект художественной антропологии, мы сталкиваемся с необходимостью выделения связанных с категорией автора понятий, играющих ключевую роль в антропологически ориентированном анализе литературного произведения. К таким понятиям относятся *авторская интенция, интенциональность, формы авторского присутствия, план автора, авторская оценка (героев или событий), авторское отношение, антропологический идеал, художественный или риторический идеал автора.*

4. Имперсональный подход К.С. Льюиса к проблеме автора не близок постструктуралистской теории «смерти автора», но имеет ряд точек соприкосновения с герменевтикой Ф.Д.Э. Шлейермахера и Х.-Г. Гадамера, теорией имплицитного автора У. Бута и концептированного автора Б.О. Кормана.

5. Биографическая личность автора не моделируется в отличие от его системы антропологических представлений, отражённых в художественном тексте.

6. Создавая литературного героя, автор создаёт свою модель человека, основанную на этико-философских, культурно-исторических, психологических, социально-политических и биологических представлениях о человеке.

7. Для изучения художественной антропологии литературного текста исследователю необходимо определить тип героя, выявить и сопоставить формы присутствия (проявленности) героя в тексте и их значение в свете аксиологической ориентации имплицитного автора и читателя.

8. Критерий художественности литературного текста К.С. Льюис предлагает видеть в сфере рецептивной поэтики и эстетики.

9. Проблеме читателя К.С. Льюис придаёт значение, сопоставимое с ролью читателя в работах Р.В. Ингардена и рецептивной эстетике литературоведов констанцской школы: В. Изера, Р.-Г. Яусса.

10. Одной из важных задач антропологически ориентированного анализа произведений К.С. Льюиса является сопоставление характеристик имплицитного читателя в его художественных текстах и «идеального читателя» («a literary reader») в текстах литературоведческих.

11. Рассматривая категорию читателя как субъект художественной антропологии, мы можем выделить несколько понятий, связанных с образом читателя. Эти понятия будут полезны при антропологически ориентированном анализе литературного произведения. К таким понятиям отнесём следующие: *имплицитный читатель, реальный читатель, идеальный читатель, читательские ожидания (или горизонт читательских ожиданий как их совокупность).*

12. Представляется целесообразным системно-синергетический подход к изучению текстов К.С. Льюиса, предполагающий поиск методологии исследования, имманентной научному и творческому мышлению автора.

ГЛАВА 3. ТРИ СУБЪЕКТА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ АНТРОПОЛОГИИ В ЛИТЕРАТУРНЫХ ТЕКСТАХ К.С. ЛЬЮИСА

§ 1. Формы авторского присутствия в художественных текстах

К.С. Льюиса

В этом параграфе мы рассмотрим формы авторского присутствия в пяти текстах К.С. Льюиса, написанных в самый продуктивный в творческой биографии автора период с 1938 по 1956 годы. Три романа научно-фантастического цикла «The Space Trilogy» («Космической Трилогии») были написаны в период с 1938 по 1945 годы: *Out of the Silent Planet* («За пределы безмолвной планеты») в 1938, *Perelandra* («Переландра») в 1943 и *That Hideous Strength* («Мерзейшая мощь») в 1945. В том же 1945 году было опубликовано эсхатологическое видение К.С. Льюиса «The Great Divorce» («Сказание об аде и рае, или Расторжение брака»). В 1956 году вышел роман «Till We Have Faces» («Пока мы лиц не обрели»), который К.С. Льюис считал одним из лучших своих произведений [Макграт, 2019: 411]. Представляется возможным проследить в перечисленных произведениях формы авторского присутствия на уровне типа повествования, на уровне (выраженного в тексте) отношения автора к героям и их поступкам, а также на уровне аксиологических установок автора, выраженных в авторских ремарках и рассуждениях автора.

В романе «За пределы безмолвной планеты» (первой части «Космической Трилогии») повествование ведётся от третьего лица. Поскольку повествователю известны чувства, мысли, отношения и ощущения героя, то можно сделать вывод о том, что план повествователя на протяжении большей части романного повествования приближен к плану Элвина Рэнсома, главного героя романа: «Он подумал было, что это изваяния людей, высеченные первобытным скульптором: ему приходилось видеть подобные в книгах по археологии. Но как они держатся на таких ненатурально длинных

и тонких ногах» [Льюис, 1993: 58]. Повествователь сообщает читателю ход мыслей главного героя. Характерно, что, начиная описывать мысли и впечатления Рэнсома, повествователь максимально приближается к герою, их планы накладываются друг на друга, и в результате вопрос, звучащий в сознании героя, проникает в речь повествователя. Так, в результате смешения двух планов повествования, в тексте возникает субъектная многоплановость (термин Н.А. Кожевниковой). С одной стороны, мысли героя проникают в речь повествователя, с другой стороны, повествователь время от времени разводит свою точку зрения и точку зрения Рэнсома. К примеру, мотив первой встречи Рэнсома с сорнами предваряется кратким описанием этого вида марсиан. Описывая сорнов, повествователь замечает, что Рэнсом по причине сильного (но иррационального, по мнению рассказчика) страха даже практически не заметил этих существ: «Он лишь скользнул по ним взглядом и устоял на почву, где, как подсказывало ему подстёгнутое страхом воображение, должно было появиться насекомоподобное или пресмыкающееся страшилище») [Там же: 58]. Повествователь долгое время смотрит на мир вместе с Рэнсомом, потом словно отходит от него и описывает мир по-своему, указывая на ограниченность взгляда героя и причины этой ограниченности. Следует отметить, что расхождение взглядов Рэнсома и повествователя обусловлены преобладающей моделью мышления: когда Рэнсом мыслит как типичный представитель своего времени и не может подняться над этим взглядом для созерцания вещей с точки зрения любимой Льюисом средневековой модели или, в идеале, с точки зрения вечности, то повествователь удаляется на солидную дистанцию от своего героя. Очевидно, таким образом автор выражает своё несогласие с точкой зрения, носителем которой является герой, подчёркивая через контраст преимущество другой точки зрения.

Описывая мысли и чувства Рэнсома, случайно подслушавшего разговор Уэстона и Дивайна, повествователь буквально открывает читателю сознание героя: «Out of this heaven, these happy climes, they were presently to descend —

into what? Sorns, human sacrifice, loathsome sexless monsters. What was a sorn? His own role in the affair was now clear enough» [Lewis, 2001: 32]. («С этих небес, с этих счастливых сфер им предстояло опуститься – но куда? Что его ожидает? Сорны, человеческие жертвы, омерзительные бесполое чудовища! Что такое «сорн»? Теперь перед ним явственно вырисовалась его собственная роль во всём этом деле») [Льюис, 1993: 49]. Отметим, что в смешанном повествовании космос назван небесами («heaven»), а также «счастливыми краями» («these happy climes»), что является аллюзией на пьесу Дж. Мильтона «Комос». Позже герой будет вспоминать мильтоновские строки, расширяя контекст для данной номинации. Поскольку здесь мы имеем дело со смешанной речью (в речь повествователя проникает внутренняя речь главного героя), то можно говорить о близости двух точек зрения. Догадка Рэнсома о том, почему был похищен именно он, не совпадает с тем, что по этому поводу известно читателю и повествователю. (Из разговора, который вели Уэстон и Дивайн на Земле, в то время, когда Рэнсом был без сознания, читатель и, вероятно, повествователь знают, что доктор Рэнсом был выбран, поскольку он никому не сообщил, где будет находиться весь свой отпуск и, соответственно, его похищение может остаться безнаказанным для злоумышленников. Тем не менее догадка Рэнсома входит в речь повествователя (очевидно, смешанную), более того, из речи повествователя ясно, что ему открыто многолетнее отношение героя к Дивайну: «Выбрали именно его, потому что выбирал Дивайн: только теперь он с изумлением понял, что все эти годы Дивайн также ненавидел его, как он ненавидел Дивайна» [Там же: 49]. Здесь, очевидно, мы имеем дело с повествователем, наблюдающим и раскрывающим читателю душу и сознание Рэнсома. Тут же звучит и неблизкий повествователю голос Дивайна: «When he saw them he would eat out of Weston's hands» [Lewis, 2001: 32]. («Увидев их, он повалится в ноги Уэстону») [Льюис, 1993: 49]. Далее следует описание страхов главного героя, и тут как раз повествователь перестаёт смотреть на события изнутри, т.е. глазами Элвина Рэнсома и переходит к

анализу состояния этого сознания (а также и причин этого состояния), а для этого ему необходим взгляд со стороны и на ситуацию, и на сознание Рэнсома: «В сознании Рэнсома, как и у других людей его поколения, не было недостатка в кошмарных чудесах. Он читал и Уэллса, и другие книги. Его вселенную населяли монстры, рядом с которыми бледнели химеры древней и средневековой мифологии») [Там же: 49]. Здесь уже исчезают косвенные вопросы и следы интроспекции героя в речи повествователя. Вместо этого повествователь поясняет читателю тот культурный фон, который сформировал страхи главного героя. Отметим также, что имплицитный читатель «Космической Трилогии» – очевидно, современник Элвина Рэнсома, тоже знакомый с фантастическими образами Герберта Уэллса. Что же касается более поздних поколений читателей, то здесь К.С. Льюис как литературный критик вполне мог предположить, что вклад Г. Уэллса в формирование мифологической картины мира (во многом отвечающей как раз за страхи человека) не только не будет забыт, но и будет преумножен последователями известного фантаста. Повествователь отделяет своё восприятие от восприятия Рэнсома, напоминая читателю, что не только восприятие героя не единственно возможное, но и сам культурный фон, обусловивший подобные страхи, далеко не единственный. К примеру, античная мифология, как и мифология средних веков, по мнению повествователя, таких страхов не порождала. Таким образом, в романе «За пределы безмолвной планеты» субъектная многоплановость повествования служит не только для раскрытия внутреннего мира главного героя, но и для сопоставления средневековой и современной автору моделей вселенной.

Пожалуй, самой примечательной формой авторского присутствия в романе «За пределы безмолвной планеты» можно считать личное появление автора в XXII главе, а также Постскрипту, содержащий выдержки из письма, написанного автору прототипом «доктора Рэнсома». Новаторство К.С. Льюиса состоит в том, что его герой не только встречается с автором-повествователем, даёт ему «заказ» написать роман о своём путешествии на

Марс, но ещё и критикует результат работы автора – художественное целое произведения, героем которого он является. Свою критику текста романа «За пределы безмолвной планеты» герой излагает в письме к автору, которое прилагается к роману *postscriptum* (вместо заключительной главы). Во-первых, герой разочарован текстом: «Как ни пытайся рассказать такое, человек, действительно *там* побывавший, непременно разочаруется» [Льюис, 1993: 157]. Во-вторых, он крайне недоволен тем, как «безжалостно» Льюис (так он обращается к автору текста) «обкорнал всю филологическую часть». Под филологической частью повествования имеется в виду передача особенностей малакандрийского языка. Здесь, вероятно, мы имеем дело с аллюзией на литературные тексты Дж.Р.Р. Толкиена, который подробнейшим образом разрабатывал структуру эльфийских наречий: от алфавита до словаря и справочников по грамматике и фонетике создаваемых языков [Королёв, 2003: 439–449]. В-третьих, Рэнсом (точнее, его прототип) предлагает Льюису внести в текст романа несколько изменений. Так, герою хотелось бы добавить в текст романа запахи Малакандры (подобно пастернаковскому «В стихи б я внес дыханье роз...»): «Ничто так живо не возвращается ко мне в мечтах... особенно запах лиловых лесов рано поутру Больше «ароматов» ... – да, но там не жарко, не пышно, не экзотично, как подразумевает это слово. Что-то ароматное, пряное, но очень холодное, тонкое, зудящее в носу – для обоняния то же, что высокие, резкие звуки скрипки для уха» [Льюис, 1993: 158]. Ещё один важный для космического путешественника аспект текста – это звуки планеты. Поскольку воспоминания человека имеют по большей части импрессионистичный характер (запоминаются цвета, запахи, звуки) то, по мысли К.С. Льюиса, для того, чтобы достоверно узнать что-либо о месте, нужно почувствовать его запах и услышать характерные звуки: «И одновременно мне всегда слышится пение – громкая глухая неотвязная музыка, насыщеннее, чем шалаяпинский “теплый, темный звук”» [Там же: 158]. Звуки и запахи мест важны ещё и потому, что воспоминания о них рождают тоску героя по Малакандре. Когда

Рэнсом пребывал на Марсе, то ему вспоминались земные виды, запахи и звуки, и он скучал по Земле. На ту же тему примерно восемьдесят лет спустя будет рассуждать и русский писатель Е.Г. Водолазкин: «...Понимаете, тогда даже звуки были другие – обычные уличные звуки. <...> к новым словам легче привыкаешь, чем к новым звукам или, там, скажем, запахам... Разве вы не понимаете – это единственное, что стоит упоминания? О словах можно прочитать в учебниках истории, а о звуках – нельзя. Вы знаете, что значит лишиться этих звуков в одночасье?» [Водолазкин, 2016: 161–162]. Так, зрительные впечатления, звуки и запахи в романе Е.Г. Водолазкина «Авиатор» составляют память героя об эпохе и являются важными составляющими его персональной истории. Виды, звуки и запахи Малакандры составляют часть личной дорогой Элвину Рэнсому истории знакомства с той частью Вселенной, по которой ему предстоит скучать. Герою Е.Г. Водолазкина дороги звуки и запахи другой эпохи, герою К.С. Льюиса – другой планеты. При этом межпланетные путешествия в сознании героя романа «За пределы безмолвной планеты» связаны и с путешествиями во времени: «Now that ‘Weston’ has shut the door, the way to the planets lies through the past; if there is to be any more space-travelling, it will have to be time-travelling as well ...! » [Lewis, 2001: 167]. («Теперь, когда “Уэстон” захлопнул дверь, путь к планетам лежит через прошлое; и если предстоят еще космические путешествия, это будут также и путешествия во времени») [Льюис, 1993: 162]. Таким образом, мысль о том, что художнику слова под силу передать запахи, звуки, визуальные образы незнакомой читателю эпохи или части вселенной (или и того, и другого), встречается и у К.С. Льюиса, и у Е.Г. Водолазкина. Пожалуй, это один из критериев художественности для двух писателей. «... Настоящее искусство – это выражение невыразимого, того, без чего жизнь неполна. Стремление к полноте выражения – это стремление к полноте истины» [Водолазкин, 2016: 410] – напишет Иннокентий Платонов, герой романа «Авиатор» Е.Г. Водолазкина. Такого же стремления, на наш взгляд, требует и «Элвин Рэнсом» от своего автора:

«...важнее другое, но не знаю, смогу ли это выразить. Как можно “выбросить” запахи Малакандры?») [Льюис, 1993: 158]. Возможность передать запахи и звуки другой планеты в данном случае, очевидно, – вопрос писательского мастерства и в то же время художественный идеал автора.

Филолог по профессии, главный герой романа К.С. Льюиса понимает, по какому закону жанра автор «сжал» дорогое ему сердцу время, проведённое в Хандрамите, деревне Хроссов (это время не было богато внешними событиями), но в то же время, Рэнсому-исследователю хотелось бы включить в книгу радость своих открытий: «Эти тихие недели, просто жизнь среди хроссов – для меня самое важное из всего, что произошло. Я их узнал, Льюис, – как это втиснуть в ваш рассказ?» [Там же: 158]. За это время герой Льюиса не только успел узнать и полюбить хроссов, но и тщательно изучил их модель вселенной. Практически каждый приведённый в романе диалог Рэнсома с Хьои (хросс и друг Рэнсома) описывает картину мира хроссов. Прототипом модели вселенной всех разумных обитателей Малакандры стала, безусловно, средневековая модель. Можно без преувеличения сказать, что роман служит иллюстрацией этой модели. «What we need for the moment is not so much a body of belief as a body of people familiarized with certain ideas. If we could even effect in one per cent of our readers a change-over from the conception of Space to the conception of Heaven, we should have made a beginning» [Lewis, 2001: 160], – так «д-р Рэнсом» обозначил цель романа, заказанного Льюису, коллеге-филологу и писателю. («Сейчас нужно не столько убедить людей поверить нам, сколько ознакомить их с определенными идеями. Если бы нам удалось хотя бы для одного процента наших читателей сменить понятие Космоса на понятие Небес, это было бы неплохим началом») [Льюис, 1993: 157]. Понятие Небес, как отмечает К.С. Льюис в исследовании «Отброшенный Образ», является одной из основных категорий средневековой эстетики [Льюис, 2016: 745]. Отметим, что Льюис – будущий повествователь романа «За пределы безмолвной планеты», пишет Элвину Рэнсому письмо, содержащее вопрос об «Уарсе», – слове,

встреченном им впервые в тексте Бернарда Сильвестра (платоника XII века, автора философско-аллегорического трактата «Cosmographia»). Слово «Уарса» нуждается в интерпретации. Льюис выявляет контекстуальное значение лексемы точно так же, как он делает это в книге «Отброшенный образ»: «an Oyarses seems to be the ‘intelligence’ or tutelary spirit of a heavenly sphere, i.e. in our language, of a planet» [Lewis, 2001: 159]. («По-видимому, Уарсес – это „интеллект” или дух-хранитель какой-то из небесных сфер, т.е., на нашем языке, какой-то планеты» [Льюис, 1993: 156]), – рассуждает Льюис-повествователь в романе «За пределы безмолвной планеты». Здесь же приведём рассуждения Льюиса-исследователя из книги «Отброшенный Образ»: «Каждая из сфер, или то, что находится на этой сфере, – сознающее и мыслящее существо, движимое «интеллектуальной любовью» Бога. ... Эти возвышенные существа зовутся умами, или интеллигенциями» [Льюис, 2016: 739–741]. Таким образом, интеллектуально-душевный переход героя «Космической Трилогии» от современной к средневековой модели вселенной сопровождается не только знакомством с Уарсой, интеллектом или духом-хранителем планеты, но и сменой восприятия и, соответственно, номинаций привычных понятий. Так, лексема «space» («космос») заменяется на «heaven» («небеса»), а «a planet» («планета») на «a heavenly sphere». При этом особое внимание в трилогии уделяется понятию небес и связи этого понятия с мышлением и духовной жизнью человека.

В письме (фрагмент которого приводится в романе) Льюис просит д-ра Рэнсома вспомнить, не встречал ли он слово «Уарса» у какого-либо другого автора или, возможно, профессор имеет хоть малейшую догадку о языке, из которого могло прийти это слово. Поскольку корреспондент не только имел представление о происхождении слова «Уарса», но встреча с Уарсой стала итогом путешествия Рэнсома на Малакандру (и эта встреча как раз больше всего волновала героя), то он пригласил Льюиса к себе, чтобы поведать ему историю своей встречи с Уарсой. Просьба Рэнсома изложить эту историю в художественной форме легла в основу написания романа.

Последние две главы романа «За пределы безмолвной планеты» содержат прямую характеристику отношений между автором и его героем: «I had known Dr Ransom slightly for several years and corresponded with him on literary and philological subjects, though we very seldom met» [Lewis, 2001:158]. «Мы были знакомы с доктором Рэнсомом несколько лет и переписывались на литературные и филологические темы, однако встречались очень редко» [Льюис, 1993: 156]. Автор и его герой – авторитетные оксфордские филологи-медиевисты XX века, приятели, которые редко встречаются, но состоят в переписке на профессиональные и литературные темы. На первый взгляд чисто профессиональный вопрос, заданный Льюисом в процитированном выше письме, станет той общей темой, обусловившей их дружбу и взаимное доверие. На протяжении первой части «Космической Трилогии» рассказчик ни разу не усомнится в достоверности рассказов Элвина Рэнсома. (Первые сомнения появятся только в «Переландре»). Более того, у автора и его героя появится общая цель – познакомить читателя с элементами средневековой модели вселенной, содержащими (по общему для Льюиса и Рэнсома убеждению) истину о мире и человеке. Эта общая цель обуславливает, на наш взгляд, многие совпадения в восприятии мира всеми жителями Малакандры (от хроссов до пфифльтриггов и сорнов) и людей Средневековья (особенности мировоззрения последних К.С. Льюис подробно описал в книге «Отброшенный Образ»). Несложно также провести параллель между зеленоватыми жителями Переландры (Венеры) и героями «Потерянного Рая» Дж. Мильтона. И, наконец, в «Мерзейшей Мощи» (третьей части «Космической Трилогии»), среди действующих лиц появляется проснувшийся Мерлин, мифический герой Средневековья, который показывает читателю средневековую модель в действии.

Аксиологическая позиция автора первой части «Космической Трилогии» близка позиции главного героя. (На единомыслие автора и героя указывает подчеркнуто обильное употребление обобщающих местоимений *we*, *our* (*мы*, *наш*) в XXII главе романа. Объединяет Рэнсома и Льюиса метатекст,

представленный как средневековая модель, для которой характерен теоцентризм, наполненность смыслом, целостность, провиденциализм и книжный характер мышления. Следует также отметить, что в романе «За пределы Безмолвной Планеты» мы имеем дело с неавторитарным автором, безропотно принимающим критику от собственного героя. Роман заканчивается выдержками из письма «прототипа д-ра Рэнсома» Льюису, что ставит критику (от) героя в сильную позицию текста. Льюис первой части «Космической Трилогии» скромно: «Доктору Рэнсому первому пришла в голову мысль, что достоверные факты, которые в чистом виде вряд ли воспримут, можно изложить в художественной форме. Он даже полагал – *сильно переоценивая мои литературные способности*, – что в этом будут и свои преимущества: более широкий круг читателей и, конечно, возможность обратиться сразу ко многим людям раньше, чем это сделает “Уэстон”» [Льюис, 1993: 157] (выделение и курсив наш. – А.К.).

Если в первых двадцати одной главе романа «За пределы безмолвной планеты» автор присутствует имплицитно, то в XXII главе, используя формулу, характерную для советского литературоведения 1930-х годов, автор появляется на сцене: «Если бы я руководствовался соображениями чисто литературными, то на этом месте поставил бы точку, но настало время *снять маску* и раскрыть истинные цели, ради которых написана эта книга» [Там же: 155]. Таким образом, в контексте романа «За пределы безмолвной планеты» имплитный (скрытый) автор является маской автора-действующего лица, с которым мы имеем дело в заключительных главах первой части и в первых и заключительных главах второй части «Космической Трилогии».

Имплицитный автор первой части «Космической Трилогии» проявляется в сближении и временных расхождениях с точкой зрения героя, Элвина Рэнсома. Всякое расхождение точек зрения автора и его героя в рамках романа «За пределы безмолвной планеты» связано с несогласием автора с точкой зрения Рэнсома, и всегда сопровождается комментарием «как и

многие люди его поколения», отсылая читателя к современной (Льюису) модели вселенной.

Автор – действующее лицо заключительных глав первой части «Космической Трилогии» максимально близок биографическому автору романа (увлечённый филолог-медиевист, любитель, теоретик и знаток средневековой модели вселенной, христианин и приверженец христианской этики, высоко ценит мужскую дружбу, а также имеет скромное мнение о своём литературном даре).

Антропологические идеалы автора и героя первой части «Космической Трилогии» не совпадают. Сочетание мудрости («вежества») и храбрости К.С. Льюис считал величайшим открытием средневековой литературы [К.С. Льюис, 2016: 30] и воплотил в эволюции характеров своих героев от «Хроник Нарнии» до «Космической Трилогии» и романа «Пока мы лиц не обрели». Элвин Рэнсом, очевидно, стремясь к мудрости, «не слишком высоко ценил своё мужество» [К.С. Льюис, 1993: 50]. Невысокая оценка собственного мужества, замечает автор, роднит Рэнсома со многими его современниками. При этом автор сообщает, что в детстве герой мечтал о доблести в бою, но участие в настоящей войне (очевидно, Элвин Рэнсом, как и Клайв Стейплз Льюис, участвовал в Первой мировой войне) изменило его представления о собственном мужестве. Герой романа «За пределы безмолвной планеты» отнюдь не гордится своей храбростью. Однако именно ему предстоит воплотить антропологический идеал автора в последующих частях «Космической Трилогии». Очевидно, под влиянием тех испытаний, которым герой подвергается на Марсе и особенно Венере, антропологический идеал Элвина Рэнсома подвергается значительным изменениям, приближаясь к антропологическому идеалу автора. На наш взгляд, изменение антропологического идеала героя является важной ипостасью развития характера.

В первых главах романа «Переландра» (второй части «Космической Трилогии») автор представлен как действующее лицо. Льюис получает от

Элвина Рэнсома телеграмму с просьбой приехать к нему по делу. В I главе «Переландры» изображён путь повествователя-персонажа от железнодорожной станции до дома Рэнсома, ожидание друга и встреча с ним. Всё это является фоном для изображения внутреннего мира повествователя-персонажа: его размышлений, чувств, сомнений, опасений, а также контраста между внешним и внутренним человеком данного художественного образа. Повествователя тревожат противоречивые чувства: с одной стороны, он воображает, как приятно ему будет провести вечер с другом, с другой стороны, его терзают неприятные предчувствия: «Я догадывался, какое это дело, и, хотя твердил себе, что провести вечер с Рэнсомом очень приятно, так и не смог избавиться от тревожных предчувствий» [К.С. Льюис, 1993: 165]. Повествователя тревожат эльди́лы, точнее, подозрение, что Рэнсом после возвращения с Марса продолжает с ними общаться и может втянуть его в этот диалог. Эльди́лы – это особые герои «Космической Трилогии», заимствованные из средневековой модели. Обитают эльди́лы («the eldila» в космосе, точнее, в «глубоких Небесах» («The Deep Heaven»). «Эльди́лы отличаются от тех, кто обитает на планетах. Их тело – если это тело – совсем иное, чем у нас или у марсиан. Они не едят, не дышат, не рождаются, не умирают – словом, в этом они больше похожи на минералы, способные мыслить, чем на то, что мы назвали бы живым существом» [Льюис, 1993: 165]. Очевидно, эльди́лы – это бессмертные личности, подобные архангелам. Повествователя «Переландры» удручает перспектива встретить тех, кто не имеет ни тел, ни конкретного расположения в пространстве и к тому же живёт вечно. Повествователь, используя сноску (подобно тому, как Льюис делает это в научном тексте) сообщает читателю о том, что описал свои мысли и чувства, связанные с встречей с эльди́лом и, таким образом, в «Переландре» мы имеем дело со свидетельством очевидца. В той же сноске Льюис предлагает читателю поразмыслить о том, каким образом человек воспринимает эльди́лов. Повествователь ссылается на «достойные внимания» размышления на эту тему в работе вымышленного им автора XVII века

Натвильция. Как отметил современный американский биограф и исследователь творчества К.С. Льюиса Алистер Макграт, имя «Natvilcius» является латинизированной формой англо-саксонского словосочетания «Nat Whilk», имеющего значение «не знаю кто» [Макграт, 2019: 431]. Для большей убедительности и наукообразия повествователь приводит цитату из работы вымышленного автора на латыни (Льюис свободно писал на этом языке) и тут же переводит её на современный английский, предлагая к тому же краткий разбор одного из терминов. В научном стиле сноски можно без особого труда узнать стиль научного исследования «Отброшенный Образ». Стилизация под научный дискурс для не разгадавшего авторскую загадку читателя создаёт иллюзию объективности с одной стороны, и характеризует автора как учёного – с другой. В данном случае в форме вымышленного имени учёного присутствует элемент интеллектуальной игры с читателем и в то же время некоторой самоиронии автора. Дело в том, что у Натвильция есть прототип, Псевдо-Дионисий, автор трактата «О Небесной Иерархии», который К.С. Льюис анализирует в труде «Отброшенный Образ» [Льюис, 2016: 697–702]. Какой именно средневековый автор подписывал свои труды именем Дионисия Ареопагита, исследователям и по сей день неизвестно. «Подлинный автор предположительно жил в Сирии и должен был писать незадолго до 533 года, когда цитаты из его сочинений приводились на Константинопольском соборе» [Там же: 697]. Сочинения эти создавались в процессе монофилитских споров. В трактате «О Небесной Иерархии» подробно описана иерархия духовного мира и взаимодействие ангельских чинов с людьми.

Льюис отмечает особый вклад Псевдо-Дионисия в созидание средневековой модели вселенной в области ангелологии: «От всех более ранних и некоторых позднейших авторитетов нашего автора отличает утверждение, что ангелы суть чистые умы (mentes), лишённые тела. ... Такое заявление в книге, которой суждено было приобрести столь значительное влияние, можно считать доказательством того, что образованные люди

Средневековья никогда не видели в людях с крыльями, каковыми изображают ангелов в живописи и скульптуре, нечто большее, чем символ» [Там же: 698].

Очевидно, эльдилы «Космической Трилогии» К.С. Льюиса в целом совпадают с ангелами Ареопагита. Если допустить, что «Космическая Трилогии» – это роман о путешествии во времени со сменой научно-культурных парадигм, то эльдилов можно рассматривать как подлинных, с точки зрения К.С. Льюиса, ангелов, принадлежащих средневековой модели. «It was the eldila that were my trouble» [Lewis, 2001: 176] («Тревожили меня эльдилы» [К.С. Льюис, 1993: 165]) – признаётся рассказчик в I главе «Переландры». Исходя из характерного для образованных людей Средневековья представления об ангелах как бесплотных и бессмертных силах, предположительно применимого к эльдилам К.С. Льюиса, можно адекватно интерпретировать странное на первый взгляд описание чувств повествователя. Льюис, крайне серьёзно относившийся к мужской дружбе, сообщает, что мог бы смириться с путешествием Рэнсома на Марс (путешествие сильно изменило Элвина и поначалу старым друзьям могло быть непросто восстановить прежние основания для дружбы), но даже допущение, что всё это время его друг общается с эльдилами, казалось повествователю серьёзной проблемой. Переживания Льюиса-героя по поводу эльдилов описываются следующими лексемами (в той последовательности, в которой они представлены в тексте): «my trouble», «strange company», «malaise», «distaste», «embarrassment», «boredom», «afraid», «fear» [Lewis, 2001: 176] («меня тревожили», «странная компания», «дискомфорт», «недовольство», «смущение», «скука», «бояться», «страх» [К.С. Льюис, 1993: 166]). Так, чувства повествователя меняются от ожидания «приятного вечера с Рэнсомом» до страха, причём в описании этих чувств несложно заметить градацию – от неприятного предчувствия и лёгкого дискомфорта до страха. Причём «страх» – это название чувства, найденное повествователем в результате анализа собственных мыслей: «I tried to dispel my growing sense of

malaise by analysing it. What, after all, was I afraid of? » [Lewis, 2001: 176]. Из этого можно сделать вывод о том, что данный повествователь склонен к критическому анализу своих мыслей и, более того, убеждён в том, что такой анализ помогает справляться с негативными чувствами. Не исключено, что наблюдение за ходом критического анализа мыслей и чувств повествователя, а также влиянием этого анализа на его чувства и поступки может послужить хорошим литературным материалом для психологии (согласно методу поэтической антропологии В.П. Зинченко). Анализ мыслей и чувств, проведённый от первого лица, в силу своего исповедального характера, предполагает большую степень доверительности и, соответственно, достоверности. Заметим, что лексемы «*fear*» и «*eldil*» выделены курсивом в тексте оригинала, очевидно, как ключевые для понимания данного фрагмента (в переводе романа на русский язык это выделение пропущено).

Страх перед эльдилом, описанный в «Переландре», подобен страху перед трансцендентным главного героя автобиографии К.С. Льюиса «*Surprised by Joy*» («Настигнут Радостью»). «You must picture me alone in that room in Magdalen, night after night, feeling, whenever my mind lifted even for a second from my work, the steady, unrelenting approach of Him whom I so *earnestly desired not to meet*. That which I *greatly feared* had at last come upon me» [Lewis, 2016: 266]. «И вот ночь за ночью я сижу у себя, в колледже Магдалины. Стоит мне хоть на миг отвлечься от работы, как я чувствую, что постепенно, неотвратно приближается Тот, встречи с Кем я так хотел избежать. И все же то, чего я так страшился, наконец свершилось» [К.С. Льюис, 2000: 432]. Так К.С. Льюис описал ситуацию смены собственной религиозно-мировоззренческой парадигмы в своей автобиографии. Тот же **страх** перед трансцендентным испытывает повествователь в «Переландре» накануне своей встречи с вечным и бестелесным эльдилом: «I realised now that my emotion was neither more, nor less, nor other, than fear. And I realised that I was afraid of two things – afraid that sooner or later I myself might meet an eldil, and afraid that I might get ‘drawn in’» [Lewis, 2001: 176]. «Я боялся все время,

именно боялся – и того, что встречу эльдилов, и того, что меня во что-то втянут» [Льюис, 1993: 166].

Таким образом, страх, испытанный повествователем «Переландры», связан со встречей с трансцендентной сущностью, – с одной стороны, и обусловленной этой встречей сменой собственной мировоззренческой парадигмы, – с другой. В своей духовной автобиографии «Настигнут Радостью» К.С. Льюис признался, что смена религиозно-мировоззренческой парадигмы в его жизни была сопряжена с болезненным ощущением своей крайней незащищённости, потери привычного идеологического прикрытия. Именно поэтому повествователь «Переландры» сравнил этот страх с опасением «быть втянутым» в коммунистическую партию или в лоно церкви – и то, и другое связано с изменением мировоззренческой и/или религиозной парадигмы. Если в автобиографии описан отказ сначала от материалистического мировоззрения, потом от гегельянства в пользу принятия христианства, то в «Переландре» в результате встречи с эльдилом повествователю приходится отказаться от деления сущностей на естественные и сверхъестественные. К.С. Льюис отмечает, что такое деление (в целом характерное для человека Нового времени) давало ему ложное чувство безопасности и в то же время путаницу в мыслях: «Перегородка между естественным и сверхъестественным рухнула; и тут я узнал, как успокаивала она, как облегчала нам бремя странного мира, с которым мы вынуждены общаться, разделив его надвое, чтобы мы не думали о нем в его цельности. Другое дело, какую цену мы платим за этот покой – за путаницу в мыслях и ложное ощущение безопасности» [Там же: 166].

Граница между естественным и сверхъестественным важна для повествователя как существенная часть личной философии: она подразумевает невозможность вмешательства трансцендентного (сверхъестественного) в жизненный опыт человека, равно как и невозможность научного изучения трансцендентного в рамках земной жизни человека. Встреча с эльдилом нарушает эту границу: и сверхъестественное

вторгается в жизнь повествователя, и повествователь вынужден осмысливать это сверхъестественное при помощи известных ему категорий. Прежде это было невозможным, по крайней мере с точки зрения современной повествователю научной парадигмы. В этой ситуации повествователю приходится выйти навстречу своему герою, приняв средневековую модель вселенной, наследником которой стал Рэнсом. Конституирующей особенностью средневековой модели является целостность: единство естественного и сверхъестественного. Трансцендентное с точки зрения старой модели пронизывает материю, и вся земная жизнь обусловлена этим постоянным взаимодействием.

В главе «Шах и Мат» духовной автобиографии «Настигнут Радостью» К.С. Льюис вспоминает о том, как преподавал в Оксфорде философию до 1926 года и, касаясь темы Абсолюта, чувствовал, что его «расплывчатого гегельянства тут явно не хватало» [Льюис, 2000: 429]: «My watered Hegelianism wouldn't serve for tutorial purposes» [Lewis, 2016: 264]. Льюису предстояло решить, как понимать Абсолют. Или это то, «чего никто не может постичь», или некий сверхчеловеческий разум, а следовательно – Божественная Личность. «Я утверждал, что с Ним невозможно вступить в какие-либо личные отношения, ибо я полагал, что Он создает нас, как драматург создает своих персонажей, и что у меня не больше шансов встретиться с Ним, чем у Гамлета – лично познакомиться с Шекспиром. И даже не называя Его Богом, я именовал Его “Духом”, цепляясь за остатки душевного спокойствия» [Льюис, 2000: 430]. Интересна аналогия К.С. Льюиса между отношениями Бога с человеком и автора и его героя. Смысл первой аналогии Льюиса в том, что Гамлет, созданный Шекспиром, даже при всём своём желании не смог бы встретить своего автора. Однако Льюис решает продолжить свою аналогию: если бы Шекспир пожелал, то он вполне мог бы вывести сам себя на сцену и, таким образом, встретить Гамлета: «Если бы Шекспир и Гамлет могли встретиться, то произошло бы это только по воле Шекспира» [Там же: 434]. Здесь же К.С. Льюис отмечает, что, если бы Шекспир решил написать диалог

между самим собой и Гамлетом, то «Шекспир» стал бы одновременно и автором, и его созданием. В этом философ и литературовед видит сходство с воплощением Бога. «The “Shakespeare” within the play would of course be at once Shakespeare and one of Shakespeare's creatures. It would bear some analogy to Incarnation» [Lewis, 2016: 264]. «Этот “Шекспир” был бы, разумеется, с одной стороны – самим Шекспиром, а с другой – его созданием. Это в какой-то мере похоже на воплощение» [Льюис, 2000: 434]. Интересно, что такую возможность К.С. Льюис осмысляет не только на примере Гамлета и Шекспира. В романах «За Пределы Безмолвной Планеты» и «Переландра» Элвин Рэнсом пишет автору письмо-приглашение – в первом романе и шлёт телеграмму с просьбой приехать к нему по делу – во втором. И приглашённый автор всякий раз спешит к своему герою. В первой части «Космической Трилогии» К.С. Льюис использует формулу «This is where I come to the story» [Lewis, 2001: 158] («вот здесь как раз в рассказ вступаю я») [К.С. Льюис, 1993: 156]. В романе «Переландра» дело обстоит сложнее. Автору-повествователю, «воплотившемуся» в одного из героев «Космической Трилогии», предстоит не только мысленно принять и осмыслить средневековую модель вселенной (которая представляется основным действующим лицом в трилогии), но и лично встретиться с эльдилом, одним из наиболее ярких её представителей. После этого, по мысли К.С. Льюиса, мировоззрение автора, как и героя, меняется безвозвратно.

Автор «Переландры» воплощён в виде друга главного героя, идущего на встречу к Рэнсому и в то же время многократно испытывающего сильнейший импульс развернуться и пойти назад: «The impulse to go no farther returned to me» [Lewis, 2001: 179]. «Мне снова захотелось вернуться» [К.С. Льюис, 1993: 167]. Повествователя удивляет небывалая сила этого чувства, в тексте импульс вернуться, бежать домой персонифицирован. «“Go back, go back,” it *whispered* to me» [Lewis, 2001: 179]. («“Вернись, вернись”, – как бы *слышал* я») [Льюис, 1993: 167]. Метафора, уподобляющая желание, импульс голосу

неведомого собеседника раскрывается в тексте постепенно. Отдельные мысли повествователя, словно приходящие извне, выделяются в тексте как прямая речь. Повествователя посещает мысль о начинающемся нервном срыве: «“They call it a Breakdown *at first*” I thought» [Lewis, 2001: 179]. «Сперва они назовут это нервным приступом, – думал я, – а потом...» [Льюис, 1993: 168]. Мысль о безумии связана с чрезвычайным страхом, обозначенным словосочетанием «absolute terror» [Lewis, 2001: 180]. Метафора постороннего голоса раскрывается в полной мере в следующем предложении: «“Soon you will really be screaming,” said *my inner tormentor*, “running round and round, screaming, and you won’t be able to stop it.”» [Lewis, 2001: 180]. «... а мучитель внутри не унимался: “Скоро и впрямь закричишь, – говорил он. – Будешь вопить, вопить, вопить, и никогда не остановишься”». Интересно, что Элвин Рэнсом, встретив Льюиса, сразу спрашивает его о том, как он прошёл заграждение, то есть описывает дорогу повествователя в военных терминах: «You got through the barrage without any damage?» [Lewis, 2001: 188]. «С вами все в порядке? Вы прошли через заграждение?» [Льюис, 1993: 173]. Если есть заграждение, то предполагается и некий враг, который его организует. Именно так, в буквальном смысле, понимает Рэнсома Льюис: «You mean it wasn’t just my nerves? There really was something in the way?» [Lewis, 2001: 188] «Значит, это не просто нервы? Там и вправду что-то было?» [Льюис, 1993: 173]. То, что Льюис считал феноменом собственного сознания, по убеждению Рэнсома, является внешней по отношению к человеку вражеской силой. Оказалось, что дело тут было в падших эльдилах, которые всеми силами пытались не допустить Льюиса к Рэнсому. Автор рассказывает герою о сомнениях, которые, подобно голосу, «приходили» к нему в голову в пути («It came into my head as I was on my way here») [Lewis, 2001: 189]. Элвин Рэнсом раскрывает метафору автора, и ей придавая буквальный смысл: «“Oh, *they’ll put all sorts of things into your head if you let them*,” said Ransom lightly. “The best plan is to take no notice and keep straight on. Don’t try to answer them. *They like drawing you into an interminable*

argument» [Там же: 189]. «Вам еще не то придет в голову, дайте *им* волю! – весело откликнулся Рэнсом. – Лучше всего не обращать на *них* внимания и делать свое дело. Не пытайтесь *им* возражать, *им* только и надо вовлечь вас в бесконечный спор» [Льюис, 1993: 173] (выделение и курсив наш. – А.К.).

Таким образом, метафора голоса мучителя, запугивающего воплощённого автора, является точнейшим выражением сути вещей с точки зрения сюжетной онтодинамики (термин В.Х. Гильманова [Гильманов, 2019: 8–31]) «Переландры». Отметим, что представление о «демонах» или «духах злобы поднебесной» (а в терминах «Космической Трилогии» – «the Dark Lord», «the depraved Oyarsa of Tellus» [Lewis, 2001: 189]) едва ли характерны для современной модели вселенной, это и было причиной многих сомнений воплощённого автора. Однако для средневековой модели такое мировосприятие в целом характерно. Это было хорошо известно биографическому автору «Переландры», посвятившему данному вопросу часть III главы (об Апулее) и последнюю часть V главы («Небеса. Их жители») исследования «Отброшенный Образ». Таким образом, мы видим, что пришедший на встречу к своему герою воплощённый автор принимает (интересно, что через своего героя) представления о происхождении отдельного рода мыслей и чувств человека, характерные для средневековой модели вселенной.

В книге «Отброшенный Образ» К.С. Льюис исследует также средневековые представления о разуме и чувствах человека, указывая на чёткую иерархию: разум человека призван подчиняться Богу, при этом разум господствует над чувствами, а чувства, в свою очередь, – над телом [Льюис, 2016: 776]. Ту же иерархию К.С. Льюис переносит и в «Переландру»: «The *rational* part of my mind, even at that moment, knew perfectly well that even if the whole universe were crazy and hostile, Ransom was sane and wholesome and honest» [Lewis, 2001: 179–180]. («Даже в эту минуту здравая часть души моей прекрасно знала: если вся Вселенная безумна и враждебна, Рэнсом честен и здоров») [Льюис, 1993: 168] (выделение и курсив наш. – А.К.).

Приведённая выше цитата, с одной стороны, характеризует отношения автора к своему герою как беспредельное доверие, с другой стороны, указывает на понятие о разных составляющих души человека, одна из которых, очевидно, – рациональная. Более того, именно эта часть души отвечает за аксиологический компонент сознания, и потому она наиболее приближена к познанию истины, в то время как другие части души поддаются сильнейшим нападениям враждебных человеку эльдилов. Отметим, что рациональная часть души, подобно моральному закону, или дао, находится «глубоко внутри» человека («deep down inside me»), и в то же время она отражает объективную истину. В «Отброшенном Образе» К.С. Льюис отмечает: «И всё же почти все моралисты вплоть до начала XVIII века считали разум инструментом нравственности» [Льюис, 2016: 779]. В вышеупомянутом исследовании автора помимо разумной души (*intelligentia* и *ratio*) рассматриваются также ощущающая и растительная душа в рамках средневековой модели.

Описывая чувства идущего на встречу к Рэнсому воплощённого автора, повествователь указывает на определённый род раздвоенности своего внутреннего человека. Раздвоенность эта состоит в тяжёлом противоречии между мыслью и чувствами человека. Словно разные части одной души испытывают разнонаправленные импульсы: «В глубине души я твердо *верил*, что каждый шаг приближает меня к *другу*, а *чувствовал*, что иду к *врагу*, к предателю, колдуну, заговорщику... иду, как дурак, *прямо в ловушку*» [Льюис, 1993: 168] (выделение и курсив наш. – А.К.). Думается, что описание раздвоенности сознания воплощённого автора в «Переландре» можно по праву считать одним из достижений психологической прозы К.С. Льюиса.

Особого внимания заслуживают отношения автора и героя в романе «Переландра». Вторая глава «Переландры» посвящена проходам и встрече главного героя. Воплощённый автор шёл навстречу собственному герою по важному делу. Дело это состояло в том, чтобы «упаковать» Рэнсома в своеобразный космический корабль, который в тексте именуется гробом («а

coffin»), взять на себя его дела в области благотворительности и проститься с ним, так как оба они не знают, вернётся ли Рэнсом. Автор исполнен грусти и любви к своему герою: «Я с любовью подмечал его привычные жесты, обороты речи – то, что мы всегда видим в любимой женщине, но в друге замечаем только перед разлукой или в последние часы перед тяжелой, опасной операцией» [Там же: 179].

Чувства воплощённого автора подчёркивают детали: «стало совсем холодно». (Когда Льюис вошёл в дом и ожидал Рэнсома, он заметил, что в доме было тепло). Удивительно трогательная сцена прощания показывает, что в основе отношений автора и его героя – мужская дружба, по мнению К.С. Льюиса, – одна из самых возвышенных форм любви. «Я не мог представить себе, что человек, сидящий так близко от меня, такой очевидный и ощутимый, через несколько часов станет недостижимым, превратится лишь в образ, а там – и в тускнеющий образ моей памяти» [Там же]. В книге «The Four Loves» («Любовь») автор рассматривает дружбу как форму любви, игравшую огромную роль в древности, но практически забытую современным человеком: «В старину дружбу считали самой полной и счастливой из человеческих связей. Нынешний мир ее лишен. Конечно, все согласится, что кроме семьи мужчине нужны и друзья. Но самый тон покажет, что под этим словом подразумевают совсем не тех, о ком писали Цицерон и Аристотель. Дружба для нас – развлечение, почти ненужная роскошь. Как же мы до этого дошли?» [Льюис, 2018: 333].

Таким образом, взаимоотношения автора и героя «Переландры» также можно отнести к области старой модели. Дружба, по мысли К.С. Льюиса, – это та форма любви, в которой наиболее полно проявляется человеческая личность. Важной чертой дружбы является наличие общего интереса, восхищение друг другом и единомыслие. Общим интересом автора и его героя в «Космической трилогии» является соотношение Истины и средневековой модели вселенной. Автор считает Рэнсома честнейшим и разумнейшим человеком, Рэнсом, в свою очередь, высоко ценит

(«преувеличивает») литературный дар Льюиса, верит в его способность противостоять силам зла. Прощаясь, они прекрасно осознают, что думают об одном и том же, испытывают единое чувство: «And finally a sort of shyness fell between us because each knew what the other was feeling» [Lewis, 2001: 196]. («Наконец оба мы смутились – каждый угадывал, что чувствует другой») [Льюис, 1993: 179].

Сцена погружения Рэнсома в летательный аппарат описана как развёрнутая метафора похорон, где автор, страдая, готовит к погребению и словно хоронит своего героя: «With feelings that have since often returned to me in nightmare I fastened the cold lid down on top of the living man and stood back. Next moment I was alone. I didn't see how it went. I went back indoors and was sick. A few hours later I shut up the cottage and returned to Oxford» [Lewis, 2001: 197]. «До сих пор вижу я в страшном сне, как закрываю ледяной крышкой гроб, где лежит живой человек, и отступаю назад. Я остался один. Я не видел, как он улетел. Я убежал в дом, мне стало плохо. Через несколько часов я закрыл дом и вернулся в Оксфорд» [Льюис, 1993: 180].

Воплощая пасхальный архетип, Рэнсом вернулся через год и несколько месяцев. В течение суток он рассказывал о своём путешествии. Рассказ героя стал основой написанного автором романа. В той части романа, которая посвящена путешествию Элвина Рэнсома на Переландру (Венеру), прослеживается речь имплицитного автора, цель которого – максимально точно передать точку зрения своего героя. Автор-повествователь здесь принципиально не отделяет свою точку зрения от точки зрения героя. На наш взгляд, это связано с тем, что Рэнсому в полной мере удалось воплотить антропологический идеал автора. Как мудрец Элвин осмысляет различия между современной и средневековой моделями мироздания (отдавая предпочтение средневековой), как герой – побеждает Нелюдя (в теле профессора Уэстона) не только в интеллектуальном поединке, но и в неравном бою. Таким образом, в романе «Переландра» можно выделить две

формы авторского присутствия: «воплощённый» автор и автор имплицитный.

Жанр «Мерзейшей Мощи» (третьей части «Космической Трилогии») К.С. Льюис определил как «современную сказку для взрослых», подчёркивая тем самым нереалистичный характер описываемых событий (например, пробуждение Мерлина). В сказке появляются новые герои: аспирант, пишущая диссертацию по творчеству Джона Донна, Джейн Стэддок и её муж, младший научный сотрудник, социолог Марк Стэддок. Элвин Рэнсом становится второстепенным персонажем. Повествование в «Мерзейшей Мощи» ведётся по большей части от третьего лица, при этом время от времени оно (всегда внезапно) сменяется повествованием от первого лица. Повествователь, не воплощаясь в какого-либо героя, входит в текст, рассказывая о своих личных впечатлениях о местах и событиях. Место действия – небольшой вымышленный университетский городок Эджстоу. Автор-повествователь «появляется» в тексте (в форме рассказа от первого лица) уже в первой главе. Мы очень немного узнаём о его личности, на первый план выходят его оценки (как личные впечатления, так и аксиологическое восприятие) мест и событий: «*Though I am Oxford-bred and very fond of Cambridge, I think that Edgestow is more beautiful than either*» [Lewis, 1996: 16]. («Я учился в Оксфорде, люблю Кембридж, но, мне кажется, Эджстоу красивее их») [Льюис, 1993: 14].

Временами бросается в глаза ироничный тон повествования. Так, Джейн Стэддок пытается взяться за написание диссертации. Как это обычно бывает, она долго откладывает момент начала работы. Повествователь характеризует исследовательский потенциал Джейн следующим образом: «*Jane was not perhaps a very original thinker and her plan had been to lay great stress on Donne's "triumphant vindication of the body"*» [Lewis, 1996: 14]. («Оригинальным мыслителем Джейн не была и собиралась подчеркнуть в своем труде "победное оправдание плоти" у избранного ею автора») [Льюис, 1993: 9].

Автор-повествователь снижает категоричность своей оценки употреблением модального наречия «perhaps» и отрицательного «not very».

Отметим, что для своего исследования Джейн Стэддок выбрала Джона Донна, английского поэта и священника XVI–XVII веков, основателя «метафизической школы» английской поэзии, автора, мировосприятие которого опять же восходит к средневековой модели. Наконец, Джейн открывает книгу стихов Дж. Донна. Внимание героини привлекают «неясные», точнее, многозначные строки («the ambiguous passage»), которыми заканчивается стихотворение «Алхимии Любви»:

Hope not for minde in women; at their best

Sweetnesse and wit, they are but Mummy possest [Lewis, 1996: 16].

(Не жди ума от женщин, им пристали

Заботливость и скромность, что пленяли

Нас в матери) [Льюис, 1993: 9].

Джейн решила, что долгое время после свадьбы она не станет рожать детей, чтобы у неё была возможность заниматься наукой. Героиня надеется, что «если обложиться выписками, заметками и книгами и сесть за стол, бывшее вдохновение вернется к ней» [Там же: 9–10]. Строка Джона Донна звучит как сатирический ответ на её мысли. Здесь чувствуется улыбка имплицитного автора. Вероятно, от молодого исследователя требовалось провести историко-семантический анализ двух лексем: «minde» и «wit» (работа, которую К.С. Льюис с интересом проделывал вместе со своими студентами, её результаты отражены в исследовании «Studies in Words» («Из истории слов»), к сожалению, на сегодняшний день не переведённом на русский язык). Джейн замечает, что фрагмент стихотворения, на котором она остановилась, неоднозначен («ambiguous») и задаётся вопросом: «Did any man really want mind in women?» [Lewis, 1996: 16] («Не жди ума... а ждет ли его хоть один мужчина?») [Льюис, 1993: 9]. На этом героиня останавливается. Заданный ею вопрос раскрывает смысл, который она выявила в стихотворении. В то же время Льюис-исследователь в работе

«Studies in Words» полагает, что если у человека есть время, чтобы изучить историю изменений в значении всего одного только слова английского языка, то этот человек не пожалеет, если выберет слово «wit». Дело в том, что до XVII века (времени Дж. Донна) это слово имело значения «mind», «reason», «intelligence» (ум). В средневековых текстах это слово встречается также в значениях «гений», «дарование». В XVII веке слово «wit» начинает употребляться в значении «sort of mental agility or gymnastic which uses language as the principal equipment of its gymnasium» (остроумие, умение прибегать к языковой игре, дар слова). При этом слово «wit» долгое время оставалось многозначным. Так, в разных значениях использует эту лексему современник Дж. Донна У. Шекспир, а А. Поуп в XVIII веке употребляет слово в старом значении. В связи с этим нельзя исключить, что в рассматриваемом фрагменте стихотворения Дж. Донна присутствует языковая игра, основанная на многозначности лексемы «wit». Что же касается героини К.С. Льюиса, то, согласно антропологическому сценарию автора, ей предстоит обрести «sweetnesse and wit», причём «wit» в старом значении, приобщившись к мистической традиции христианства. После того, как героиня приняла христианство, гении или музы (с точки зрения старой модели), а с точки зрения знакомой Джейн модели – «голоса из всех уголков души» сообщили ей о появлении в её жизни мистического опыта, а также о том, что теперь она будет «лучше понимать поэтов-метафизиков» [Льюис, 1993: 9].

Характерно, что автор-повествователь в «Мерзейшей Мощи» обладает свойством проникать во внутренний мир каждого из героев, с точностью описывая невысказанные мысли и движения души, едва уловимые для самого героя. Прямая речь героя зачастую соседствует со смешанной речью (автора и героя), выражающей движения души героя, хотя бы частично им осмысляемые. Например, «he had thoughts in plenty – more than he desired». («Думал он и так слишком много»). Речь героев соседствует также с авторской речью, сообщающей читателю неосознаваемые героем движения

души и мысли. Последний вид речи может вводиться объективирующим оборотом, например, «in reality» («на самом деле»): “Do you mean that?” asked Dimble with a sharp glance. And to Mark, whose ideas were now all one fluid confusion of wounded vanity and jostling fears and shames, this glance once more appeared accusing and intolerable. *In reality*, it had been a glance of awakened hope: for charity hopes all things. <...>

“I want to think. I want to think,” said Mark, and left the room without waiting for a reply. Mark had said he wanted to think: in reality he wanted alcohol and tobacco. [Lewis, 1996: 222– 223] (*выделение и курсив наш – А.К.*)

— Вы серьезно? – спросил Димбл и посмотрел на него. Марку, в чьей душе бестолково метались обида, тщеславие, стыд и страхи, взгляд этот показался беспощадным. На самом деле в нем светилась надежда, ибо любовь всегда надеется. <...>

«Я должен подумать, – оправдывался Марк. – Я хочу все обдумать. – И вышел, не дожидаясь ответа. На самом деле он хотел выпить и закурить. Думал он и так слишком много» [Льюис, 1993: 161–162].

Глубокий психологизм, как правило, соседствует с описанием человека внешнего (высказанных речей, манер и поступков персонажей). Контраст между внешним и внутренним человеком является одним из основных средств создания образа в третьей части «Космической Трилогии».

В то же время в романе «Мерзейшая Мошь» присутствует и вненаходимый автор, открывающий читателю «взгляд из будущего». Так, автор-повествователь в десятой главе словно предвидит обретение Марком собственной личности ещё до ареста героя: «Так, кидаясь из стороны в сторону, пробивался сквозь молодость Марк Стэддок, еще не обретший личности» [Льюис, 1993: 158]. Следует также отметить, что помимо прямых авторских рассуждений, многие суждения и аксиологические выводы автор доверил героям-носителям старой модели – Элвину Рэнсому и в небольшой степени Мерлину. Так, например, размышления Рэнсома о современной

науке в конце IX главы «Мерзейшей Мощи» в основном совпадают с мыслями, изложенными К.С. Льюисом в книге «Человек Отменяется».

В эсхатологическом видении «The Great Divorce» («Сказание об аде и рае, или Расторжение брака») повествование ведётся от первого лица. Все события, описанные в тексте, происходят с главным героем во сне. С одной стороны, в тексте сильна традиция средневековых эсхатологических видений, с другой стороны, – повествователь автобиографичен. Так, в преддверии Рая его встречает любимый писатель К.С. Льюиса – Джордж Макдональд. Шотландский писатель становится его проводником в стране, простирающейся в преддверии Рая. В одном из многочисленных диалогов герой сообщает своему проводнику некоторые связанные с ним факты из жизни К.С. Льюиса: «Я пытался рассказать, как однажды зимним вечером я купил на вокзале его книгу (мне тогда было шестнадцать лет) и она сотворила со мной то, что Беатриче сотворила с мальчиком Данте, – для меня началась новая жизнь» [Льюис, 2010: 61]. Беседуя о Рефрижерииуме, Макдональд обращается к Льюису, прежде всего, как к филологу, который не мог не читать о данном феномене, к примеру, у Иеремии Тэйлора. Или, когда герой видит ангелов в ливреях и спрашивает у проводника, кто это, Макдональд снова отвечает вопросом: «Haven't ye read your Milton?» (Макдональд говорит с шотландским акцентом) [Lewis, 2009: 102]. («Разве ты не читал у Мильтона?»). Герой эсхатологического видения, имеющий ярко выраженные биографические черты, адресуется Джорджу Макдональду волнующие его религиозно-философские вопросы. К таким вопросам относятся: вопрос о возможности всеобщего спасения, вопрос о совместимости свободы воли и доктрины о предопределении, а также вопрос о самой возможности райского блаженства праведников при наличии адских мук грешников.

Таким образом, к формам авторского присутствия в тексте К.С. Льюиса «Расторжение брака» можно отнести: повествование от первого лица, элементы автобиографизма, выбор проводника и спор с У. Блейком.

Остановимся на выборе проводника. В 1945 году К.С. Льюис написал «Расторжение брака». В 1946 году была издана «Антология трудов Дж. Макдональда», составленная К.С. Льюисом. В предисловии к антологии Льюис пишет: «In making these extracts I have been concerned with Macdonald not as a writer but as a Christian teacher» [Lewis, 2014: 25]. «При подготовке этих фрагментов я рассматривал Макдональда не как писателя, но как Христианского учителя» (*перевод наш, – А.К.*). Именно так обращается к своему проводнику герой эсхатологического видения – «teacher» («учитель»). Более того, в «Предисловии» К.С. Льюис подчёркивает влияние творчества Джорджа Макдональда на собственные тексты: «Я никогда не скрывал того факта, что я считал его своим хозяином; действительно, мне кажется, я ещё не написал книгу, в которой бы не цитировал его. Но мне не кажется, что те, кто приняли мои книги одобрительно, даже сейчас не уделяют достаточного внимания этой преемственности. Честность заставляет меня подчеркнуть это» [Там же: 25].

В этом же предисловии, а также в «Расторжении Брака» и в духовной автобиографии «Настигнут Радостью» К.С. Льюис вспоминает одно и то же событие: в юности (ещё задолго до принятия христианства) он прочитал роман «Фантастес» и Дж. Макдональд «крестил его воображение». Учитывая подчёркнутую Льюисом роль шотландского писателя XIX века в его жизни и творчестве, мы можем сделать вывод о том, что творчество Джорджа Макдональда стоит у истоков художественной антропологии Клайва Стейплза Льюиса.

Название текста К.С. Льюиса «The Great Divorce» («Расторжение брака») является аллюзией на поэму Уильяма Блейка «The Marriage of Heaven and Hell» («Бракосочетание Рая и Ада»). В своём произведении Льюис полемизирует с Блейком, считавшим, что Божественный разум и страсти, также как добро и зло, являются неотъемлемыми частями единого целого, дополняют друг друга и потому одно в другом нуждается для поддержания гармонии во вселенной. «Blake wrote “The Marriage of Heaven and Hell”. ... I

have written of their Divorce...» [Lewis, 2009: 3]. («Блейк писал о браке Неба и Ада. Я пишу о расторжении этого брака...») [Льюис, 2010: 5].

В эсхатологическом видении «Расторжение брака» К. С. Льюис решительно разводит основные этические категории – добро и зло. Показать принципиальную невозможность их примирения, пожалуй, является основной задачей произведения: «Зло можно исправить, но нельзя перевести в добро. Время его не врачует. ... Если мы не хотим отвергнуть ад или даже мир сей, нам не увидеть рая. Если мы выберем рай, нам не сохранить ни капли, ни частицы ада» [Льюис, 2010: 6]. С мыслью о невозможности примирения добра и зла мы встречаемся и в «Мерзейшей Мощи». Душевные терзания Марка, не готового по собственному слову бросить институт и воспользоваться помощью Мистера Димбла, состоят как раз в желании примирить своё понимание блага и выгоды с очевидной мерзостью, которую творит институт [Lewis, 1996: 223–224]. Таким образом, мысль о непримиримости двух основных этических категорий (добра и зла) объединяет имплицитного автора «Мерзейшей Мощи» и автора-рассказчика эсхатологического видения «Расторжение брака».

Роман «Till We Have Faces» («Пока мы лиц не обрели») был написан в 1956 году и посвящён любимой жене писателя, Хелен Джой Дэвидмен, столкнувшейся с неизлечимой болезнью и умершей в 1960 году. Осмысление автором возможной потери любимой женщины, на наш взгляд, определило выбор пасхального архетипа в качестве доминирующего в тексте романа. Пасхальный архетип в качестве идейной основы произведения даёт надежду на «пасхальную неотмирную победу» жизни над смертью [Есаулов, 2004: 83]. Подробнее тему пасхального архетипа в романе К.С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели» мы исследовали в статье «Образ страшного суда в романе К.С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели».

В основе произведения Льюиса лежит возникшая в неоплатонизме и распространённая в Средневековье традиция христианской трактовки древнегреческого мифа об Амуре и Психее, воссоединение которых

интерпретировалось как союз Бога и души. Как отмечает Ю.Г. Котариди, «неоплатоническая версия сюжета представлена в литературе у Фульгенция, Боккаччо, Гейне, Кольриджа, Жулавского и др.» [Котариди, 2020: 36]. Впервые миф об Амуре и Психее был пересказан Луцием Апулеем Платоником в романе «Метаморфозы», известном также как «Золотой осёл». Роман К.С. Льюиса «Till We Have Faces» («Пока мы лиц не обрели») является пересказом, а точнее, переводом в форму романного повествования вышеупомянутого мифа. В свете отношения автора к средневековой модели не удивляет выбор К.С. Льюиса в пользу неоплатонической интерпретации античного сюжета.

Повествование в романе ведётся от лица главной героини, Оруали, царицы Глома (небольшого вымышленного царства времён античности, ориентировочно на границе с Персией). Как отметила Н.Г. Владимирова, в основе повествования от первого лица в романе Льюиса лежит «принцип создания иллюзии достоверности повествования», который, в свою очередь, служит для раскрытия сокровенных размышлений о смысле жизни [Владимирова, 1999: 72]. Состоящий из обвинительной (в адрес бога) и апологетической частей, роман К.С. Льюиса является сакральной автобиографией главной героини.

Первая часть романа содержит книгу главной героини и, таким образом, представляет собой текст-в-тексте. Книга царицы Оруали содержит описание практически всей её жизни: от сохранившихся в памяти воспоминаний детства до старости. При этом целью написания «книги жизни» героиня считает обвинение богов: «I will accuse the gods, especially the god who lives on the Grey Mountain» [Lewis, 2016: 12] «В книге этой я буду обвинять богов: в первую очередь того, который обитает на Седой горе») [Льюис, 2010: 11]. Интересно, что одно из эссе К.С. Льюиса, написанных после 1940 года и опубликованных посмертно (Уолтером Хупером в 1970 году) носит название «God in the Dock» («Бог на скамье подсудимых»). В этом эссе автор размышляет о тех трудностях, с которыми сталкивается христианский

апологет середины XX века, общаясь с «необразованными» или «мало образованными» людьми своего времени (преимущественно студентами, военными лётчиками и инженерами). К.С. Льюис замечает, что одним из серьёзнейших препятствий на пути к Богу является весьма размытое представление человека середины XX века о грехе, а также восприятие Бога как сущности, о которой человек вправе выносить суждения: «The ancient man approached God (or even the gods) as the accused person approaches his judge. For the modern man the roles are reversed. He is the judge: God is in the dock» [Lewis, 2014: 233]. «Древний человек подходил к Богу (или даже к богам), как обвиняемый приближается к своему судье. Для современного человека роли меняются. Он судья: Бог на скамье подсудимых» (перевод наш. – А.К.). Так, К.С. Льюис, общаясь со студентами и военными лётчиками 40-х годов, отметил общую для многих своих современников предпосылку мышления о трансцендентном. Как медиевист он сравнил её со средневековой моделью, образ которой Льюис реконструировал около сорока лет. Примерно через десять лет автор пишет роман «Пока мы лиц не обрели», состоящий из книги главной героини, в которой она выступает как обвинитель богов, призывая читателя быть им судьёй. Обращённость героини к опыту биографического автора (отражённому в эссе), на наш взгляд, можно считать косвенной формой авторского присутствия в тексте.

Одной из прямых форм авторского присутствия является выбор эпиграфа, поясняющего его отношение к событиям. Эпиграфом к роману К.С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели» послужило начало 151-го сонета У. Шекспира «Love is too young to know what conscience is» (русс. «Любовь слишком молода, чтобы знать, что такое совесть»). Данная строка сонета, безусловно, отражает авторскую аксиологическую оценку событий первой части романа. Любовь Оруаль к Психее действительно не знает совести (conscience) в характерном для художественного мышления К.С. Льюиса христоцентричном смысле. Проблема совести, напрямую связанная с проблемой греха, отражает смысловую связь между эссе «Бог на скамье

подсудимых» и романом «Пока мы лиц не обрели». Содержит авторскую аксиологическую оценку ситуации, отражённой в романе, и его название, не только указывающее на период обезличенности людей, но и содержащее обобщающее местоимение первого лица и, таким образом, устанавливающее обращённость автора к своему читателю.

Вторая часть романа «Пока мы лиц не обрели», по всей видимости, содержит воплощение антропологического идеала К.С. Льюиса. В то время, когда героиня писала своё обвинение богов, в её жизни происходили изменения, которые научили её видеть события с других точек зрения. Эти события она прочитывала как некие знаки или послания. Дописав книгу до конца, Оруаль поняла, что всю жизнь она обвиняла богов и не могла простить им именно то зло, которое *она* причинила Психее. С осознания собственного греха начинается изменение отношения к Богу. Психея предстаёт перед судом бога в качестве обвиняемой и, таким образом, становится наследницей старой модели. Принимая в дар от Бога прекрасное лицо как символ бессмертной души (в этом и состоял Его суд), Оруаль обретает и новое имя (Психея), тем самым воплощая антропологический идеал автора – личность, принимающую любовь Бога. В сущности, этот идеал не противоречит идеалу единства мудрости и отваги, но дополняет его, конкретизируя категорию мудрости.

§ 2. Герой в свете антропологических представлений автора в «Космической Трилогии» и романе «Пока мы лиц не обрели»

Данный параграф посвящён ключевому, по мнению Л.Я. Гинзбург, вопросу литературы – «пониманию человека, которое писатель воплотил в своих героях» [Гинзбург, 1979: 3]. При этом всякий литературный герой представляет собой единство авторской концепции человека и воплощающей её художественной формы.

Элвин Рэнсом, главный герой первых двух романов «Космической Трилогии» носит своё имя не случайно. Фамилия Ransom обозначает «выкуп, искупление». Действительно, Уэстон и Дивайн похитили его *вместо* Гарри, слабоумного подростка, работавшего у Дивайна. Более того, он был похищен для того, чтобы быть принесённым в жертву сорнам (жителям Марса). Имя Elwin, по всей вероятности, происходит от староанглийского Ælfwine («ælf» и «wine» – «друг») [Dictionary of Names, 2002: 107]. Именно это происхождение (и значение) имени использует для своего героя Дж.Р.Р. Толкиен, инклинг, друг и соратник К.С. Льюиса. Герой Толкиена, мореход Эльфвин из Англии оказывается на острове эльфов, изучает их язык, дружит и общается с ними (так эксплицируется значение имени Ælf-wine – друг эльфов) записывает и переводит эльфийские легенды и предания. Герой К.С. Льюиса совершает путешествие на другие планеты (Марс и Венеру) и общается и становится другом местных жителей (хроссов, сорнов, пфильфриггов), изучает их языки и культуры. Оба, Эльфвин и Элвин общаются, дружат, изучают язык и культуру разумных нечеловеческих созданий. Таким образом, номинация главного героя является одним из продуктивных средств создания образа в «Космической Трилогии» К.С. Льюиса.

Автор «Космической Трилогии» использует как прямые, так и косвенные средства создания образа. Так, в начале романа «За Пределы Безмолвной Планеты» мы находим краткое описание внешности, привычек, интересов главного героя: *«Высокий, немного сутуловатый, он шел быстрым решительным шагом, почти не глядя по сторонам, погруженный в свои мысли, помогавшие скоротать дорогу. На вид ему было лет тридцать пять – сорок; потертая одежда выдавала работника умственного труда, привыкшего проводить отпуск в пешем походе»* [Льюис, 1993: 23]. Автор указывает на сходство героя с врачом или учителем, но в то же время замечает, что Рэнсому недостаёт «добродушной снисходительности медика или неуловимой учительской жизнерадостности» [Там же].

Так автор-повествователь представляет читателю своего героя фактически как встреченного на загородной дороге пешехода. Как раз лексема «a pedestrian» («пешеход») является первичной номинацией героя в тексте. Автор описывает Рэнсома так, как увидел бы его человек, идущий навстречу: рост, походка, манера держаться, приблизительный возраст, одежда, возможная профессия. Только после того, как у читателя появилась возможность представить себе подобного встречного пешехода, повествователь сообщает ему настоящую профессию и, наконец, имя главного героя: «На самом деле это был кембриджский ученый-филолог по имени Рэнсом» [Там же]. С помощью такого описания достигается эффект вовлечения читателя в хронотоп романа.

В параграфе «Автор как субъект художественной антропологии К.С. Льюиса» мы рассматривали антропологический идеал писателя, который состоит в соединении возвышенной мудрости, кротости и отваги героя. Рэнсому предстоит воплотить этот идеал. Достижение антропологического идеала состоит из трёх этапов:

- 1) сражение с хнакрой («морским» марсианским чудищем) и потеря друга Хьои (Нуои) по вине героя, прощение;
- 2) сражение с Нелюдем и предотвращение грехопадения на Венере;
- 3) обретение титула Пендрагора и ожидание ухода на «третье небо», подобно королю Артуру.

Каждому этапу посвящена отдельная часть «Космической Трилогии».

Прямая характеристика героя представлена не только от лица автора, но и от Уарсы (Планетарного Ума Марса): «Во зле ты не повинен, Рэнсом, повинен лишь в боязливости. Путешествием этим ты наказываешь себя сам, а быть может, излечиваешь: тебе придется или сойти с ума, или быть храбрым» [Льюис, 1993: 147–148].

Уарса даёт прямую характеристику не только главному герою, но и его антагонисту, профессору-физику Уэстону: «Ты, *Плотный*, ничего не рассказал мне о себе, и я сам тебе расскажу. В своем мире ты хорошо

разобрался в телах и смог сделать корабль, способный пересечь небеса; но во всем остальном у тебя *ум животного*. <...> я послал за тобою, чтобы оказать тебе честь. Ты же испугался, ибо ты *темен* и *невежествен*, и решил, что я желаю тебе зла, и пошел как зверь против зверя другой породы, и поймал в ловушку этого Рэнсома. Ты собрался предать его злу, которого боялся сам» [Там же: 140] (выделение и курсив наш. – А.К.). В речи Уарсы в полной мере эксплицируется значение имени главного героя (Ransom – выкуп). Более того, Планетарный Ум (по определению) принадлежащий старой модели вселенной представляет взгляд на события с точки зрения этой модели. Особое место в этой точке зрения занимает Малельдил (исходя из контекста, читатель понимает, что речь идёт о Христе), что в целом характерно для геоцентрической средневековой модели мира. Та же модель мира объясняет, почему с точки зрения Уарсы причиной совершаемого человеком зла является воздействие на него Порченного (the Bent one) повелителя Земли: «Это только Порченный, повелитель вашего мира, растрачивает ваши жизни и оскверняет их бегством от того, что вас настигнет. Будь вы подданными Малельдила, вы жили бы радостно и покойно» [Там же: 146].

Косвенные средства создания образа служат для воплощения антропологического идеала. Подробно описываются мысли, чувства и мотивы героя. Особое внимание читателя привлекает описание переживаний и размышлений Рэнсома во время космического полёта. В тексте романа «За пределы Безмолвной Планеты» стилистически выделен момент смены мировоззрения героя. Элвин осмысляет ошибочность привычных ему представлений о космосе и приобщается старой модели вселенной. Герой больше не может называть окружающее пространство «космосом», так как понятие о космосе в его сознании сменилось «Небесами» средневековых поэтов: «But already it had become impossible to think of it as *‘space’*» [Lewis, 2001: 151]. «Он уже не мог называть это “космосом”. Были минуты холодного страха; они становились все короче и растворялись в священном трепете, перед которым личная судьба казалась совершенно

несущественной» [Льюис, 1993: 151]. Рэнсом перестаёт ощущать себя и своих спутников тем островком жизни, который пересекает потенциально несущую смерть холодную и безжизненную космическую пропасть. Восприятие героя, подобно вселенной в средневековой модели, выворачивается наизнанку: «Наоборот – за пределами маленькой железной скорлупки, в которой они мчались, ждала жизнь, ежеминутно готовая ворваться внутрь, и если она убьет их, то избытком жизненной силы» [Там же: 151]. С этого момента во внутренней речи героя и в приближенном к ней авторском повествовании слово «космос» («space») заменяется на средневековое «небеса» («heaven»). В описаниях космического полёта авторское повествование предельно приближено к плану персонажа. В связи с этим в описаниях слышится голос героя: «To be let out, to be set free, to dissolve into the ocean of eternal noon, seemed to him at certain moments a consummation even more desirable than their return to Earth» [Lewis, 2001: 151]. «Выйти, освободиться, раствориться в океане вечного дня – казалось ему порой более желанным, чем вернуться на Землю» [Льюис, 1993: 151]. Сближение авторской точки зрения и плана персонажа безусловно служит для осуществления принципа субъектной многоплановости. В результате снимается традиционное противопоставление между авторской речью и речью персонажа и, с одной стороны, убедительнее звучат строки о душевном подъеме Рэнсома, а с другой – автор и его герой единодушно утверждают средневековую модель вселенной. Согласно этой модели, пишет К.С. Льюис в «Отброшенном Образе», Небеса наполнены живыми существами самого разного толка. То же изобилие жизни встречается и в «Космической Трилогии». Когда автору и герою (людям XX века) нужны точные образы для выражения воздействия космического пейзажа, повествователь прибегает к фрагменту из пьесы Дж. Мильтона «Комос», который приходит на память герою. В вспомнившейся строфе описывается видение небес (космоса) средневековым человеком. Небо уподобляется широкому полю, день олицетворён («day never shuts his eye» – «день не

смыкает очей»). Таким образом, восторг перед мирозданием, характерный для средневекового сознания, открывается главному герою «Космической Трилогии». Испытывая его, он начинает понимать, как это чувство далеко от привычной со времён Вордсворта любви к природе. Восторг перед мирозданием, по мнению Элвина Рэнсома, хорошо передан в строках Мильтона:

happy climes that ly
Where day never shuts his eye
Up in the broad fields of the sky.
(...в благословенные края,
Где день не смыкает очей
В высоких просторах небесных полей).

Лексема «climes» («края», «страны»), употреблённая Дж. Мильтоном, относится к мифическому пространству Садов Гесперид, куда и направляется Дух-хранитель в пьесе. Герой Льюиса также попадает в мифическое пространство, которым является космос (точнее, небеса). Более того, героя посещает мысль о том, что сама граница между историей и мифологией едва ли имеет смысл за пределами Земли. Постоянные размышления о языке и мифологии, культуре и философии жителей Малакандры можно также рассматривать как косвенную характеристику героя – он представляется единомышленником Льюиса и, судя по характеру размышлений, своеобразным *alter ego* автора. К.С. Льюис доверил Элвину Рэнсому свои размышления о средневековой модели и сокровенные переживания, связанные с её принятием.

Этическая определённость и моральная ориентация героя (честность, верность в дружбе, чувство собственного достоинства) – характеристики Рэнсома, о которых читатель может судить, исходя из поступков персонажа и его ответов на вопросы хроссов, сорнов и Уарсы. Яркой характеристикой героя является сильное чувство стыда, которое испытывает герой, рассказывая хроссам и Уарсе об отдельных аспектах земной цивилизации

(насилии, войнах, проституции, рабовладении, предательствах, вероломстве и др.). Рэнсом, в отличие от Уэстона, далёк от гордости за человеческий род перед лицом других космических цивилизаций. Спутники и антагонисты Элвина Рэнсома проявляют мнимое превосходство над всеми *xнау* (разумными жителями) Малакандры, в связи с этим Уарса задаёт Рэнсому вопрос: «Are your fellow-creatures hurt in their brains, Ransom of Thulcandra? Or are they too much afraid to answer my questions?» [Lewis, 2001: 151]. «Может быть, твои собратья обделены рассудком, Рэнсом с Тулкандры, или слишком боятся меня?» [Льюис, 1993: 136]. Планетарный Ум не сразу опознаёт мнимое интеллектуальное и расовое превосходство как причину странного поведения Уэстона и Дивайна, так как данные мотивы порождены «Порченым» («the Bent one») повелителем Земли, мысли и дела которого темны и закрыты для Вселенского Диалога Сознаний (что и обусловило название Земли на марсианском языке – «Тулкандра», то есть «Безмолвная Планета»).

Ещё одним продуктивным косвенным средством создания образа главного героя является речевая характеристика образа. Речь Рэнсома ясна и выразительна. Рэнсом (точнее, его прототип) в личном письме критикует художественный стиль Льюиса из-за недостаточной экспрессии. Протагонист блестяще овладевает новыми языками, составляет их словари и справочники, свободно говорит на инопланетных и древних языках. На Марсе Рэнсом говорит на хресса-хлабе. С Мерлином он общается на средневековом английском: «See thou do it not!» [Lewis, 1996: 320]. Герой Льюиса выражает свои мысли. Не случайно именно ему доверено в течение суток рассказать Уарсе Марса краткую историю Земли. Дело в том, что Планетарные Умы желают знать историю борьбы Малельдила с Порченым повелителем Земли, которую и поведал им Рэнсом (вероятно, пересказав Евангелие, так как этот рассказ в романе не приводится). Элвину Рэнсому предстоит также рассказать Уарсе и о людях. Герою нелегко даётся краткое изложение истории человечества для Ума планеты, где нет падших обитателей: «It was

some time before Ransom spoke again and Oyarsa respected his silence» [Lewis, 2001: 123]. («Рэнсом не сразу смог ответить; Уарса не торопил его») [К.С. Льюис, 1993: 129]. Планетарный Ум не только внимательно слушает героя, но и *уважает* его задумчивое молчание. Не все рассказы Рэнсома приводятся в романе, но, тем не менее, Уарса даёт прямую характеристику повествованию главного героя: «You have *shown* me more wonders than are known in the whole of heaven» [Lewis, 2001: 147]. («Ты *раскрыл* передо мною больше чудес, чем известно во всем небесном мире») [К.С. Льюис, 1993: 147] (курсив наш – А.К.). Характерно, что, высоко оценивая содержательность повествования филолога с Земли, планетарный Ум употребляет глагол «*have shown*» (показал), указывая на экспрессивность речи героя.

Особенной наглядностью обладает перевод обращённой к Уарсе речи Уэстона, которую Рэнсому приходится переводить на малакандрийский язык. Дело в том, что Уэстон и Дивайн говорят на ломаном малакандрийском, речь их аграмматична с характерной перверсией. Решив, что его непременно казнят, антагонист произносит свою «последнюю» речь, своеобразную «апологию» своих поступков и мировоззрения. Произнести столь важные слова на языке Марса он не может в силу слабого знания языка, и, как мы увидим, отсутствия в языке малакандрийцев основных лексем и даже самих понятий, к которым он прибегает. Действительно, малакандрийцам нужно всякий раз давать пояснительный перевод всякого слова, обозначающего отклонение от этической нормы (в их жизни не наблюдается таких отклонений и, соответственно, нет обозначающих слов). Непростую переводческую задачу Уарса поручает решить Элвину Рэнсому. И мы видим, что герой свободно владеет языком и, что особенно важно, весьма оригинально объясняет марсианам отсутствующие концепты. Так, фраза Уэстона «to you I may seem a vulgar robber» («быть может, я кажусь тебе просто разбойником») в переводе Рэнсома звучит следующим образом: «Among us, Oyarsa, there is a kind of hnau who will take other hnaus' food and – and things, when they are not looking. He says he is not an ordinary one of that

kind» [Lewis, 2001: 139]. («У нас, Уарса, есть такие хнау, которые забирают еду и... и вещи у других хнау, когда те не видят. Он говорит, что он – не такой») [Льюис, 1993: 141]. Интересно, что Уэстон пытается противопоставить возможный взгляд на себя как на разбойника и великое бремя спасителя человеческой расы, которое он несёт. В переводе на простой и ясный марсианский язык получается, что он не считает себя *обыкновенным* разбойником, так как думает, что сможет изменить жизни тех людей, которые ещё не родились. Непросто передать честным марсианам и пустую, но пафосную метафору «I bear on my shoulders the destiny of the human race» («на моих плечах судьбы будущих поколений»), так как малакандрийский язык (отражающий их мышление) не терпит лжи и туманности. Уэстон хочет подчеркнуть высокий уровень Земной цивилизации и низкий уровень малакандрийской (игнорируя развитую цивилизацию пфифльтриггов) как обстоятельство, дающее право «высшей расе» «вытеснить» «низшую». Но язык малакандрийцев не предполагает понятий «высшей» и «низшей» рас, нет у них и доминирующих или подчиняющихся рас, так как каждая марсианская раса уникальна, и потому дополняет две другие. Условность понятия «высшей расы» не выдерживает испытания ясностью малакандрийского языка. Что касается эвфемизма «supersede» («вытеснить»), то слово в переводе Рэнсома проявляет свое фактическое значение: «if our people killed all your people» («наши хнау убьют всех ваших хнау»). Перевод на малакандрийский язык неизбежно снимает со слов покров наукообразной туманности, позволявший Уэстону придавать положительное эмоциональное значение любому денотату. В результате такого перевода, на первый взгляд обоснованная «научно», речь антагониста превращается в набор напрочь лишённых смысла (и юмора) абсурдизмов. Исторические и антропологические термины, призванные обозначать отсталость марсиан («tribal life», «stone-age weapons», «primitive coracles») в переводе теряют свой отрицательный коннотат. Потеря «терминами» отрицательного коннотата связана с отсутствием идеи прогресса (как однозначного блага) в

сознании малакандрийцев. Так, «первобытнообщинная жизнь» это не отсталость (от чего?), а ситуация, когда «хнау одного рода живут все вместе», «примитивные лодки» становятся «маленькими и легкими», «орудия каменного века» — это всего лишь «копья хроссов, которые очень давно были у людей», а «неразвитая социальная структура» — это, в переводе Рэнсома, «ситуация, когда у малакандрийцев только один правитель».

И наоборот, то, что представляется Уэстону положительно прекрасными достижениями человеческой цивилизации, или уже есть, или не слишком нужны на Марсе. Например, утверждение, «на Земле развита медицина» в терминах малакандрийского языка означает, что «в нашем мире тело живого существа ощущает боль и слабеет, и мы *иногда* знаем, как это остановить» [Льюис, 1993: 142] (*курсив наш* – А.К.). «У нас есть армия» имеет для малакандрийцев значение: «мы знаем много способов, которыми хнау одной страны могут убивать хнау другой страны, и некоторые специально этому учатся» [Там же]. Не менее странно звучит и «юриспруденция», объясняемая как способность одних хнау запирает других порченных хнау в очень маленькие хижины, или убивать их, а также улаживать «ссоры между порченными хнау из-за хижин, или подруг, или вещей» [Там же]. Перечисление всех этих и многих других относительных для безгрешных жителей Малакандры благ завершается абсолютно абсурдным выводом о том, что «если наши хнау убьют всех ваших хнау, — это не будет порченным поступком» [Там же]. В книге «C. S. Lewis on the Final Frontier. Science and the Supernatural in the Space Trilogy» («Льюис у Последней Черты. Наука и сверхъестественное в «Космической Трилогии») Санфорд Шварц высказывает мысль о том, что столкновение между земными представлениями об инопланетянах и небесной инопланетной реальностью в романе «За Пределы Безмолвной Планеты» призвано бросить вызов эволюционной антропологической парадигме XIX–XX веков, искажающей наше отношение к человеку и порядку вещей в природе [Schwartz, 2009: 21].

Следует отметить, что Рэнсома как филолога волнует проблема выбора слов не меньше, чем К.С. Льюиса. Когда в третьей главе «Переландры» воплощённый автор, расспрашивая своего героя о недавнем полёте на Венеру, предположил, что чувства Рэнсома в полёте были слишком смутными, чтобы их передать, герой резко перебил своего автора. При этом автор даёт ему прямую характеристику «человека на редкость терпеливого» [Льюис, 1993: 182]. Резко перебив автора, Рэнсом сказал то, что Льюис охарактеризовал как самое *таинственное* из всего, что герой сообщал о своём полёте. «On the contrary, it is words that are *vague*. The reason why a thing can't be expressed is that it's too definite for language» [Lewis, 2001: 201] («Нет, это слова *расплывчатые*. Я не могу ничего описать, потому что всё было слишком чётким и определённым») [Льюис, 1993: 182] – утверждает Рэнсом в лучших традициях средневекового реализма (выделение и курсив наш. – А.К.). Именно реалистическая средневековая Модель утверждается в тексте «Космической Трилогии», где всякому осмысленному абстрактному понятию предшествует высшая живая и одухотворённая реальность, например, истории и мифологии – Планетарный Ум, любви – Венера, словесной мудрости – Виритрильбия или Меркурий (Гермес).

В XV главе «Мерзейшей Мощи» эти живые сущности (которых в античности считали богами) сходят на Землю. Рэнсом и проснувшийся Мерлин (мифический герой, волшебник времён Короля Артура) встречаются их в усадьбе св. Анны. Описание встречи Элвина Рэнсома с воплощённой идеей словесной мудрости (Виритрильбия или Планетарный Ум Меркурия) содержит прямую авторскую оценку речевой характеристики и поэтического дара героя. Комнату заполняет яркий свет, который невозможно описать или изобразить. Мерлин и Рэнсом чувствуют, как меняются их мысли и чувства под воздействием этого Планетарного Ума: «Quick agitation seized them: a kind of boiling and bubbling in mind and heart which shook their bodies also» [Lewis, 1996: 321]. «Сердца у обоих мужчин забились так быстро, что им показалось, будто тела их сейчас разлетятся вдребезги» [Льюис, 1993: 232].

Оба героя испытали на себе воздействие *смысла* в чистом виде, от этого они чувствовали, как мысли их дробились и вновь объединялись. Происходящее с их умами описывается с помощью развёрнутой метафоры, в основе которой лежит сравнение с пролитой ртутью: «*They feared their sanity must be shaken into a thousand fragments*», «*all the fragments... went rolling to and fro like glittering drops and reunited themselves*» [Lewis, 1996: 321-322]. («Но разлетелись не тела их, а разум: желания, воспоминания, мысли дробились и снова сливались в сверкающие шарики») [Льюис, 1993: 232].

Дело тут не только в игре слов (ртуть по-английски – mercury, омоним Меркурия). В главе «Небеса» книги «Отброшенный Образ» К.С. Льюис, описывая планеты (точнее, то, что о них было известно средневековым книжникам) замечает, что Меркурий производит ртуть. Лучший способ понять «меркуриев нрав», по мысли автора – это «налить немного настоящей ртути в блюдце и поиграть с ним несколько минут» [Там же: 182]. В Средневековье образ Меркурия нередко связывали с осмыслением текстов и вестничеством, широко известно сочинение Марциана Капеллы «Бракосочетание Филологии и Меркурия» («*De nuptiis Philologiae et Mercurii*»). В рамках средневековой модели неудивительно, что от надвигавшегося безумия героев Льюиса спасла их любовь к поэзии: «It was well that both men had some knowledge of poetry. The doubling, splitting, and recombining of thoughts which now went on in them would have been unendurable for one whom that art had not already instructed in the counterpoint of the mind, the mastery of doubled and trebled vision» [Lewis, 1996: 322]. «К их счастью, они любили стихи; тот, кто не приучен видеть и два, и три, и больше смыслов, просто не вынес бы этого» [Льюис, 1993: 232].

Как филолог (и представитель старой модели вселенной) Элвин Рэнсом блаженствует перед лицом повелителя смыслов. Далее следует высокая авторская оценка профессионализма, состоятельности и филологического счастья героя: «For Ransom, whose study had been for many years *in the realm of words*, it was heavenly pleasure. He found himself sitting within the very heart

of language, in the white-hot furnace of essential speech» [Lewis, 1996: 322] (*выделение и курсив наши – А.К.*). «Рэнсом, много лет изучавший слово, испытывал небесное наслаждение. Он находился в самом сердце речи, в раскаленном горниле языка» [Льюис, 1993: 232].

После встречи с Меркурием герои чувствуют себя обновлёнными. Мерлин осознаёт, что уже не принадлежит себе. Отметим, что чуть раньше Рэнсом в ответ на предложение Мерлина пробудить «древние силы» запрещает ему, говоря, что волшебник проснулся не только для того, чтобы помочь Англии (Логрису), но и чтобы спасти свою душу. На следующее утро после встречи с Меркурием и другими Уарсами Мерлин отправляется в Бэл-бери, университетский городок, где готовится «одно из самых опасных покушений на род человеческий». Здесь Мерлин испытывает силу слова в действии, произнося «проклятье Вавилонской башни». Ликующий возглас волшебника звучит по-латыни: «*Qui Verbum Dei contempserunt, eis auferetur etiam verbum hominis!*» [Lewis, 1996: 351]. («Кто слово Божье презрит, утратит и слово человеческое!») [Льюис, 1993: 250]. Сюжетный ход, связанный со смешением языков, не только возвеличивает роль звучащего слова в тексте «Космической Трилогии», но и утверждает *Verbum Dei* (*Слово Божие*) как метатекст для всех высказываний героев, что опять же, характерно для средневековой модели вселенной. Более того, библейский текст является метатекстом для художественного целого «Космической Трилогии», библейский сюжет – сюжетообразующей моделью. К примеру, в основе событий, описанных в романе «Переландра» лежит художественно осмысленный Льюисом сюжет о грехопадении. Детали сражения Рэнсома с искусителем (Нелюдем) также библиоцентричны. В третьей главе книги Бытия Бог предрекает змию, что он будет «жалить в пяту» человека, в то время как человек будет «поражать в голову» змия (Быт. 3: 15). Этим и объясняется тот факт, что Нелюдь, вселившийся в Уэстона, кусает Элвина за пятку, а герой убивает его, ударив камнем по голове с соответствующими словами: “In the name of the Father and of the Son and of the Holy Ghost, here

goes — I mean Amen,” said Ransom, and hurled the stone as hard as he could into the Un-man’s face [Lewis, 2001: 357]. «“Во имя Отца, и Сына, и Святого Духа — вот вам!... то есть аминь!”, — произнес Рэнсом, изо всей силы обрушивая камень на голову врага» [Льюис, 1993: 299]. В Библии говорится и о великом поединке, когда Великий Потомок, рождённый от жены, «вступит в брань с самим змием или главным его исчадием — антихристом и поразит последнего в голову (2 Фес. 2:8–9; Откр. 20:10)» [Лопухин, 2008, т. I: 66].

Достигший соответствия старой модели Элвин Рэнсом в «Мерзейшей Мощи» получает титул Пендрагона (пожалуй, величайший из всех легендарных титулов средневековой Англии). Этот титул носили король Артур и его отец Утер. Такая номинация героя впервые встречается в названии седьмой главы «Мерзейшей Мощи». В главе описывается знакомство Джейн и Рэнсома, во время которого в сознании Джейн рождались ассоциации, основанные на сходстве героя с легендарными королями прошлого: Соломоном и Артуром. Название главы подчёркивает верность ассоциации героини. Не случайно и присутствие медведя в доме Элвина Рэнсома (имя Артур в переводе с валлийского «Artho-uiros» означает «человек – медведь»). Такая номинация как «седьмой медведь Логриса» может быть прочитана как аллюзия в средневековом стиле. Мерлин признает Рэнсома Пендрагоном, своим королём, себя же – верховным советником короля. Страна, которой правит герой, именуется Логрисом. В художественном мире «Космической Трилогии» научно доказано, что почти все легенды о короле Артуре исторически достоверны. Героям «Мерзейшей Мощи» также известно, что в VI веке явно существовало то, что всегда «существует тайно». В тексте Льюиса это названо Логрским королевством, здесь же указано, что идеал родной страны «можно назвать иначе» [Льюис, 1993: 263]. Предполагается, что у каждой страны есть свой идеал, к которому следует стремиться её гражданам. В случае Англии есть и другой, противоположный светлому Логрису сценарий развития – в тексте романа он назван «Британией»: «The whole work of healing Tellus depends on nursing that little spark, on incarnating

that ghost, which is still alive in every real people, and different in each. When Logres really dominates Britain, when the goddess Reason, the divine clearness, is really enthroned in France, when the order of Heaven is really followed in China – why, then it will be spring» [Lewis, 1996: 370–371]. «Весь труд исцеления Земли зависит от того, раздуем ли мы искру, воплотим ли призрак, едва мерцающий в каждом народе. Искры эти, призраки эти – разные. Когда Логрис поистине победит Британию, когда дивная ясность разума воцарится во Франции – что ж, тогда придет весна. Пока же наш удел – Логрис» [Льюис, 1993: 264].

Королём такой страны становится главный герой «Космической Трилогии». После возвращения с Переландры Рэнсом оказывается в доме старого умирающего человека в Кемберленде. Умирающий был Пендрагоном, преемником короля Артура. От него Рэнсом и получил благословение. Считая от Артура, Рэнсом – семьдесят девятый Пендрагон. Согласно предсказанию проснувшегося Мерлина, восьмидесятый Пендрагон должен родиться у Марка и Джейн.

Индивидуальный Путь от новой модели вселенной к средневековой проделывают и другие герои сказки: Марк и Джейн Стэддоки.

Марку Стэддоку предстоит в сказке решить три важные задачи:

- 1) определить своё отношение к проблеме избранничества;
- 2) изменить свои отношения с женой;
- 3) пересмотреть свои антропологические взгляды (по профессии Марк социолог).

В начале «Мерзейшей Мощи» Марк Стэддок находится «в полном упоении» от того, что его наконец-то приняли в «избранный круг», состоящий из отдельных сотрудников и начальников университета, в котором он работает. Плата за вхождение в круг местной элиты состоит в том, что герою приходится общаться с неприятными ему, но полезными для его карьеры личностями, выполнять работу, которая ему явно не по душе (писать в своих статьях то, что ему прикажут, а по факту – заведомую ложь)

и участвовать в эксперименте по созданию нового человека. Эксперимент преследует следующие цели:

- 1) «sterilization of the unfit» («стерилизация негодных человеческих экземпляров»);
- 2) «liquidation of backward races» («уничтожение отсталых рас»);
- 3) «selective breeding» («селективное деторождение»);
- 4) «real education, including pre-natal education» («истинное образование, в том числе внутриутробное»).

На всё это неохотно соглашается главный герой для того, чтобы остаться в кругу избранных. Если первые три цели эксперимента в области всемирного расчеловечивания (дегуманизации общества) понятны и, к сожалению, осуществлялись в некоторых странах в XX веке, то идея «истинного образования» нуждается в пояснении. Описанный в «Мерзейшей Мощи» тип образования направлен на уничтожение свободы личности. Его цель – вырастить людей, поддающихся тотальному управлению и контролю: «By real education I mean one that has no ‘take-it-or-leave-it’ nonsense. A real education makes the patient what it wants infallibly: whatever he or his parents try to do about it» [Lewis, 1996: 42]. «Истинное образование уничтожит возможность выбора. Человек будет расти таким, каким надо, и ни он, ни его родители ничего не смогут сделать» [Льюис, 1993: 31]. Работа Марка Стэддока состоит в том, чтобы «камуфлировать» действия института N.I.C.E. (ГНИИЛИ) в своих статьях. К примеру, общество не примет новостей об опытах на детях. Но совершенно спокойно будет воспринята новость об открытии новой бесплатной экспериментальной школы. Подобным искажением фактов согласится заниматься герой. В главе под названием «The Liquidation of Anachronisms» («Ликвидация Анахронизмов») в авторском повествовании описывается характерная особенность социологических статей Марка – конкретное понятие «человек» в них заменяется на собирательно-абстрактные: «группы», «слои», «элементы». Данная стилистическая деталь речевой характеристики героя указывает на

дегуманизацию его (социологической) мысли: «Though he had never noticed it himself, he had a great reluctance, in his work, ever to use such words as “man” or “woman,” He preferred to write about “vocational groups,” “elements,” “classes” and “populations”: for, in his own way, he believed as firmly as any mystic in the superior reality of the things that are not seen» [Lewis, 1996: 87]. «Сам того не замечая, он избегал в своих статьях слов “человек” и “люди” и писал о “группах», “элементах”, “слоях”, “населении”, ибо твердо, как мистик, верил в высшую реальность невидимого» [Льюис, 1993: 62]. В описании научного стиля Марка присутствует сопоставление злоупотребляющего пустыми понятиями юного социолога с твёрдо верящим в невидимую реальность мистиком, передающее авторский сарказм в отношении социологии без человека, а также отрицательную аксиологическую оценку научной деятельности Марка и связанной с ней речевой характеристики героя. Есть и другая точка зрения на пребывание Стэддока среди институтской элиты. Это точка зрения Уизера, исполняющего обязанности директора ГНИИЛИ: «I desire the closest possible bond. I would welcome an *interpenetration of personalities* so close, so irrevocable, that it almost *transcends individuality*. You need not doubt that I would open my arms to receive *to absorb – to assimilate* this young man» [Lewis, 1996: 243] (*выделение и курсив наши – А.К.*). «Я всегда стремлюсь к единству, – изрек Уизер. – Я стремлюсь к возможно более тесным связям... э-э-э... переходящим, я бы сказал, пределы личности. К взаимопроникновению, к истинному *поглощению*... Словом, я с превеликой радостью *приму... впитаю... вберу* в себя этого молодого человека» [Льюис, 1993: 175].

Словосочетание «*transcends individuality*», как и синонимический ряд глаголов, описывающих желаемые действия Уизера: «*to receive*», «*to absorb*», «*to assimilate*» создают развёрнутую метафору поглощения одной личностью другой. Этот мотив является доминирующим в тексте К.С. Льюиса «Screwtape Proposes a Toast» («Баламут предлагает тост»), написанном в

1958, где inferнальные существа (бесы), собравшись на банкете, обсуждают тему наслаждения от поглощения человеческих душ.

В главе «Battle Begun» («Требуется Мерлин») Марк попадает в тюрьму (при институте) и, ожидая смертной казни, переосмысляет свою жизнь. Здесь читателю открывается внутренний мир героя. Марк вспоминает всех, кого любил и предал ради того, чтобы попасть в «избранный круг». Тут же герой осознаёт, что, стремясь к избранничеству, он терял себя. Много лет он общался с неинтересными ему (но нужными для дела) людьми, читал неинтересные книги, поддерживал взгляды, которые в глубине души не разделял и делал всё, чего ожидал от него «избранный круг», забывая о том, чего хотелось именно ему: «When had he ever done what he wanted? Mixed with the people whom he liked? Or even eaten and drunk what took his fancy? » [Lewis, 1996: 246–247]. «Он вспомнил, как притворялся, что ему что-то интересно или известно, как отрывал от сердца почти все, к чему был действительно привязан, как унижительно уверял себя, что вообще можно общаться с теми, школьными, или с теми, в Брэктоне, или с этими, в ГНИИЛИ. Делал ли он когда-нибудь то, что любил? Хотя бы ел, пил?» [Льюис, 1993: 179].

Герой К.С. Льюиса испытывает жалость к себе. В то же время его посещает внезапная мысль о том, что Джейн, пожалуй, будет лучше, если он умрёт. (Марк осознаёт, что его желание привести жену в институт могло погубить её). Идеалом Марка становится умение «просто любить, не подлаживаясь» и [Льюис, 1993: 179] быть самим собой: «She seemed to him, as he now thought of her, to have in herself deep wells and knee-deep meadows of happiness, rivers of freshness, enchanted gardens of leisure, which he could not enter but could have spoiled» [Lewis, 1996: 247]. «Теперь он знал, какие родники, и ручьи, и реки радости, какие лощины и луга, и зачарованные сады были от него скрыты» [Льюис, 1993: 179]. Душа Джейн в несобственно-авторском повествовании (включающем голос героя) представлена в образе райских садов. Перечисление словосочетаний с одинаковой структурой (concr. noun + of + abstr. noun), объединяющие абстрактные и конкретные

существительные («*meadows of happiness*», «*rivers of freshness*», «*gardens of leisure*») создаёт эффект трансцендентальной отдалённости души героини, с одной стороны, и попытки мифологического мышления Марка, – с другой. Внутренний мир героя описывается по принципу контраста с душой Джейн (в представлении Марка): «*locus amoenus*» (лат. «приятный уголок») Души Джейн и «*the dry and choking places*» («мерзкий пустырь, заброшенным мусором») внутреннего мира Марка.

«Научное» мировоззрение героя не выдерживает проверки искренними и глубокими размышлениями, обусловленными тяжёлыми жизненными испытаниями: «His “scientific” outlook had never been a real philosophy believed with blood and heart» [Lewis, 1996: 247]. «Он никогда не жил своими взглядами, они были связаны лишь с тем внешним обликом, которое сейчас с него сползло» [Льюис, 1993: 179]. Поэтому Марк Стэддок начинает искать альтернативу, и ему приходится делать выбор. Во время испытания, которое на языке ГНИИЛИ называлось «первым классом объективности», уничтожались привычные человеческие реакции (эстетические, интеллектуальные, этические), человеку предлагалось принять как норму разные формы извращения здорового восприятия мира. Подвергнутый этому испытанию Марк сделал выбор в пользу того, что сам спонтанно назвал «*нормальным*». За названным героем понятием стояли Джейн, крик птиц в деревни, привычная ему еда и всё то, что он любил искренне, а не потому, что хотел кому-либо нравиться. Обряд инициации имел несколько этапов, последним из которых было поправление христианской святыни: «Наконец перед ним именно тот, избранный круг, такой избранный, что центр его даже вне человечества. Тайна из тайн, высшая власть, последняя инициация. Гнусность всего этого ничуть не уменьшала притягательности» [Льюис, 1993: 179].

И всё же герой решает сражаться на стороне добра. Марк Стэддок мысленно просит любящих его людей о помощи. Герой теряет сознание, и долгое время после этого ему кажется, что он умер. Ощущение жизни после

смерти подчёркивается многократными повторами в речи повествователя и во внутренней речи героя (“Surely,” he thought, “I must have died”) [Lewis, 1996: 382]. После этого начинается преображение Марка Стэддока. Он возвращается в дом, где его ждёт Джейн, осознавая, что он недостойн прощения. В истории Марка протосюжетом, на наш взгляд, является притча о Блудном сыне, который «был мертв и ожил, пропадал и нашёлся» (Лк. 15: 24). Отметим, что после возвращения Марк стал иначе смотреть на жизнь: он увидел Джейн в свете Венеры, как прекраснейшую из дам, когда-либо живших на Земле: «The image of Jane’s skin, so smooth, so white (or so he now imagined it) that a child’s kiss might make a mark on it, floated before him» [Lewis, 1996: 381]. (Она белая, словно снег, она нежна и величава, она священна) [Льюис, 1993: 271]. Героиня в возвышенных размышлениях Марка сравнивается с розой – средневековым аллегорическим образом любви. Герою открывается почитание Прекрасной Дамы, подробно описанное в литературоведческом исследовании К.С. Льюиса «Аллегория Любви».

В рамках развёрнутой метафоры, сравнивающей Джейн с розой, в себе Марк увидел грубое и агрессивное животное, некогда растоптавшее прекраснейший цветок: «...the coarse, male boor with horny hands and hobnailed shoes and beefsteak jaw, not rushing in – for that can be carried off – but blundering, sauntering, stumping in where great lovers, knights and poets, would have feared to tread» [Lewis, 1996: 381]. «Безжалостно, все четче, взору его открывался наглый самец с грубыми руками, топчущий, гогочущий, жующий, а главное – врывающийся туда, куда не смели вступить великие рыцари и поэты» [Льюис, 1993: 271]. Душа возлюбленной уподобляется погубленной им розе: «He was discovering the hedge after he had plucked the rose, and not only plucked it but torn it all to pieces and crumpled it with hot, thumb-like, greedy fingers» [Lewis, 1996: 381]. «Он увидел изгородь, сорвав розу, нет, хуже, порвав ее грязными руками. Как он посмел?» [Льюис, 1993: 271].

Таким образом, мы видим, что Марк Стэддок, как и все остальные (положительные) герои «Мерзейшей Мощи», приобщается средневековой модели. В его случае это приобщение происходит через «куртуазную любовь», чувство, открытое, по авторитетному мнению К.С. Льюиса, человечеством в Лангедоке в XI веке и оказавшее значительное влияние не только на литературу и эстетику Средних веков, но и на отношение европейского человека к романтической любви.

В эссе «Христианство и культура» К.С. Льюис отметил, что в литературе не часто встречаются христианские ценности: «Чаще всего у нас, европейцев, встречаются: а) честь, б) влюбленность, с) материальное благополучие, d) пантеистическое упоение природой, е) томление по неведомому и нездешнему, f) раскрепощение страстей» [Льюис, 2016: 21]. По мысли писателя и христианского апологета, всё это – ниже ценностей христианских; но всё же некоторые из этих ценностей «подходят к христианству вплотную, т. е. стоят выше всего нехристианского, как бы прямо под христианством» [Там же]. Речь идёт не о материальном благополучии и не о раскрепощении страстей – эти два феномена не являются ценностями с точки зрения христианства. «Но остальные четыре – обоюдоостры» [Там же]. Таким образом, по мысли Льюиса, «путь, воспетый Данте и Патмором, очень опасен. Но скотство, принаряженное «простотой» или даже «порядочностью», не опасно, а смертельно. ... Для многих романтическая любовь – тоже детоводитель» [Там же].

Полностью аутентичным представителем средневековой модели в романе «Мерзейшая Мощь» является, безусловно, Мерлин. В него К.С. Льюис вложил свои художественные представления о человеке Средневековья. «Он последний остаток того старого порядка, при котором, с нашей точки зрения, дух и материя едины», – так охарактеризует Мерлина профессор Димбл, друг Элвина Рэнсома [Льюис, 1993: 207]. Из предложенного повествователем описания внешности Мерлина известно, что он чрезвычайно высок, крепок, бородат, длинноволос и (после долгого сна) растрёпан. Выражение лица

Мерлина «показалось Рэнсому мирным» [Там же: 271]. Особое внимание в сказке уделено речевой характеристике героя, описанию его манер и, в особенности, его мировосприятию. Мерлин понимает латынь и говорит на этом языке: «Ветер, налетая сзади, рвал его одежду и волосы, но он стоял, как большое дерево. И говорил он так, как заговорило бы дерево – медленно, терпеливо, неторопливо, словно речь текла по корням, сквозь глину и гравий, из глубин Земли» [Там же: 198]. С теми, кого Мерлин принимает за рабов, он шутит в средневековом стиле. К примеру, когда Рэнсом называет себя хозяином дома, он отвечает: «Как бы не так, скажи ещё, что это твой епископ!», – указывая на Макфи, друга Элвина. Желая испытать Элвина Рэнсома, Мерлин загадывает ему три относящиеся к их общему делу пророческие загадки, произнося их медленно и нараспев. После верных ответов собеседника, Мерлин с грохотом валится перед ним на одно колено.

Характерны обращения Мерлина к Рэнсому после того, как волшебник посредством загадок узнал, что герой мудр и посвящён в великие средневековые тайны: «Sir» («Сэр»), «Lord» («Господин»), «You are my father and mother» («Ты отец мне и мать»). Примечательно также использование Мерлином речевой формулы «I hear and obeu» («слушаю и повинуюсь») в адрес хозяина. Гость из Средневековья признаёт Рэнсома Пендрагоном.

Интересной характеристикой средневекового героя Льюиса является его неистовый плач. Когда Пендрагон сообщает ему о том, что встреча с планетарными Умами неизбежна (а Мерлин имеет сомнения в том, что он уцелеет после этой встречи), и к тому же он был разбужен потому, что нуждался в покаянии, – Мерлин испустил дикий вопль на родном ему наречии (что-то вроде смеси Валийского и испанского языков) и расплакался, как дитя. Как только Рэнсом призвал Мерлина к порядку, плач прекратился так же внезапно, как и начался. Такое поведение, по мысли Элвина Рэнсома, охарактеризовало особенности общества, в котором жил Мерлин лучше, чем многие учебники истории.

Более того, Мерлин немало пророчествует, например, увидев Джейн, волшебник воскликнул: «It would be great charity if you gave order that her head should be cut from her shoulders; for it is a weariness to look at her» [Lewis, 1996: 279]. «Было бы великой милостью, – заметил Мерлин, – отрубить ей голову, ибо поистине тяжело глядеть на нее» [Льюис, 1993: 198]. Дело в том, что Мерлину известно, что у Джейн и Марка должен был родиться ребёнок, который мог спасти Логрис на тысячу лет. Волшебник уверен, что так складывались звёзды, но Джейн (которая не хотела иметь детей) не исполнила своё предназначение, а нужное расположение звёзд без особого Божьего чуда больше на её веку не повторится. Поэтому, с точки зрения Мерлина, было бы делом великого милосердия («*great charity*») отрубить ей голову. К счастью, присутствующая при разговоре Джейн не совсем понимает разговорную латынь прорицателя, но профессор Димбл (медиевист и друг Рэнсома) понял речь Мерлина и встал на защиту молодой женщины. Интересно, что Мерлин совершенно искренне не понимает, почему профессор считает его кровожадным: «Пендрагон сказал мне, что ты считаешь меня жестоким. Это меня удивляет. Третью часть имения я отдал нищим и вдовам. Я никого не убивал, кроме негодяев и язычников. Что же до этой женщины, то пускай живет. Не я господин в этом доме. Но так ли важно, слетит ли с плеч ее голова, когда королевы и дамы, которые погнушались бы взять ее в служанки, гибли за меньшее?» [Там же: 204].

Непонравившегося Мерлину Мистера Макфи волшебник характеризует весьма образно и эмоционально следующими словосочетаниями: «*you speak nothing but your own barbarous tongue*» («ты знаешь лишь варварское наречье»), «*gallows bird = cruciarius*» («висельник»), «*cutpurse = sector zonarius*». Лицо неприятного собеседника средневековый оратор Льюиса уподобляет скисшему молоку: «*the face like sour milk*», голос – скрипу пилы о твёрдое полено: «*the voice like a saw in a hard log*». Ноги Макфи, по мнению Мерлину, совсем как у журавля «*crane's legs*». Мерлин, как милостивый христианин, не приказал бы повесить даже столь неприятного ему человека,

а только велел бы его высечь. Как человек своего времени средневековый герой Льюиса считает обвинение в жестокости совершенно беспочвенными. Рэнсом поясняет господину Димблу, что от человека Средневековья бессмысленно ожидать представлений о наказаниях, характерных для филантропов XIX века. Таким образом, мировоззрение Мерлина существенно отличается от мировоззрения человека XX века. Представитель Средневековья иначе видит и оценивает поступки людей, а телесные наказания за проступки и грехи представляются ему вполне естественными. С презрением и непониманием относится Мерлин к современной одежде: «В его дни никто не надел бы по своей воле бесцветных и бесформенных одежд» [Там же: 203]. По одежде средневековый мудрец судит о статусе человека и потому делает вывод о том, что все окружающие его мужчины – или конюхи, или особо презренные рабы. Герои «Мерзейшей Мощи» узнают также, что Мерлин никогда не пользовался вилок, но это вовсе не означает, что у него нет приличных манер. Женщины в Сент Энн удивляются тому, как изысканно (*«elegantly»*) он трапезничает. Не только люди XX века изучают средневекового Мерлина, но и он их изучает, показывая тем самым читателю, как странный наш быт, если посмотреть на него глазами средневекового человека. Возможность принять ванну, «которой позавидовал бы сам император», приятно удивляет Мерлина, но ему не ясно, отчего никто не служит ему. Странно при таком комфорте раздеваться и одеваться самому, как крестьянину. Странно, что ему не оказывают должного почтения слуги, он должен оставаться один в спальне, «как узник в темнице», но в то же время ложе его «мягче самого сна». Удивляет его и прозрачность окон, идеальная форма посуды, сухая и безвкусная еда [Там же: 208]. Труднее всего Мерлину понять сложившуюся к середине XX века ситуацию в мире. Как Рэнсом, по сути своей Пендрагон, может не быть полновластным королём? С точки зрения художественной антропологии К.С. Льюиса, писателя и медиевиста, особый интерес представляет объяснение ситуации в мире в XX веке на языке средневековой Модели. Такое

объяснение Рэнсом даёт Мерлину в главе «They have pulled down the Deep Heaven» («Они обрушили на себя Небо»). Императора больше нет, король Британии не поможет, свергать его (по совету Мерлина) Рэнсом не собирается, так как король помазан на трон епископом, а встретить врагов (в лице сотрудников ГНИИЛИ) в честном бою не придётся, – слишком многочислен Логрис и к тому же, враг завладел таким оружием, как пресса. В ответ Мерлин предлагает призвать на помощь служителей Божьих. «Вера теперь разорвана на куски. Но если бы она и была едина, христиан очень мало. Не жди от них помощи» – отвечает ему Рэнсом [Там же: 212]. Мерлин предлагает искать помощи в других царствах и королевствах Земли, возможно даже не у христиан. В ответ Рэнсом даёт краткую характеристику земной цивилизации XX века: «Яд варили здесь, у нас, но он теперь повсюду. Куда бы ты ни пошел, ты увидишь машины, многолюдные города, пустые троны, бесплодные ложа, обманные писания, людей, обольщаемых ложной надеждой и мучимых истинной скорбью, поклоняющихся творенью своих рук, но отрезанных от матери своей, Земли, и отца своего, Неба. <...> Повсюду ты увидишь лишь тень крыла, накрывающего Землю» [Там же]. Таким образом, герой К.С. Льюиса конкретизирует мысль Уарсы, Планетарного Ума Марса, о том, что земля находится в состоянии оккупации по отношению к Испорченному Планетарному Уму (Уарсе) Земли. Интересно, что само слово «Уарса» в романе «Мерзейшая Мощь» Мерлин использует как своеобразный код для узнавания единомышленников. Элвин Рэнсом об этом не знал, но говорил с Мерлином о тех Уарсах, которых лично встречал на других планетах. Опыт прямого общения с Планетарными Умами, приобретенный героем, настолько воодушевляет Мерлина, что он обещает предать свою жизнь воле Рэнсома. Узнав от своего повелителя о положении вещей на Земле, Мерлин замечает: «This is a cold age in which I have awaked» [Lewis, 1996: 293]. («Да, в дурной век я проснулся») [Льюис, 1993: 212]. Такую характеристику нашему времени даёт средневековый волшебник в тексте К.С. Льюиса.

Важно также отметить, что Рэнсом связывает пробуждение волшебника не только с тем, что Логрису нужна помощь, но и с необходимостью Мерлину спасти свою душу: «And because Our Lord does all things for each, one of the purposes of your reawakening was that your own soul should be saved» [Lewis, 1996: 289]. («Каждое своё дело Господь творит ради каждого. Ты проснулся и для того, чтобы спасти душу») [Льюис, 1993: 209]. Таким образом, мы видим, что индивидуальное спасение души каждого героя является основой антропологического сценария К.С. Льюиса.

С точки зрения героя как субъекта художественной антропологии роман «Till We Have Faces» («Пока мы лиц не обрели») представляет собой самораскрытие образа главной героини в автобиографическом дискурсе. Цель написания Оруалью автобиографии – это обвинение богов в несправедливости, вмешательстве в жизнь человека (героиня считает, что бог Горы сломал её жизнь, забрав у неё сестру), а также в безответности – боги не отвечают ни на её вопросы, ни на обвинения. Героиня К.С. Льюиса считает, что не боится гнева богов, так как давно уже потеряла в своей жизни всё, чем может дорожить человек: «Вот почему я не боюсь гнева богов, и вот почему я решилась написать эту книгу, ибо человек, которому есть что терять, никогда не осмелится написать подобную» [Льюис, 2010: 11].

С.В. Максимова в диссертации «Античный миф в прозе К.С. Льюиса и Г.Э. Носсака 40–50-х гг.» весьма убедительно доказывает, что Оруаль является героиней экзистенциального типа: «Героиня Льюиса обладает сознанием человека XX в. Ей свойственны рефлексия, стремление найти всему рационально-логическое объяснение, сомнение, неверие и недоверие, глубокий пессимизм, отчаяние, чувство одиночества и потерянности в мире, ощущение бесцельности этого мира» [Максимова, 2009: 15]. Исследователь сравнивает льюисовскую героиню с героями Ж.-П. Сартра и А. Камю. По мысли исследователя, с экзистенциальными героями Оруаль роднит невозможность избавиться от «назойливого ощущения бессмысленности жизни», а также уверенность в собственной обреченности на одиночество и

мучения от так называемого экзистенциального типа ответственности, т.е. ответственности только перед самой собой. «Оруаль убеждена, что мир проклят и жесток, и ее представление о богах такое же, как и представление Ореста об Аполлоне в пьесе “Мухи” или Сизифа об Олимпийцах в “Мифе о Сизифе”. Она, как и экзистенциальные герои, готова на любой поступок – даже на убийство Психеи» [Там же].

Представляется необходимым указать и на основные отличия Оруали от экзистенциальной героини Сартра и Камю. Во-первых, героиня К.С. Льюиса склонна к вопрошанию богов, трансцендированию. Оруаль совершает отчаянные попытки молитвенного обращения к известным ей богам: «Я обратилась к богам сама, своими словами, наедине с ними, не входя в храм и не принося жертвы. Я распростерлась на полу и от всего сердца воззвала к ним. Я взяла назад все обидные слова, сказанные мною против небожителей. Я обещала им, что выполню любую их волю, если они дадут мне знак. Но боги молчали» [Льюис, 2010: 156]. Проблема безответности Бога является, на наш взгляд, центральной проблемой романа. На протяжении всей рукописи героиня ищет ответ на вопрос: «почему боги не слышат человека?» В конце первой своей книги Оруаль обвиняет богов в том, что они намеренно издеваются и мучают людей по той причине, что для них не существует никого ненавистнее человека. Тут же героиня призывает богов к ответу и констатирует: «нет ответа». Словами «No answer» завершается первая книга романа «Пока мы лиц не обрели». Второе отличие героини Льюиса от классических экзистенциальных героев (Сартра, Камю) состоит в том, что героиня ненавидит свой «экзистенциальный» образ и стремится к преображению. Более того, поступки Оруали являются косвенной авторской характеристикой отважной, справедливой и милостивой героини. Многие поступки героини, во всяком случае в Гломе, безупречны с точки зрения христианской этики. (Освобождение Лиса, её любимого раба и учителя, спасение Трунии с риском для собственной жизни, помилование Редивали, попытка помочь и утешить овдовевшую Ансит и др.) При этом интуитивная

склонность героини к христианской этике (точнее её приверженность закону дао или единому для всех нравственному закону) и направленность сознания на трансцендентное уживаются с экзистенциальным мировоззрением Оруали: «A fat fly was crawling up the doorpost. I remember thinking that its sluggish crawling, seemingly without aim, was like my life, or even the life of the whole world» [Lewis, 2016: 62]. («Жирная навозная муха медленно ползла у меня перед глазами по косяку двери. Мне подумалось, что вот так и я ползу — уныло, бесцельно, а может, и весь мир, подобно этой мухе, ползет неведомо куда») [Льюис, 2010: 97]. Таким образом, в романе К.С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели» мы имеем дело с проблемным типом героя: сложный и неоднозначный образ Царицы Глома самораскрывается в автобиографическом повествовании с постепенно нарастающей исповедальной направленностью. Если первая книга Оруали содержит оправдание поступков героини и порицания, обвинения богов, то вторая книга героини содержит явное переосмысление собственных поступков в исповедальном ключе: «Сказать, что я — Унгит, означает, что моя душа подобна ее душе, что она ненасытна и кровожадна. Но если я буду, подобно Сократу, жить в согласии с истиной, моя уродливая душа станет прекрасной» [Там же: 279]. Однако вскоре героиня Льюиса убедится, что не в силах самостоятельно изменить своего внутреннего человека, равно как и внешнего: «I could mend my soul no more than my face. Unless the gods helped. And why did the gods not help?» [Lewis, 2016: 113] («Так не удалось приукрасить даже лицо, что же говорить о душе! И с чего я взяла, что боги мне не помогут в этом? [Льюис, 2010: 280]). Убедившись в том, что человеку не под силу изменить собственную природу, Оруаль склоняется к тому, чтобы обратиться к богам с просьбой и, как ответ, начинает переосмысливать собственную жизнь и книгу, в которой отразились размышления о ней: «По правде говоря, все, что я написала, стоило бы переписать с начала до конца, но боюсь, что мне не хватит времени» [Там же: 253]. Переосмысление жизни во многом вызвано событиями внутренней жизни царицы Глома,

происходящими в сакрально-мифологическом времени и пространстве: в моменты видений и снов. Сакрально-мифологическому хронотопу в романе можно противопоставить условно биографический хронотоп. Если в первом типе хронотопа, который в романе проявляется в форме описания снов и видений героини, Оруаль видит себя главной героиней мифа об Амуре и Психее, то в рамках биографического хронотопа она – Царица Глома и воин. Отношение К.С. Льюиса к мифологии и мифотворчеству, мифопоэтика романа «Пока мы лиц не обрели», включая проблему интерпретации «пересказанного» в произведении мифа практически детально исследованы отечественными и зарубежными учёными: А.М. Власовым [Власов, 2014: 242–244], С.В. Максимовой [Максимова, 2008: 1–27], А.В. Раздобудько [Раздобудько, 2016: 1–4], Н.А. Чернявской [Чернявская, 2003: 1–7], С.В. Шешуновой [Шешунова, 2013: 316–320], М. Хайли [M. Hiley, 2011: 163, 188–189], Макграт [McGrath, 2013: 65–80], Дж.У. Мензис [Menzies, 2015: 74–82], Ч. Уолш [Walsh, 2008: 159–178].

Мотив Страшного суда, ожидаемого героиней, сводит воедино оба хронотопа. Данный мотив мы подробно рассматривали в статье «Образ Страшного суда в романе К.С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели». Однако ожиданию Страшного суда в жизни героини предшествует ряд метаморфоз внутреннего мира Царицы Глома. Само название романа (“Till We Have Faces”), как отмечает С.В. Максимова, отражает идею метаморфозы: «героиня Льюиса должна претерпеть метаморфозу, чтобы стать собой и обрести свое лицо. Это единственное условие, при котором она может получить ответ бога. Таким образом, внутреннюю коллизию романа определяет сам “процесс выработки знания” героиней о себе, мире и Боге» [Максимова, 2008: 15]. С каждым значимым изменением души главной героини связана и смена её имени. Н.А. Чернявская в статье «Функции имен героев в романе К. С. Льюиса “Пока мы лиц не обрели”» исследует вопрос о соотношении смены имён и метаморфоз души героини [Чернявская, 2003: 75–77]. Исследователь обращает внимание на эволюцию имени главной

героини романа и логику смены номинаций. «Имена рассматриваемого персонажа сменяются в следующей последовательности: “Оруаль”, “Майя” – отсутствие имени (“Царица”) – “Унгит” – “Психея”. В финале Оруаль называют всеми пятью именами» [Там же: 77]. При этом каждое из этих пяти имён отражает отдельную грань души героини. Первое имя, «Оруаль», в терминологии Н.А. Чернявской, является изначальным, или «профанным». Основная его функция в романе — собственно *номинативная* [Там же: 76]. Второе, или мифологическое имя (данное Лисом), является прямым переводом профанного имени на греческий язык. Греческий аналог имени раскрывает его значение и роль в пересказываемом мифе. Отметим, что имя «Майя» в переводе с греческого (др.-греч. Μαῖα) – «матушка-кормилица, берущая на себя функции вскармливания и воспитания детей» [Там же: 77]. Римляне отождествляли Майю с итальянской богиней Майей (Майестой), покровительницей земного плодородия. Интересно сопоставить приведённое выше значение имени «Майя» с предложенной в романе трактовкой образа, особо почитаемой в царстве Глома богини Унгит. «She signifies the earth, which is the womb and mother of all living things» [Lewis, 2016: 109]. «Она – мать-земля, прародительница всего сущего», – отвечает жрец Арном на вопрос Царицы: “who is Ungit?” «кто такая Унгит?» [Льюис, 2010: 269]. Так, значения имен «Майя» и «Унгит» приближены в семантическом поле «мать – земля – прародительница». Не случайно номинация языческой богини «Унгит», станет четвёртым по счёту именем главной героини романа. Основной функцией имени «Унгит» для главной героини, на наш взгляд, является ее осознание тёмной стороны собственной души, самопознание в исповедальном аспекте: “It was I who was Ungit. That ruinous face was mine” [Lewis, 2016: 111]. «Это я была Унгит. Это раскисшее лицо в зеркале было моим» [Льюис, 2010: 275]. Ощущая свое внутреннее сходство с безликой богиней Унгит, которой так боялась в детстве, Оруаль страдает от этого сходства и ужасается перед образом собственной души: «I was... that all-devouring womblike, yet barren, thing. Glome was a web – I the swollen spider,

squat at its center, gorged with men's stolen lives» [Lewis, 2016: 111]. Я была...всепожирающей, но бесплодной утробой. Глом был моей паутиной, а я – старой вздувшейся паучихой, объевшейся жизнями [Льюис, 2010: 275]. Героине Льюиса свойственно смотреть на свою душу по-экзистенциалистски, сравнивая её с хищным пауком или надоевшим насекомым.

Отметим, что до осознания сходства с Унгит героиня в течение сорока лет жила с закрытым (платком) лицом. Спрятав лицо героиня моментально теряет личное имя, и ее положение в царстве начинает выполнять функцию номинации: *(третье) имя Оруали – «Царица»*. О смене имени читатель узнаёт не только из речи других действующих лиц романа, – этот факт не остался незамеченным и для Царицы, подчёркивающей в своих размышлениях символизм смены имён: «С течением времени Царица все чаще и чаще брала во мне верх над Оруалью. Я заперла Оруаль в одной из темниц моей души, погрузила ее в летаргический сон; она лежала во мне, свернувшись, как плод в материнской утробе. Только зародыш с каждым днем растёт, а Оруаль, наоборот, становилась все меньше и меньше, и жизнь в ней убывала» [Льюис, 2010: 228]. Очевидно, имя «Оруаль» призвано обозначить страдающую и плачущую личность «в темнице» души всем полезного и уважаемого, но безликого человека. Основной функцией имени «Царица» является отражение трагической безликости героини: “to be alone with myself – that is, with a nothingness” («Что такое “я”, как не тщета и пустота?») – оставшись наедине со своим внутренним человеком, героиня страдает от осознания своей внутренней пустоты и бесплодности. [Там же: 237].

Н.А. Чернявская отметила также совпадение в повествовании героини отказа от имени с периодом «символической смерти Оруали, на которую указывает не только метафора платка, но также метафора стороны света: царица переносит свои покои на северную сторону дворца» [Н.А. Чернявская, 2003: 77]. Таким образом, обретение имени и свободы связано в романе с мотивом смерти героини. Оруаль предпринимает попытку

покончить с жизнью, и в одном шаге от самоубийства, она слышит голос того бога, имя которого она позже напишет с заглавной буквы. Этот Голос её остановит и подскажет, что делать с трагедией, которой она считает собственную жизнь «Die before you die. There is no chance after» [Lewis, 2016: 112]. «Умри прежде смерти, потом будет поздно» [Льюис, 2010: 277].

Таким образом, обретение лица, символизирующего бессмертную душу, по антропологическому сценарию автора, возможно только после смерти безликого существования. Героиня идёт на это и недолгое время ощущает себя «живым мертвецом», который, впрочем, мудро и справедливо правит Гломом: «Казалось, я уже умерла, но не в том смысле, о котором говорили боги и Сократ. Несмотря на это, я продолжала ходить, говорить, отдавать распоряжения, и никто не смог бы найти во мне никакого изъяна» [Там же: 282].

Вскоре после этого на первый взгляд лишённого смысла периода жизни Оруаль попадает в сакральное-мифологическое время и пространство царства мёртвых. Героиня произносит своё обвинение богам. Этот эпизод, на наш взгляд, является ключевым в романе: тщательно обдуманый за время жизни обвинительный текст наконец находит своего адресата. К удивлению Оруали, этим адресатом является она сама (связано это с антропоморфностью её прежних представлений о богах). По сути, образ богов в сознании героини представлял собой прямое отражение мучивших её страстей и душевных порывов. Наступает «момент истины» в сфере осмысления главной героиней собственной жизни: в качестве ответа на своё обвинение она получает знание, превышающее все её вопрошания. Оруали открывается смысл её пожизненных душевных страданий (в снах и наяву): героиня узнаёт, что долгое время претерпевала те страдания, которые предназначались Психее, которую она любила больше жизни «Then it was really I – Who bore the anguish. But she achieved the tasks» [Lewis, 2016: 120]. «Значит, это и в самом деле я <...> несла ее муки. Но благодаря этому она со всем справилась» [Льюис, 2010: 296]. Прецедентным текстом к словам

героини является второй стих шестой главы послания апостола Павла к Галатам: «Носите бремена друг друга, и таким образом исполните закон Христов» (Гал.6:2). Здесь же Лис «вспоминает» известную Евангельскую идею о единстве людей в Боге. «We're all limbs and parts of one Whole. Hence, of each other. Men, and gods, flow in and out and mingle» [Lewis, 2016: 120]. («Мы все – члены и органы единого целого, значит, мы – как одно тело, одно существо: боги, люди, все живое. Трудно сказать, где кончается одно бытие и начинается другое») [Льюис, 2010: 296]. Следует заметить, что субстантивированное прилагательное «Whole» (единое Целое) выделено в оригинале написанием с заглавной буквы, и это подчёркивает корреляцию к тексту двенадцатой главы первого послания апостола Павла к Коринфянам: «И вы – тело Христово, а порознь – члены» (1 Кор. 12:27). Коррелирующие к евангельской истине слова грека сообщают героине идею соборности людей, объединённых любовью Бога. Осознав высший смысл пережитых ею страданий, Оруаль благодарит и благословляет богов: «Oh, I give thanks. I bless the gods» [Lewis, 2016: 120]. («О великие боги! Как я благодарна вам» [Льюис, 2010, с. 296]. После этого происходит перемена сознания героини, меняется и характер её отношений с любимыми людьми: у героини появляется чувство свободы другого человека и уважение к этой свободе. Собственническая любовь уступает место жертвенной любви. Оруаль обращается к Психее: «Never again will I call you mine; but all here is of me shall be yours ... I never wished you well, never had one selfless thought of you. I was a craven» [Lewis, 2016: 122]. «О, Психея, богиня ... Никогда более не назову я тебя своей, но все, что считала моим, отдаю тебе. ... Я никогда не желала тебе истинного добра, никогда не думала о тебе так, чтобы не думать в первую очередь о себе. Я была алчущей бездной» [Льюис, 2010: 301]. В ответ Психея вручает сестре «ларец с красотой для Унгит», – символ нового лица Оруаль. Завершающим этапом обретения героиней лица является голос Бога в дворцовом саду: «You also are Psyche» [Lewis, 2016: 123] («Ты теперь тоже Психея») [Льюис, 2010: 303], – сообщение об обретении нового имени,

соответствующего прекрасному лицу как отражению души личности. Психея, пятое и последнее имя главной героини, совпадающее с именем её любимой сестры, греческом языке имеет два значения: «душа» и «бабочка». Таким образом, в сакрально-мифологическом хронотопе романа Бог дарит героине новое имя, указывающее на бессмертную душу, которая, подобно бабочке, претерпела ряд метаморфоз.

Известный современник К.С. Льюиса, богослов русского зарубежья В.Н. Лосский в работе «По образу и подобию» даёт следующее определение человеческой личности: «Личность может быть полностью личностью лишь в той мере, в какой она не имеет ничего того, чем она хотела бы обладать только для себя, исключая других; то есть когда она имеет природу, общую с другими» [Лосский, 2003: 641]. Таким образом, с точки зрения христианской аксиологии, можно сделать вывод об обретении героиней собственной личности в сакральном времени и пространстве романа К.С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели». Исследователь С.В. Шешунова указывает на радостный конец последнего романа К.С. Льюиса: «Финал романа о Психее назвать трагическим сложно. История брака Психеи с Амуром для христианина Льюиса была не просто языческой сказкой. <...> По замыслу писателя брак Психеи становится образом соединения человеческой души с истинным, библейским Богом» [Шешунова, 2013: 319].

Соглашаясь с С.В. Шешуновой, мы приходим к выводу о том, что эволюция души главной героини романа К.С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели» (отражённая в смене номинаций и введении второго вида хронотопа для параллельного мифологического сюжета, ряда характерных мотивов и др.) раскрывает мысль о поиске Бога душой как конечном смысле и цели человеческой жизни. Героиня, таким образом, меняется от *homo sapiens* до *homo liturgicus*.

§ 3. Роль читателя в художественных текстах К.С. Льюиса

Особую роль в художественной прозе К.С. Льюиса 1938 – 1950-х годов играет читатель, или адресат литературного текста. Если в научных текстах автор рассуждает о читательском восприятии художественного текста как основном критерии художественности произведения (см. Гл. 2, § 3 настоящей работы), то собственные художественные тексты он создаёт для литературного читателя и с опорой на его предполагаемые интересы и особенности мировосприятия (модель мира). Так, в конце первой части «Космической трилогии» приводится фрагмент письма, написанного автору его героем. В этом письме Элвин Рэнсом не без иронии замечает, что автор романа, «похоже, знает о читателях всё» [Льюис, 1993: 159]. При этом герой (филолог, как и автор) указывает на то, что имеет несколько отличные от автора представления о читателе этого романа: «И вообще, почему наши “читатели” (похоже, вы о них знаете все) о языке не хотят слышать ничего, а о пфифльтриггах — как можно больше?» [Там же]. Элвин Рэнсом допускает, что читателю может быть интересен хросса-лаб, язык марсиан, вероятно, как отражение особого взгляда на мироздание. Таким образом, в романе «За пределы Безмолвной Планеты» перед имплицитным читателем ставится вопрос о том, что его больше заинтересует: особенности языка других и совершенно непохожих на человека обитателей вселенной или биологические и этнографические особенности жизни на Марсе. Автор предлагает читателю описание Малакандрийцев со всех трёх точек зрения.

Герой Льюиса также критикует и предлагает автору отредактировать текст романа в соответствии со своими представлениями о читателе:

«Why must you leave out my account of how the shutter jammed just before our landing on Malacandra? Without this, your description of our sufferings from excessive light on the return journey raises the very obvious question, ‘Why didn’t they close their shutters?’ I don’t believe your theory that ‘readers never notice that

sort of thing'. I'm sure I should» [Lewis, 2001: 164]. «Почему вы опускаете мой рассказ о том, как заело заслонку перед нашим приземлением на Малакандру? Если без этого описывать, как мы страдали от обилия света на обратном пути, возникнет законный вопрос: “Что ж они не закрыли заслонку?”. Я не разделяю вашу теорию, что “читатели никогда не замечают таких вещей”. Уверен, что я бы заметил» [Льюис, 1993: 160–161]. Д-р Рэнсом представляет себя на месте читателя романа и, исходя из этого, даёт автору совет. Таким образом, автор обращается к имплицитному читателю, проверяя его внимательность.

Очевидно, имплицитный читатель «Космической Трилогии» обладает достаточно развитым воображением, чтобы представить себе виды, запахи и звуки Малакандры, которые, по просьбе героя, как можно достовернее стремится передать автор-повествователь.

Писатель и его герой вместе определяют цель написания романа «За пределы Безмолвной Планеты». Эта цель напрямую связана с воздействием на читателя и определяется его приобщением к основным идеям средневековой модели вселенной: «...what we need for the moment is not so much a body of belief as a body of people familiarized with certain ideas. If we could even effect in one per cent of our readers *a change-over from the conception of Space to the conception of Heaven*, we should have made a beginning» [Lewis, 2001: 160] (выделение и курсив наш. – А.К.). «...сейчас нужно не столько убедить людей поверить нам, сколько ознакомить их с определенными идеями. Если бы нам удалось хотя бы для одного процента наших читателей **сменить понятие Космоса на понятие Небес**, это было бы неплохим началом» [Льюис, 1993: 157].

Таким образом, становится понятным обилие цитат, ссылок и аллюзий на средневековых авторов в тексте «Космической Трилогии». Целью изменения парадигмы мышления читателя объясняется и присутствие в «Мерзейшей Мощи» образа мудреца Мерлина, чьи эксцентричные замечания позволяют увидеть ситуацию, сложившуюся в современном мире с точки зрения

средневековой модели мироздания. Автор преподносит читателю мысль о том, что принятый в современном обществе взгляд на мир не является единственно возможным, предлагая альтернативный взгляд, связанный со старой моделью. Исходя из этого, имплицитный читатель «Космической Трилогии» – это человек, способный рассматривать современную ему модель мира критически, отмечая её достоинства и недостатки. Кроме того, идеальный читатель трилогии К.С. Льюиса интересуется литературой европейского Средневековья, хочет поближе с ней познакомиться или уже неплохо с ней знаком (подобно инклингам, первым слушателям и читателям этих текстов). Роман «За пределы Безмолвной Планеты» оканчивается мыслью доктора Рэнсома о том, что предстоящие человечеству путешествия в космос будут непременно связаны с путешествиями во времени. Читатель, предпринимающий попытку прочесть все три части «Космической Трилогии» в задуманной автором последовательности, приступая к «Переландре» (второй части) формирует горизонт читательских ожиданий исходя из окончания первого романа, ожидая, таким образом, сюжет о путешествии во времени. И эти ожидания адекватны авторской интенции: время на других планетах идёт иначе, в связи с чем герой попадает в другую историческую эпоху. Характерно, что в первых двух текстах трилогии это эпохи до грехопадения. В «Переландре» – время, непосредственно предшествующее возможному грехопадению, предотвращение которого и является основной целью второго космического путешествия Элвина Рэнсома. Художественное описание миров, населённых разумными существами, не знающими, что такое грех, является, на наш взгляд, идеальной иллюстрацией христианского понимания *свободы воли* человека, подразумевающего возможность провести чёткую интеллектуальную границу между добром и злом (именно для этого в концептосфере текстов К.С. Льюиса человеку дан разум) и сделать осознанный аксиологический выбор. Имплицитный читатель «Космической Трилогии» интересуется ценностными вопросами. Безусловно, текст Льюиса обращён к человеку,

напряжённому осмысляющему культуру разных веков в поисках вечных ценностей. Ещё один вектор мышления имплицитного читателя трилогии – это поиск причин кризиса человеческого существования и возможных путей его преодоления: «Он с самого начала решил быть до конца откровенным, так как чувствовал, что увилить – не только неприемлемо для истинного хнау, но и попросту бесполезно. То, что он рассказал об истории человечества, о войнах, рабстве, проституции, потрясло сорнов. “Это все оттого, что у них нет Уарсы”, – сказал кто-то из учеников. “Оттого, что у них каждый стремится сам стать маленьким Уарсой”, – добавил Эликан» [Льюис, 1993: 111].

В приведённом выше фрагменте главный герой рассказывает Марсианам о главных бедствиях человеческой цивилизации. Сорны как яркие представители средневековой модели причину бедствий видят в отсутствии иерархии. В исследовании «Отброшенный Образ» К.С. Льюис отметил понятие об иерархическом устройстве вселенной как основное отличие двух моделей мироздания – средневековой и современной: «Целой армии фактов не убедить нашего современника в том, что мир иерархичен» [Льюис, 2016: 837]. Речь идёт, прежде всего, об иерархии ангельских сил, описанной Дионисием Ареопагитом в труде «О Небесных иерархиях». Эта иерархия, принятая Христианской Церковью, оказала существенное влияние на формирование средневековой модели мироздания. О роли этого иерархического представления о мире и говорят сорны в романе К.С. Льюиса «За пределы Безмолвной Планеты»: «Это неизбежно, – сказал старый сорн. – Кто-то должен управлять существами, но только не они сами. Зверьями управляют хнау, а ими эльдилы, эльдилами же – Малельдил. Но у этих существ нет эльдилов. Это то же самое, как если бы кто-нибудь пытался поднять себя за волосы, или, стоя на огромном острове, захотел бы увидеть его сразу весь; как если бы женщина захотела, чтобы у нее сами собой рождались дети» [Льюис, 1993: 111–112]. Согласно этой точке зрения, каждый человек, не имеющий адекватного представления о своём месте в

иерархической системе вселенной, будет считать себя «маленьким уарсой» или планетарным умом, причём каждый будет до потери последних сил бороться за место, которое ему по праву не принадлежит. Человек, ставящий себя и, соответственно, свою волю на вершину основной иерархии мироздания, туда, где по праву должна располагаться Божественная Воля, нарушает гармоничное устройство вселенной, становясь причиной войн, вражды, рабства, проституции и любого вида социальной несправедливости. Таково убеждение сорнов, для которых духовная иерархия является гарантией справедливости, благоразумия и добра. Согласно этой иерархии, они и другие разумные существа (хнау) охотно подчиняются эльдилам (ангельским силам) во главе с главным эльдилом – уарсой (Планетарным Умом Марса), который, в свою очередь, радостно подчиняется Малельдилу (Христу). Весь животный мир подчинён разумным существам. Имплицитному читателю «Космической Трилогии» предлагается рассматривать Небесную Иерархию как первопричину всякого блага, а её нарушение – как причину зла. В целом, художественный мир трилогии К.С. Льюиса является яркой иллюстрацией средневекового мироощущения. Воссоздавая (в своём воображении) художественный мир данных текстов, читатель постепенно на художественно-символическом уровне приобщается к модели мироздания средневековой Европы. Исходя из этого, следует полагать, что чтение «Космической Трилогии» способствует не только развитию у читателя интереса к средневековой эстетике, но и создаёт предпосылки для более глубокого понимания текстов средневековых авторов.

В предисловии к эсхатологическому видению «The Great Divorce» («Сказание об аде и рае или Расторжение брака») К.С. Льюис напрямую обращается к читателю с просьбой помнить, что «перед ним – выдумка» [Льюис, 2010: 7]. «I beg readers to remember that this is a fantasy» [Lewis, 2019: 9]. Напомнив читателю о вымысле в художественном тексте, Льюис сообщает и авторскую интенцию относительно книги: «It has of course – or I

intended it to have – a moral» [Там же]. («Конечно, в ней есть нравственный смысл, во всяком случае, я к этому стремился») [Льюис, 2010: 7–8]. Итак, горизонт читательских ожиданий, очерченный в предисловии, следующий: это художественный (полностью вымышленный) текст с нравственно-этическим смыслом. Тут же автор текста ещё раз обращается к своему читателю, чтобы выразить надежду на то, что его текст не пробудит в потенциальном читателе особый интерес к подробностям загробной жизни. И ещё раз через синонимический повтор подчёркивает, что его произведение не содержит ни концепции загробной участи души, ни сколько-нибудь достоверной информации о загробной жизни: «Но сами события я придумал, и ни в коей мере не выдаю их за то, что нас действительно ждет. Меньше всего на свете я пытался удовлетворить любопытство тех, кого интересуют подробности вечной жизни» [Там же: 8]. В связи с чётко выраженной авторской интенцией представляется неразумным со стороны читателя воспринимать текст К.С. Льюиса в качестве богословского трактата и, соответственно, предпринимать попытки исследовать богословскую концепцию английского автора. Тем не менее в современной науке такие попытки иногда предпринимались, см., например, статью А.М. Власова «Концепция посмертной участи человека К. Льюиса» [Власов, 2014: 285–288]. Таким образом, идеального читателя эсхатологического видения «Расторжение брака» интересует художественный мир текста вне его связи с потусторонней реальностью, и интересует он его в моральном аспекте (этические проблемы в художественном мире произведения).

Если «Космическая Трилогия» приглашает читателя вникнуть в суть средневековой модели мироздания, то эсхатологическое видение «Расторжение брака» привлекает внимание читателя к текстам христианского писателя и проповедника XIX века Дж. Макдональда, которого К.С. Льюис называл своим христианским учителем. Написанный в средневековом жанре эсхатологического видения текст ищет и находит в творчестве Макдональда ответы на те вопросы, которые ставит перед собой

человек XX века. Это вопрос о свободе человека и возможности её сочетания с доктриной о предопределении Ж. Кальвина, вопрос о всеведении Бога и свободе человека, о возможности всеобщего спасения, возможности помыслить рай при наличии земных страданий и вечных адских мук грешников, о смысле смерти и существовании абсолютного добра и зла. Поскольку Дж. Макдональд является наставником автора в религиозно-философских вопросах, то имплицитному читателю предлагается также опереться на авторитет шотландского автора.

Когда Дж. Макдональд сообщает герою видения свои воззрения на проблему земной любви, то герой апеллирует к сознанию имплицитного читателя (человека XX века), уверяя, что его адресат с этим точно не согласится: «В естественной любви есть то, что ведет в вечность, в естественном обжорстве этого нет. Но в естественной любви есть и то, из-за чего ее можно принять за любовь небесную, и на этом успокоиться. <...> Это – сильный ангел, и потому – сильный бес. – Не знаю, можно ли говорить об этом на земле. Меня обвинили бы в жестокости. Мне сказали бы, что я не верю в человека... Что я оскорбляю самые светлые, самые святы чувства...» [Льюис, 2010: 95]. Герой вспоминает Дж. Китса, поэта, воспевавшего «священные чувства», предполагая, что подобное отношение к любви является нормой и для имплицитного читателя. Макдональд (как и другие представители старой модели в текстах Льюиса) остаётся непреклонен и заявляет герою, что вряд ли ему будет принципиально хуже, даже если современники его и не поймут. ('It might do you no harm if they did,' said he with (I really thought) a twinkle in his eye) [Lewis, 2019: 92]. Тем самым он утверждает независимость защищаемой им христианской точки зрения на любовь от веяний времени.

Предполагается также, что имплицитный читатель эсхатологического видения «Расторжение Брака» знаком с текстами Данте Алигьери, Дж. Китса и У. Вордсворта, – к основным идеям этих текстов автор обращается для разъяснения собственной мысли. Идеи Данте, Китса и Вордсворта

иллюстрируют мысли Льюиса, делая их нагляднее. Кроме того, от имплицитного читателя данного текста ожидается серьёзное отношение к прочтению художественного текста как к значимому жизненному событию.

Характерный для средневековой литературы жанр и христианская тематика «Расторжения Брака» дают возможность соотнести и это произведение со старой моделью, сердцем которой является христианство. По традиции в эсхатологическом видении присутствует проводник, таким проводником для героя, автора и его имплицитного читателя, который призван размышлять над теми же вечными вопросами, что и герой, становится Макдональд. Отличительной особенностью этого проводника является его нежелание равняться на культурно-философский фон XX века. Таким образом, имплицитный читатель «Расторжения Брака» задумывается над этико-религиозными вопросами, пытаясь найти соответствующие ответы в христианском взгляде на жизнь *sub specie aeternitatis*.

Главная героиня романа К.С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели» обращается к имплицитному читателю напрямую, призывая его стать судьёй в ситуации её распри с богами. Оруаль, Царица Глома, хочет вынести личное обвинение богу Седой Горы, и собирается сделать это перед лицом судьи: «That is, I will tell all he has done to me from the very beginning, as if I were making my complaint of him before *a judge*» [Lewis, 2016: 1] (*выделение и курсив наш* – А.К.). «Словно перед строгим судьёй, я расскажу без утайки обо всем том зле, что этот бог причинил мне» [Льюис, 2010: 11]. Но, исходя из религиозных представлений своего народа, предположив, что не существует судьи, разрешающего тяжбы между людьми и богами, героиня отдаёт текст своего обвинения на суд читателю («You, who, read my book, judge») [Lewis, 2016: 71]. («Читатель, будь мне судьёй, скажи...») [Льюис, 2010: 176]. И для этого имплицитного читателя-судьи варварских богов героиня пишет свою книгу, ожидая, что он справедливо рассудит её обиду. При этом в качестве идеального читателя текста Оруаль представляет себе древнегреческого мудреца (героиня пишет книгу на греческом, так как из

всех известных ей народов, только греки могли свободно рассуждать о богах): «Perhaps *their wise men* will know whether my complaint is right or whether the god could have defended himself if he had made an answer» [Lewis, 2016: 1]. («И может статься, *тамошние мудрецы* разберутся, справедливы ли мои обвинения, и удалось ли бы оправдаться богу Седой горы, снизойди он до ответа») [Льюис, 2010: 12] (*выделение и курсив наш, – А.К.*). Образование своё главная героиня романа получила от взятого в плен её отцом грека Лисиуса, современника Платона. Противопоставление между греческой рациональной цивилизацией и варварским царством Глома постоянно присутствует в тексте. Имплиcitный читатель рукописи Оруали – свободный грек с присущим ему развитым рационально-критическим мышлением и даром слова. В конце первой книги Оруаль пишет эпитафию недавно умершему Лисиусу по-гречески, но не приводит её в своей книге, так как понимает, что читатель как образованный грек невысоко оценит её стихи: «Лис умер. Мы похоронили его по-царски и высекли на надгробии греческую эпитафию, которую я сама сложила; здесь я не привожу ее, потому что ты, читатель, как прирожденный грек, будешь смеяться над моими неуклюжими стихами» [Там же: 237]. В финале романа повествование, в связи со смертью главной героини, переходит к жрецу Афродиты Арному. Он пишет небольшое послесловие, в котором даёт краткую характеристику Оруали как Царицы и обещает поручить другому жрецу, его преемнику, передать свиток с книгой Царицы «любому чужеземцу, который поклянется доставить его в Грецию в целости и сохранности» [Там же: 304].

Таким образом, имплицитным читателем рукописи Оруали (с точки зрения героини) является мудрый, образованный и рационально мыслящий грек с развитым даром слова и насмешливо относящийся к любому мистическому опыту, считая всякий рассказ о таком опыте «сказками поэтов». Следует отметить, что идеал грека запечатлён в сознании главной героини, прежде всего, в образе Лиса, который, любуясь младенцем Психеей,

заявлял, что она «прекраснее Афродиты» и не верил ни единому слову Жреца, утверждая, что рассказы о мистическом опыте являются не более, чем выдумкой.

Если имплицитный читатель главной героини романа – древний грек, то читатель К.С. Льюиса – европеец XX века. При этом второй имплицитный читатель может без особого труда разглядеть свои черты в характере первого. Это грамотность и рационализм, некоторый скептицизм, недоверие к разговорам о мистическом опыте и насмешливое отношение к религии.

В первой книге Оруаль обращается к умному и справедливому имплицитному читателю с просьбой судить о несправедливости богов. Во второй книге героиня сообщает своему читателю о том, что она переосмыслила свою жизнь в свете тех событий, которые опишет во второй книге. Царица Глома убеждена, что гораздо правильнее было бы переписать первую «книгу жизни» в связи с тем, что претензий к богам она больше не имеет. Поскольку героиня чувствовала скорое приближение смерти, то переписать первую книгу не смогла, но добавила к ней вторую, содержащую оправдание богов. Характерно, что в финале второй книги Оруаль-Психея обращается уже не к справедливому читателю, но к истинному Богу (эту лексему героиня начинает писать с заглавной буквы): «Моя первая книга заканчивалась словами: “Нет ответа. Теперь я знаю, Господи, почему Ты не отвечаешь нам. Потому что Ты сам – ответ. Пред Твоим лицом умирают все вопросы. Разве есть ответ полнее? Все слова, слова, слова, которые спорят с другими словами. Как долго я ненавидела Тебя, как долго боялась! Я могла бы... ”» [Льюис, 2010: 303].

Из вышеприведённого фрагмента видно, что в тексте героини происходит смена адресата от имплицитного читателя к Богу. При этом в художественном целом романа Льюиса меняется во второй книге не адресат (им, как и прежде, остаётся имплицитный читатель), а тип авторской интенции. В первой книге автор изображает внутреннего человека главной

героини через самораскрытие образа. Вторая книга посвящена оправданию богов, образ Оруали представлен в исповедальном аспекте.

Характер имплицитного читателя в последнем романе К.С. Льюиса отразился в актуальной рецепции творчества автора. Так, Чад Уолш в книге «The Literary Legacy of C.S. Lewis» («Литературное наследие К.С. Льюиса») подчёркивает рационализм текстов Льюиса, а также их обращённость к читателю-скептику [Walsh, 2008: 269]. Отсюда и название первой книги Уолша, посвящённой творчеству К.С. Льюиса и вышедшей в свет ещё при жизни писателя – *Lewis: Apostle to the Skeptics* (1949). [Там же: 192]. Направленность апологетических текстов Льюиса на разум и интеллектуальную работу читателя подчёркивали и многие другие исследователи творчества писателя: Г.С. Кутсона [Cootsona, 2014: 25], Питер Крифт [Крифт, 2018], Д.Г. Кларк [Clark, 2007], М. Конн [Conn, 2008], Т.Р. Уотсон [Watson, 1994]. Связь между мифопоэтическим и рациональным мышлением, разумом и воображением в художественном и апологетическом творчестве К.С. Льюиса подробно исследовали М. Уард [Ward, 2019] и О. Барфильд [Barfield, 2011: 83–108]. Мнения исследователей разных школ и направлений совпадают в том, что доминирующей темой диалога имплицитного читателя и автора в произведениях К.С. Льюиса является путь разума в поисках истины.

Выводы

1. В «Космической Трилогии» К.С. Льюиса субъектная многоплановость повествования служит не только для раскрытия внутреннего мира главного героя, но и для сопоставления средневековой и современной автору моделей вселенной.

2. Новаторство К.С. Льюиса состоит в том, что его герой, встретившись с автором-повествователем, сначала просит его написать роман о своём путешествии на Марс, а позже критикует результат работы автора – отдельные аспекты художественного произведения, героем которого он является.

3. Аксиологическая позиция автора «Космической Трилогии» близка позиции главного героя (Элвина Рэнсома).

4. В «Космической Трилогии» К.С. Льюиса можно выделить две формы авторского присутствия: «воплощённый» автор и автор имплицитный.

5. Мысль о непримиримости двух основных этических категорий (добра и зла) объединяет имплицитного автора «Мерзейшей Мощи» и автора-рассказчика эсхатологического видения «Расторжение брака».

6. Антропологический сценарий К.С. Льюиса тесно связан с пасхальным архетипом и имеет сотериологическую направленность.

7. Если герои «Космической Трилогии» совершают интеллектуальный переход от современной модели мира к средневековой, то мировоззрение главной героини романа «Пока мы лиц не обрели» меняется от экзистенциального к христианскому.

8. Имплицитный читатель «Расторжения Брака» задумывается над этико-религиозными вопросами, пытаясь найти соответствующие ответы в христианском взгляде на жизнь *sub specie aeternitatis*.

9. Имплицитный читатель «Космической Трилогии», романа «Пока мы лиц не обрели» и «Расторжения Брака» совпадает с моделью «a literary reader», («литературного читателя»), отражённой в работе «An Experiment in Criticism» («Эксперимент в литературной критике») К.С. Льюиса.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Данное диссертационное исследование является результатом стремления применить фундаментальные методы отечественной литературоведческой теории к изучению основных идей и концепций творчества К.С. Льюиса в рамках художественной антропологии – достаточно молодого, но активно развивающегося в настоящий момент направления литературоведческой мысли. Исследование художественной антропологии писателя призвано составить целостное (системное) представление об авторской модели человека как основополагающем феномене художественного творчества.

При изучении отражённой в художественном тексте авторской модели человека особого внимания заслуживают такие филологические категории и понятия, как формы авторского присутствия в тексте, авторская интенция и интенциональность, антропологический и риторический идеалы автора, отношения автора и героя, типы героев и средства создания образа, вид и формы присутствия имплицитного читателя в произведении.

Обращение к художественной прозе и одновременно научным трудам К.С. Льюиса позволило сопоставить художественный метод писателя с его литературоведческим подходом к интерпретации текста, что дало возможность применить методологию филологического анализа, имманентную научному и творческому мышлению автора.

В литературоведческой работе под названием «Отброшенный Образ» К.С. Льюис реконструирует модель мира средневекового автора, в свою очередь, в данной диссертации предпринята попытка описать модель человека, отражённую в художественном творчестве К.С. Льюиса.

Проведённый анализ трёх текстов «Космической Трилогии», эсхатологического видения «Расторжение Брака» и романа К.С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели» носит подчёркнуто антропологически ориентированный характер и направлен на выявление основных характеристик трёх субъектов художественной антропологии литературного

текста: автора, героя и читателя. Данный вид анализа позволил сделать следующие выводы и обобщения:

Во-первых, модель мира, отражённая в литературных текстах автора, определяет свойства трёх субъектов его художественной антропологии. Проанализированные тексты К.С. Льюиса строятся на противопоставлении современной и средневековой моделей мироздания с целью их сопоставления и выявления *pro et contra* каждой из моделей в рамках художественного целого произведения. Соответственно, взаимодействие внутреннего и внешнего человека в произведениях К.С. Льюиса в значительной мере обусловлено отношением героя, а также имплицитного и воплощённого автора к актуализированной в тексте модели мироздания. Аксиологический выбор точки зрения, связанный с глубоким размышлением о различии воссозданных в текстах моделей вселенной, ожидается и от имплицитного читателя.

Во-вторых, выбор писателем преобладающей модели вселенной, обусловленный центральной идеей произведения, определяет жанр, сюжет, систему мотивов и аксиологических акцентов в тексте. В 1954 году в своей инаугурационной речи при восхождении на новую кафедру в Кембридже К.С. Льюис признался, что принадлежит, скорее, к тому миропорядку старой Европы, который с чрезвычайной ясностью был отражён в средневековой культуре, чем к современному. Писатель выразил эту идею метафорически, назвав себя «танцующим динозавром», при этом он указал на то, что является весьма ценным экспонатом для изучения средневекового мышления и мироощущения. В данном диссертационном исследовании отмечено влияние господствующей в сознании автора модели мироздания на выбор жанра, сюжета, системы мотивов и аксиологических акцентов в текстах К.С. Льюиса. Так, не случайным представляется обращение автора к популярному в Средневековье жанру эсхатологического видения («Сказание об аде и рае, или Расторжение Брака»), выбор позднеантичного хронотопа в романе «Пока мы лиц не обрели» и сюжет о грехопадении в качестве композиционной

основы «Переландры». В свою очередь, «Космическая трилогия» изобилует средневековыми мотивами: это и мотив сражения с антихристом, и мотив змеборчества, мотив Божественного запрета, а также мотивы служения Богу, чуда, послушания, жертвенности, общения с ангелами и др. Антропологические акценты в художественной прозе К.С. Льюиса основаны на антропологических идеалах христианской культуры и характеризуются стремлением к эстетическому совершенству.

В-третьих, анализ «Космической Трилогии» и романа «Пока мы лиц не обрели» позволяет сделать вывод о духовной эволюции протагонистов, совершающейся в теоцентричной, а по отношению к человеку – антропопериферийной онтодинамике Бытия. В эволюции главных героев К.С. Льюиса воплощена персоналистическая метаидея творчества автора, состоящая в том, что цель человеческой жизни трансцендентна и лежит за пределами человеческой личности.

В-четвёртых, выявленная эволюция главных героев К.С. Льюиса позволяет описать результат художественного развития характера как восхождение героя от категории *homo sapiens* к *homo liturgicus*. Герой, изначально относящийся к типу мудреца, в результате духовной эволюции становится частью единого мистического Богочеловеческого организма, обретает нетленную красоту и святость. Это актуально для таких протагонистов Льюиса, как Элвина Рэнсома и Оруали, а также отдельных второстепенных героев: Психеи и Макдональда.

В-пятых, К.С. Льюис утверждает непреходящую ценность человеческой личности и в художественной форме исследует многообразие и неоднозначность отношений этой личности с миром и Богом. Писатель изображает эволюцию отношений своих героев с окружающими людьми: развитие отношений Джейн и Марка Стэддоков, Оруали и Психеи, Оруали и Бардии и т.д. в неизменном контексте Богоискания главных героев и развития их мировосприятия.

В-шестых, в проанализированных текстах К.С. Льюиса воплощены антропологический и художественный идеалы автора. Если антропологический идеал писателя берёт начало в средневековой литературе и представляет собой гармоничное единство мудрости и отваги, то художественный идеал К.С. Льюиса предполагает не менее гармоничное сочетание логической последовательности Евклида с человечностью и цельностью У. Шекспира.

В-седьмых, проведённый анализ художественных произведений К.С. Льюиса позволяет сделать вывод о неразрывной связи эксплицированного в его текстах антропологического сценария с художественным воплощением пасхального архетипа. Это объясняет неотмирную победу трансцендирующей личности над танатологическим аспектом бытия в художественном мире писателя.

Имплицитный читатель как адресат, как правило, незримо присутствующий в художественном произведении, в проанализированных текстах К.С. Льюиса совпадает с идеальным читателем автора, подробно описанным им в литературоведческом труде «An Experiment in Criticism» («Эксперимент в литературной критике»). Таким образом, можно сделать вывод о том, что основные характеристики имплицитного читателя в художественных текстах Льюиса совпадают с общими положениями рецептивной теории писателя-литературоведа.

Во всех произведениях К.С. Льюиса наиболее значимыми антропологическими категориями являются радость, разум, любовь, смысл, свобода, страдание, Богообщение, преображение, спасение, страх, грех, покаяние, смерть и Воскресение. В художественном осмыслении данных категорий проявляется христианская направленность литературных произведений К.С. Льюиса. Для всех проанализированных нами текстов характерна мысль писателя о том, что причиной морального преображения личности является Богопознание и Богообщение. При этом категория человеческого разума рассматривается К.С. Льюисом как отражение

Божественного разума и в то же время важнейший инструмент Богопознания. Принятая автором в рамках художественных миров рассматриваемых текстов средневековая модель мироздания предполагает отношение к миру как к иерархическому и преисполненному высшим смыслом единству.

Любовь в художественных текстах К.С. Льюиса является метафизической категорией. Более того, Льюис выделяет четыре вида любви: любовь к тому, что ниже человека (дому, природе, животным и т.д.), дружба, влюблённость и милосердие. Писатель также подчёркивает, что взгляд на любовь, представленный в его произведениях («Мерзейшая Мощь» и «Расторжение Брака»), выходит за рамки современной модели мироздания, обогащая имплицитного читателя (человека XX века) культурным и духовным наследием средневековой модели. Категория радости в произведениях К.С. Льюиса представлена в индивидуально-авторской интерпретации. Большинство исследователей творчества К.С. Льюиса подчёркивают значимость концепта «радость» для понимания всего творческого наследия писателя. Для его произведений характерна деактуализация секулярного значения концепта «joy» («радость») как наслаждения, земного счастья и актуализируется значение «радость как неисцелимая тоска по трансцендентному» и «радость как критерий истины». Категория свободы рассматривается К.С. Льюисом как основной признак Богоподобия человека, а историю грехопадения автор, вслед за Дж. Мильтоном, воспринимает как ключ к пониманию человеческой природы, и это обусловило выбор сюжета в романе «Переландра».

Следует также отметить чрезвычайно скромную роль имплицитного автора в текстах К.С. Льюиса. Если в литературоведческих трудах Льюис придерживается имперсонального подхода к проблеме авторского присутствия в художественном тексте, то в собственных литературных произведениях автор или присутствует имплицитно, или воплощается в качестве действующего лица, как в романах «За пределы Безмолвной Планеты» и «Переландра». Имплицитного и воплощённого автора

художественной прозы К.С. Льюиса объединяет подчёркнутая на уровне развития сюжета и стилистики текста преданность и любовь к своему герою. Такое отношение во многом сопоставимо с отношением средневекового вассала к своему господину, описанным К.С. Льюисом в литературоведческом труде «Аллегория Любви». Претерпевая неземной страх и преодолевая непростые препятствия, в художественном мире романа «Переландра» воплощённый автор приходит на встречу к своему герою, чтобы выполнить его поручение. С одной стороны, автор – доверенное лицо своего героя, с другой – он покорно терпит от героя критику в свой адрес. Данная форма отношений автора и его героя является новаторским приёмом Льюиса в сфере художественной поэтологии.

Перспективой дальнейших исследований может стать системный анализ художественной антропологии К.С. Льюиса на материале его раннего творчества, поэзии, аллегории «Кружной путь, или Блуждания паломника», текстов о Баламуте, многочисленных эссе, лекций, сказок в жанре фэнтези, а также богатого эпистолярного наследия писателя.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Научная литература

1. Автухович Т.Е. Литературная антропология, антропология литературы: обновление традиции или поиск новых подходов? // Антропология литературы: методологические аспекты проблемы. Гродно: ГрГУ, 2013. С. 3–10.
2. Андреев А.Н. Целостный анализ литературного произведения: учеб. пособие для студентов вузов. Минск: НМ Центр, 1995. 144 с.
3. Андреев Л. Г. Актуальные проблемы зарубежной литературы XX века. М.: Просвещение, 1989. 320 с.
4. Антропология литературы: методологические аспекты проблемы: сб. науч. ст.: в 3 ч. Гродно: ГрГУ, 2013. Ч. 1. 321 с.
5. Афонина Ю.Н. Традиция Г.К. Честертона и «концепция радости» К.С. Льюиса // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2010. № 4–2. С. 146–149.
6. Бабук А.В. Художественная антропология детства в литературе XIX века: методология анализа: дис. ... канд филол. наук. Минск, 2016. 144 с.
7. Барановская Е.П. «Номо scribens»: антропологические аспекты письма в творчестве Н.В. Гоголя: от «Шинели» к «Размышлениям о Божественной Литургии»: дис. ... канд. филол. наук. Омск, 2003. 190 с.
8. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Пер. с фр. Г.К. Косикова. М.: Прогресс: Универс, 1994. 615 с.
9. Баршт К.А. Художественная антропология Андрея Платонова. Воронеж: Изд-во ВГПУ, 2001. 183 с.
10. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худ. лит, 1975. 504 с.
11. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.
12. Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7 т. Т. 3: Теория романа (1930–1961 гг.). М.: Языки славянских культур, 2012. 880 с.

13. Башкеева В.В. Литературная антропология как метод анализа художественного текста // Русский язык и литература в мультикультурном пространстве: материалы Всероссийской научно-практ. конф. Комсомольск-на-Амуре: Изд-во Ам.ГУ, 2017. С. 18–23.
14. Белянин М.Ю. Художественная антропология позднего Толстого: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2007. 20 с.
15. Бердникова О.А. Антропологические художественные модели в русской поэзии начала XX века в контексте христианской духовной традиции: дис. ... д-ра филол. наук, Воронеж, 2009. 375 с.
16. Бочаров С.Г. Загадка «носа» и тайна лица // Бочаров С.Г. О художественных мирах. М.: Сов. Россия, 1985. С. 124 –161.
17. Ватченко С. А., Максютенко Е.В. Критика антиавторских теорий в современной западной традиции // Филологические науки, 2010. №2. URL: http://www.rusnauka.com/34_NIEK_2010/Philologia/75518.doc.htm
18. Вдовина И.С. Французский персонализм. М.: Высш. шк, 1990. 151 с.
19. Вдовина И.С. Персонализм во Франции // Философская антропология, 2019. Т. 5. № 1. С. 175–188.
20. Венедиктова Т.Д. Литература как опыт, или «Буржуазный читатель» как культурный герой. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 280 с.
21. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. М.: Гослитиздат, 1959. 654 с.
22. Владимирова Н.Г. Условность, созидаящая мир: Поэтика условных форм в современном романе Великобритании. Великий Новгород: Изд-во НовГУ, 2001. 269 с.
23. Владимирова Н.Г. Формы художественной условности в современном романе Великобритании: дис. ... д-ра филол. наук. Великий Новгород, 1999. 382 с.
24. Власов А.М. Концепция посмертной участи человека К. Льюиса // Историческая и социально-образовательная мысль, 2014. № 4. С. 285 – 288.

25. Власов А.М. Мифы в романе Льюиса «Пока мы лиц не обрели» // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2014. Вып. 12–1. С. 242–244.
26. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 368 с.
27. Гадамер Г.-Г. Истина и метод. М.: Книга по требованию, 2012. 704 с.
28. Гарсиа Л. Героизм и альтруизм стоят смерти: уроки Нарнии. // Хроники Нарнии и философия. М.: Эксмо, 2011. С. 101–116.
29. Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос. М.: Прогресс – Культура, 1994. 480 с.
30. Гёльц К. Теории автора в восточноевропейской филологии XX века. Ч. I. От раннего формализма до «школы Кормана» // Narratorium. 2014. № 1. (7) URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2633111>
31. Гильманов В.Х. Оценочный предикат «круто» как проблема современной онтодинамики // СВОЕ vs ЧУЖОЕ в дискурсивных практиках современного русского языка: кол. монография. Калининград: Изд-во БФУ им. И. Канта, 2019. С. 8–31.
32. Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л.: Сов. писатель, 1979. 221 с.
33. Головкин В.М. Герменевтика литературного жанра. М.: Флинта: Наука, 2016. 184 с.
34. Головкин В.М. Художественно-философская антропология: теоретические и историко-литературные аспекты: Учебно-методическое пособие. Ставрополь: Изд-во Ст.ГУ, 2006. 510 с.
35. Груздев И.А. О маске как литературном приеме: (Гоголь и Достоевский) // Жизнь искусства. 1921. № 811. 4 окт. С. 6; оконч.: 1921. № 817. 5 нояб. С. 109 – 121.
36. Дионисий Ареопагит. О Небесной Иерархии // Дионисий Ареопагит Сочинения. Толкования Максима Исповедника. СПб.: Алетейя; Изд-во Олега Абышко, 2002. С. 37–181.
37. Егорова Л.В. К.С. Льюис, Д. Калабрия. Соединенные духом и любовью. Латинские письма // Вопросы литературы. 2018. №4. С. 408 –409.

38. Елфимов А.Л. Антропология в разных измерениях: предисловие составителя // Антропологические традиции: стили, стереотипы, парадигмы: сб. статей / Ред. и сост. А.Л. Елфимов. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 208 с.
39. Ермишина К.Б. Религиозная Антропология. М.: Изд-во ПСТГУ, 2015. 368 с.
40. Есаулов И.А. Литературоведческая аксиология: опыт обоснования понятия // Проблемы исторической поэтики. 1994. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/literaturovedcheskaya-aksiologiya-opyt-obosnovaniya-ponyatiya> (дата обращения: 30.06.2020).
41. Есаулов И.А. Пасхальность русской словесности. М.: Кругъ, 2004. – 560 с.
42. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. М.: Флинта, Наука, 2000. 248 с.
43. Ефимова Л.Н. Эволюция прозы К.С. Льюиса: проблематика, герой, жанровые особенности: дис.... канд. филол. наук. М., 2010. 208 с.
44. Жилина Н.П. Творчество А.С. Пушкина в контексте христианской аксиологии: онтологический и антропологический аспекты: монография. Калининград: Изд-во БФУ им. И. Канта, 2009. 311 с.
45. Зайцева Т.Б. Художественная антропология А.П. Чехова: экзистенциальный аспект (Чехов и Киркегор): дис. ... д-ра. филол. наук: Магнитогорск, 2015. 390 с.
46. Зенкин С. Н. Теория литературы. Проблемы и результаты: учебное пособие для магистрантов и аспирантов. М.: НЛЮ, 2018. 362 с.
47. Зинченко В.П. Прологомены к поэтической антропологии // Зинченко В. П. Посох Осипа Мандельштама и Трубка Мамардашвили: к началам органической психологии. М.: Новая школа, 1997. С. 40–102.
48. Зинченко В.П. Возможна ли поэтическая антропология? М.: Изд-во Российского открытого ун-та, 1994. 44 с.

49. Изер В. К антропологии художественной литературы // Новое литературное обозрение. 2008. № 6 (96). С. 7–21.
50. Изер В. Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория. Антология. М.: Флинта; Наука, 2004. С. 201–225.
51. Ингарден Р. Исследования по эстетике / пер. с польского А. Ермилова и Б. Федорова. М.: Изд-во иностр. лит., 1962. 572 с.
52. Исаев С.Г., Владимирова Н.Г. Актуальная поэтика: смена художественной парадигмы. Великий Новгород: Изд-во НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2017. 482 с.
53. Исаев С.Г. Литературно-художественные маски: теория и поэтика. СПб.: «Дмитрий Буланин», 2012. 336 с.
54. Каллист У. (епископ Диоклийский) Можно ли считать К.С. Льюиса «анонимным православным»? <https://knigogid.ru/books/43234-mozhno-li-schitat-k-s-lyuisa-anonimnym-pravoslavnym/toread> дата обращения: 17.11.2018.
55. Кант И. Критика практического разума / Пер. с нем. СПб.: Наука, 1995. 528 с.
56. Карасев Л.В. Вещество литературы. М.: Языки славянской культуры, 2001. 399 с.
57. Ковтун Е.Н. Художественный вымысел в литературе XX века. М.: Высшая школа, 2008. 406 с.
58. Кожевникова Н.А. Речевые разновидности повествования в русской советской прозе: дис. ... канд. филол. наук. М., 1973. 207 с.
59. Козлов С.В. Литературная антропология и поэтика персонажа // Филологические науки: Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 7 (25): в 2 ч. Ч. I. С. 92–98.
60. Концепции человека в русской литературе: сб. ст. / отв. ред. Б.Т. Удов. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1982. 116 с.
61. Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы / Предисл. и составл. В.И. Чулкова. Ижевск: Изд-во Удмуртского ун-та, 1992. 236 с.

62. Корман Б.О. Опыт описания литературных родов в терминах теории автора (субъектный уровень) // Проблема автора в художественной литературе: межвуз. сб. Вып. I. Удмуртский гос. ун-т им. 50-летия СССР, Ижевск, 1974. С. 219–224.
63. Косинская А.С. Тема лица и личности в романе К.С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели». — URL: [scien-
cerph.ru/f/science_and_world_no_2_66_february_vol_ii.pdf](http://scien-
cerph.ru/f/science_and_world_no_2_66_february_vol_ii.pdf) (дата обращения: 14.03.2019).
64. Косинская А.С. Образ Страшного суда в романе К.С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели» // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2020. Т. 21. № 1. С. 320–332.
65. Косовска Е. Происхождение и основные положения культурной антропологии литературы // Вестник культуры и искусств. 2020. № 2 (62). С. 96–105.
66. Котариди Ю.Г. Философские версии «вечного» сюжета об Амуре и Психее: от неоплатонизма к христианству // Проблемы исторической поэтики. 2020. Т. 18. № 1. С. 36–55.
67. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Пер. с франц. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. 56 с.
68. Крифт П. К.С. Льюис: Критическое эссе. <https://azbyka.ru/fiction/k-s-lyuis-kriticheskoe-esse-piter-krift/> дата обращения: 17.11. 2018.
69. Кураев А., диакон. Вызов экуменизма. М.: Грифон, 2008. 384 с.
70. Кьеркегор С. Страх и трепет [пер. с дат.]. М.: Республика, 1998. 383 с.
71. Липке Ш. Антропология художественной прозы А. П. Чехова: неизреченность человека и архитектоника произведения: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2017. 18 с.
72. Лихачев Д.С. Человек в литературе Древней Руси. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. 312 с.
73. Лосский В.Н. Боговидение. / Пер. с фр. В. А. Рещиковой. М.: АСТ, 2003. 759 с.

74. Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. М.: Центр «СЭИ», 1991. 287 с.
75. Льюис К.С. Христианство / Пер. с англ. И. Череватой, Н. Трауберг. М.: АСТ, 2018. 384 с.
76. Макеева М.Н. Риторика художественного текста и ее герменевтические последствия. Тамбов: Изд-во ТГТУ, 2000. 173 с.
77. Макеева М. Н. Риторическая программа художественного текста как условие использования рациональных герменевтических техник в диалоге «текст – читатель». Тамбов: Изд-во ТГТУ, 1999. 134 с.
78. Максимова С.В. Античный миф в прозе К.С. Льюиса и Г.Э. Носсака 40–50-х гг.: дис. ... канд. фил. наук. СПб., 2008. 185 с.
79. Максимова С.В. Идея метаморфозы в романе К.С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели». URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ideya-metamorfozy-v-romane-k-s-lyuisapoka-my-lits-ne-obreli> (дата обращения: 14.03. 2019).
80. Маршак С.Я. О талантливом читателе // Маршак С.Я. Воспитание словом. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. С. 99–112.
81. Матвеева А.С. Концепция мифа в этико-эстетических воззрениях К.С. Льюиса // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2012. № 1 (2). С. 159–161.
82. Мунье Э. Персонализм. М.: Искусство, 1992. 143 с.
83. Орлова Е.И. Образ автора в литературном произведении. М.: Флинта, 2019. 120 с.
84. Подорога В.А. Антропограммы. Опыт самокритики: с приложением дискуссии. СПб.: Изд-во Европейского ун-та, 2017. 335 с.
85. Подорога В.А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. I. Н. Гоголь, Ф. Достоевский. М.: Культурная революция; Логос, Logos-altera, 2006. 688 с.
86. Потебня А.А. Мысль и язык // Потебня А.А. Слово и миф. М.: Правда, 1989. 622 с.

87. Раздобудько А.В. Языческие и христианские мотивы в романе К.С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели». Язык. Культура. Коммуникации. Челябинск: Южно-Уральский государственный ун-т. № 2 (6). 2016. С. 34–35.
88. Рассадин С.Б. Книга про читателя. М.: Искусство, 1965. 208 с.
89. Рикёр П. Конфликт интерпретаций: очерки о герменевтике. Ин-т философии Российской академии наук / пер. с фр. И.С. Вдовиной. М.: Академический проект, 2008. 695 с.
90. Родина М.В. Миф и его поэтика в цикле К.С. Льюиса «Хроники Нарнии»: проблема художественной функциональности: дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2015. 265 с.
91. Розин В.М. Личность автора в жизни и в искусстве: Культурно-исторические этюды. М.: Ленанд, 2019. 216 с.
92. Савельева В.В. Художественная антропология: монография. Алматы: Изд-во АГУ им. Абая, 1999. 281 с.
93. Синякова Л.Н. Проза А.Ф. Писемского в контексте развития русской литературы 1840–1870-х гг.: проблемы художественной антропологии: дис. ... д-ра филол. наук. Новосибирск, 2009. 396 с.
94. Сырица Г.С. Филологический анализ художественного текста: учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2005. 341 с.
95. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 2003. 334 с.
96. Трауберг Н.Л. Несколько слов о К.С. Льюисе // Льюис К.С. Любовь. Страдание. Надежда: Притчи. Трактаты. М.: Республика, 1992. С. 3–8.
97. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.
98. Тюпа В.И. Место Бахтина в современной нарратологии // Narratorium. М.: РГГУ, 2016. № 1 (9).
99. Удодов Б.Т. Пушкин: художественная антропология / изд-е 2-е, перераб. и доп. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1999. 304 с.

100. Узбб С.Х. Голос Аслана: К.С. Льюис и магия звука // Хроники Нарнии и философия. М.: Эксмо, 2011. С. 15–30.
101. Федосеева Т.В. О литературной антропологии и антропоцентризме современного литературоведения // Вестник Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина. 2016. № 3. С. 72–82.
102. Фомин К.А. Концепция интертекстуальности Ю. Кристевой // Идеи и идеалы. № 3(25). Т. 2. С. 119–130.
103. Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции 1–15. СПб.: Алетейя, 1999. 279 с.
104. Фуко М. Что такое автор? // Фуко Мишель. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности: Работы разных лет / пер. с фр. С. Табачниковой. М.: Касталь, 1996. С. 54–67.
105. Хализев В.Е. Теория литературы: уч. пособие М.: Высшая школа, 1999. 397 с.
106. Хоружий С.С. Феноменология аскезы. М.: Изд-во гум. лит-ры, 1998. 352 с.
107. Хоружий С.С. Фонарь Диогена. Критическая ретроспектива европейской антропологии. М.: Ин-т фил., теол. и ист. св. Фомы, 2010. 688 с.
108. Художественная антропология: теоретические и историко-литературные аспекты: матер. Междунар. науч. конф. «Поспеловские чтения». М.: МАКС Пресс, 2011. 510 с.
109. Художественная антропология: теоретические и историко-литературные аспекты / Под ред. М.Л. Ремневой, О.А. Клинга, А.Я. Эсалнек. М.: Изд-во МГУ, 2011. 219 с.
110. Чернец Л.В. Герой и героиня в литературном произведении // Русская словесность. 1995. № 3. С. 43–51.
111. Чернец Л.В. О типах персонажей в русской литературе XIX в. М.: Макс Пресс, 2018. 212 с.
112. Чернец Л.В. О типологическом изучении литературных персонажей // STEPHANOS. М.: 2016. № 1 (15). С. 80–90.

113. Чернец Л.В. Персонажная сфера литературных произведений: понятия и термины // Художественная антропология: теоретические и историко-литературные аспекты: материалы Междунар. науч. конф. «Поспеловские чтения» – 2009 / под ред. М.Л. Ремневой, О.А. Клинга, А.Я. Эсалнек. М., 2011. С. 22–34.
114. Чернец Л.В. Литературные персонажи // Русский язык и литература для школьников. 2013. № 1. С. 3–14.
115. Чернявская Н.А. Функции имен героев в романе К. С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели». — URL: [www.unn.ru/pages/issues/vestnik/99990196_West_filol_2003_1\(3\)/B_2-3.pdf](http://www.unn.ru/pages/issues/vestnik/99990196_West_filol_2003_1(3)/B_2-3.pdf) (дата обращения: 14.03. 2019).
116. Шешунова С.В. Образы античных богов в творчестве К. С. Льюиса // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2013. № 6 (2). С. 316–320.
117. Шлейермахер Ф.Д.Э. Герменевтика. СПб.: Европейский Дом, 2004. 242 с.
118. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры (Studia philologica), 2003. 312 с.
119. Штейнман М.А. Христианская фантастика Клайва Льюиса // К.С. Льюис. Письма Баламута. Расторжение брака. Мерзейшая мощь. М.: АСТ, 2004. с. 5– 21.
120. Щукина К.А. Речевые особенности проявления повествователя, персонажа и автора в современном рассказе: На материале произведений Т. Толстой, Л. Петрушевский, Л. Улицкой: дис. ... канд. филол. наук: СПб., 2004. 165 с.
121. Эко У. Роль читателя: Исследования по семиотике текста / пер. с англ. и итал. С. Серебряного. СПб.: Симпозиум, 2005. 502 с.
122. Эппле Н.В. Неизвестный К.С. Льюис http://www.sinergia-lib.ru/index.php?page=erple_n_v дата обращения: 14. 04. 2018.

123. Эппле Н.В. Танцующий Динозавр. К.С. Льюис как историк литературы // Льюис К.С. Избранные работы по истории культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 841–895.
124. Эсалнек А.Я. Основы литературоведения. Анализ художественного произведения: уч. пособие. 2-е изд. М.: Флинта: Наука, 2003. 112 с.
125. Ясперс К. Философская Вера // Ясперс К. Смысл и назначение истории / Пер. с нем. М.И. Левина. М.: Политиздат, 1991. 527 с.
126. Ясперс К. Философия. Кн. 2. Просветление экзистенции / Пер. с нем. Судакова А.К. М.: Канон+ РООИ "Реабилитация", 2012. 448 с.
127. Яусс Г.-Р. История литературы как вызов теории литературы // Современная литературная теория. Антология. / Сост., перевод, примеч. И.И. Кабановой. М.: Флинта: Наука, 2004. С. 192–200.
128. Barfield O. On C.S. Lewis. England, Oxford: Barfield Press, 2011. 157 p.
129. Bennett A. The Author. N.Y.: Routledge, 2005. 151 p.
130. Boon J. From Symbolism to Structuralism: Lévi-Strauss in a Literary Tradition. NewYork: Harper and Row, 1972. 50 p.
131. Booth W.C. The Rhetoric of Fiction. (Second Edition) The University of Chicago Press, Chicago, The USA, 1983. 509 p.
132. Burke S. The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida / Sean Burke. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1992. 216 p.
133. Clark D. G. C. S. Lewis: A Guide to His Theology. Oxford, Blackwell Publishing, 2007. 181 p.
134. Conn M.A. C.S. Lewis and Human Suffering. US: HiddenSpring, 2008. 430 p.
135. Cootsona G.S. C.S. Lewis and the Crisis of a Christian. US: Westminster John Knox Press, 2014. 169 p.
136. Craith N. and Kockel U. Blurring the Boundaries between Literature and Anthropology: A British Perspective, *Ethnologie française* 44, no. 4, p. 675–684.

137. Craith N., Fournier L.S. Literary Anthropology. The Sub-disciplinary Context. // *Anthropological Journal of European Cultures*, volume 25, No. 2 (2016). p. 1–8.
138. C.S. Lewis and His Circle. Essays and Memoirs from the Oxford C. S. Lewis Society Edited by R. White, J. Wolfe and B. N. Wolfe. Oxford, Oxford University Press, 2015. 266 p.
139. Debaene V. L'Adieu au voyage: L'ethnologie française entre science et littérature Paris: Gallimard, 2010. 491 p.
140. Fournier L. and Privat J.-M. Le lieu et la formule: Ethnologie des écrivains et des univers littéraires, *Ethnologie française*, 44, № 4, 2014. p. 581–586.
141. Gellner E. Postmodernism, Reason and Religion. London: Routledge, 1992. 108 p.
142. Heck J. The Middle War-Years in the Writings of C.S. Lewis: 1942 and 1943. NY: CSL: The Bulletin of the New York C.S. Lewis Society, vol. 43, 2012. p. 1–10.
143. Hiley M. The Loss and the Silence.Aspects of Modernism in the Works of C.S. Lewis, J.R.R. Tolkien and Ch. Williams. Zurich and Jena: Walking Tree publishers, 2011. P. 256.
144. Iser W. Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung. München: UTB, Stuttgart, 1994 366 S.
145. Iser W. Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989. 328 p.
146. Iser W. The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology. Baltimore; London: The John Hopkins University Press, 1993. 380 p.
147. Kockel U. Re-visioning Europe: frontiers, place identities and journeys in debatable lands. Houndmills; New York: Palgrave Macmillan, 2010. 225 p.
148. Leach E. (1984), Glimpses of the Unmentionable in the History of British Social Anthropology. // *Annual Review of Anthropology*, vol.13, 1984, <https://www.annualreviews.org/> p. 1–24.
149. Lewis C.S. An Experiment in Criticism. Canada, Samizdat, 2019. 90 p.

150. Lewis C.S. *God in the Dock. Essays on theology and ethics.* Australia, Sydney, HarperCollins Publishers, 2014. 343 p.
151. Lewis C.S. *George MacDonald: An Anthology.* Canada, Marcia Brooks, 2014. 401 p.
152. Lewis C.S. *Mere Christianity.* (C. S. Lewis Signature Classic), Harpercollins UK ed. 2012. 175 p.
153. Lewis C.S. *The Discarded Image: An Introduction to Medieval and Renaissance Literature.* Cambridge: Cambridge University Press, 1964. 281 p.
154. Lewis C.S., Tillyard E.M.W. *The Personal Heresy. A Controversy.* Oxford: Oxford University Press, 1939. 150 p.
155. *Literary Anthropology: A new interdisciplinary approach to people, signs and literature.* Edited by F. Poyatos. Amsterdam, Philadelphia, 1988. 353 p.
156. McGrath A.E. *The Intellectual world of C.S. Lewis.* West Sussex: John Wiley and Blackwell, 2013. 208 p.
157. Menzies J. W. *True Myth: C.S. Lewis and Joseph Campbell on the Veracity of Christianity.* Cambridge, The Lutterworth Press, 2015. 258 p.
158. Nelson M. "One mythology among many": The spiritual odyssey of C.S. Lewis. *The Virginia Quarterly Review*, Autumn 1996, Vol. 72, Issue 4.
160. Rapport N. *The Prose and the Passion: Anthropology, Literature, and the Writing of E. M. Forster.* Manchester: Manchester University Press, 1994. 300 p.
161. Walsh Ch. *C.S. Lewis: Apostle to the Skeptics.* Eugene, Oregon: Wipf & Stock, 2008. 192 p.
162. Walsh Ch. *The Literary Legacy of C.S. Lewis.* Eugene, Oregon: Wipf & Stock, 2008. 269 p.
163. Ward M. *Science and Religion in the Writings of C.S. Lewis.* *Science & Christian Belief*, 2019, Vol 25, No. 1. P. 3-16.
164. Watson Th. R. *Enlarging Augustinian systems: C.S. Lewis' The Great Divorce and Till We Have Faces.* *Renascence.* Spring 94. Vol. 46 Issue 3. 163 p.
165. Wielenberg E.J. *God and the reach of reason.* Cambridge, Cambridge University Press, 2008. 243 p.

166. White K. The Wanderer and His Charts: Essays on Cultural Renewal. Edinburgh: Birlinn, 2004. 248 p.
167. White W. L. The Image of Man in C.S. Lewis. Hodder: 1970. 239 p.
168. Wulff H. The Anthropologist as Writer: Genres and Contexts in the Twenty-first Century. New York: Berghahn, 2016. 288 p.

2. Словари и энциклопедические издания

1. Бандуровский К.В. Персонализм // Большая российская энциклопедия. Т. 25. М.: БРЭ, 2014. 766 с.
2. Библейский богословский словарь / под ред. В. Михайловского. М.: Изд-во Свято-Владимирского братства, 1995. 567 с.
3. Королёв К.М. Толкин и его мир: Энциклопедия. М.: АСТ; СПб.: Terra Fantastica, 2003. 589 с.
4. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М.: Сов. энциклопедия, 1987. 750 с.
5. Свердлов М.И. Льюис К.С. // Энциклопедический словарь английской литературы XX века / Отв. ред. А. П. Саруханян. М.: Наука, 2005. С. 247–250.
6. Толковая Библия, или Комментарий на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Завета / Под ред. А.П. Лопухина. Ветхий Завет: в 5 т. М.: ДАРЪ, 2008. Т. I: Пятикнижие. 1056 с.
7. Тузова Т.М. Экзистенциализм // Всемирная энциклопедия: Философия / Гл. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов. М.: АСТ, Минск: Харвест, Современный литератор, 2001. С. 1246.
8. Черных П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: в 2 т. М.: Русский язык, 2002. Т.1. 624 с.
9. Cuddon J.C. Dictionary of literary terms and literary theory. – London: Penguin Books, 1992. 1051 p.
10. Dictionary of first names. The UK, Geddes and Grasset, 2003. 287 p.

3. Список литературных источников

1. Водолазкин Е.Г. Авиатор. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2016. 410 с.
2. Льюис К.С. За пределы Безмолвной планеты. Переландра. / Пер. с англ. С. Кошелев, М. Мушинская, А. Казанская, Л. Сумм. М.: ЛШ, Вече, Книжное обозрение, 1993. 335 с.
3. Льюис К.С., Дж. Калабрия. Соединенные духом и любовью. Латинские письма. М.: Никая, 2017. 184 с.
4. Льюис К.С. Кружной путь, или Блуждания паломника. / Пер. с англ. Н. Трауберг. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2011. 256 с.
5. Льюис К.С. Мерзейшая Мощь. / Пер. с англ. Н. Трауберг. М.: ЛШ, Вече, Книжное обозрение, 1993. 320 с.
6. Льюис К.С. Настигнут радостью (духовная автобиография). / Пер. с англ. Л. Сумм // Льюис К.С. Собр. сочинений: в 8 т. Том 7. М.: Фонд им. Александра Меня, 2000. 448 с.
7. Льюис К.С. Пока мы лиц не обрели. / Пер. с англ. И. Кормильцева. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2010. 230 с.
8. Льюис К.С. Сказание об аде и рае, или Расторжение брака. / Пер. с англ. Н. Трауберг. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2010. 192 с.
9. Льюис К.С. Эссе. / Пер. с англ. Н. Трауберг. Тюмень: Русская Неделя, 2016. 199 с.
10. Сартр Ж.-П. За закрытыми дверями // Пьесы. М.: Гудьял-Пресс, 1999. С. 503 – 558.
11. Толстой А.Н. Черная пятница. Рассказы 1923–1924. Л.: Атеней, 1924. 274 с.
12. Честертон Г. К. Вечный человек. Автобиография. Эссе: собр. соч.: в 5 т. Т. 5 / пер. с англ. СПб.: Амфора, 2008. 655 с.
13. Эко У. Имя розы. Пер. с итал. Е. Костюкович. М.: Corpus, 2017. 672 с.

14. Lewis C.S. *Out of the Silent Planet*. Perelandra. Voyager Classics: HarperCollins Publishers, GB: London, 2001. 400 p.
15. Lewis C.S. *Surprised by joy*. Harpercollins Publishers, the USA, 2016. 276 p.
16. Lewis C.S. *That Hideous Strength*. The USA, N.Y.: Scribner Paperback Fiction, 1996. 382 p.
17. Lewis C.S. *Till we have Faces. A Myth Retold*. Canada: Delphine Lettau, Stephen, 2016. 321 p.
18. Lewis C.S. *Yours, Jack*. *Spiritual Direction from C. S. Lewis*. Edited by Paul F. Ford. HarperCollins e-books, 2008. 403 p.