

*А. С. Косинская**

ОБРАЗ СТРАШНОГО СУДА В РОМАНЕ К. С. ЛЬЮИСА «ПОКА МЫ ЛИЦ НЕ ОБРЕЛИ»

Исследуется художественный образ Страшного суда в романе К. С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели». Уделено внимание происхождению данного феномена, его месту в истории литературы. Выявлены особенности построения художественного образа в тексте. Рассматриваются специфика художественного хронотопа в раскрытии темы Страшного суда, символика образа в произведении К. С. Льюиса. Показана роль данного этапа в духовной эволюции главной героини романа. Прослеживается взаимосвязь между темой Страшного суда, пасхальным архетипом и антропологическим сценарием автора.

Ключевые слова: Клайв Стейплз Льюис, роман, художественный образ, Страшный суд, хронотоп, модель, символика, пасхальный архетип.

A. S. Kosinskaya
THE IMAGE OF THE JUDGEMENT DAY
IN THE NOVEL "TILL WE HAVE FACES" BY C. S. LEWIS

The image of the Judgement Day in the novel by C. S. Lewis "Till We Have Faces" is investigated in this paper. Special attention is paid to genealogy of this phenomenon and its place in the history of literature. The ways and features of creating the image are described. Peculiar chronotopes needed to outline the idea of the Judgement Day. The symbolism of the image is underlined. The Judgement Day is described as an important stage in spiritual evolution of the main heroine of "Till We Have Faces". The relation between the idea of the Judgement Day, the Easter archetype and the author's anthropological scenario is traced.

Keywords: Clive Staples Lewis, novel, image, Judgement Day, chronotope, model, symbolism, Easter archetype.

* Косинская Александра Сергеевна, аспирант, Балтийский федеральный университет им. И. Канта (Калининград); aleksandra-hromo@mail.ru

Образ Страшного суда. Генезис

Размышляя о сюжете «Страшного суда» в древнерусской литературе, А. В. Шунков отмечает, что он «относится к числу “бродячих сюжетов” и является в силу своего генезиса основным для группы сюжетов апокалиптического (эсхатологического) характера» [15, с. 77]. Исследователь указывает также на присутствие данной разновидности сюжета как в древнейших фольклорно-мифологических представлениях о мире дохристианской эпохи, так и в верованиях основных мировых религий [15, с. 77]. Образ Страшного суда в мифологических представлениях о мире дохристианской эпохи (древнеегипетских, индийских и зороавстрийских мифах) появляется уже в следующих текстах: «Книга Мертвых» (Погребение, Путь через Дуат и Суд Осириса) [11, с. 300–324], Веды [12, с. 9–10] и, соответственно, зороавстрийская «Авеста», называемая «Мантра Спента» — «Святое Слово» [12, с. 296–302]. В текстах Плутарха описываются мифологические представления древних римлян, греков и египтян о посмертной судьбе умерших душ [9, с. 244–268, с. 229–249].

Следует вспомнить об основных источниках сюжета, который в течение многих веков осмыслялся в христианской культуре Западной Европы. Образ Страшного суда появляется в первых четырех книгах Нового Завета: Евангелии от Матфея (Мф. 25: 31–46), содержащем наиболее подробное описание Страшного Суда; Евангелии от Марка (Мк. 13: 1–37), где описано явление Христа, «грядущего на облаках с силою многою и славою», и апокалиптические события, предвещающие наступление Судного дня; Евангелии от Луки (Лк. 13: 23–30); Евангелии от Иоанна (Ин. 5: 22–30), где, как верно отметил А. В. Шунков, «определяется роль Христа как судии» [15, с. 79] («Ибо Отец и не судит никого, но весь суд отдал Сыну») и, что немаловажно, характер Его суда («...и изыдут творившие добро в воскресение жизни, а делавшие зло — в воскресение осуждения»); также в Посланиях Коринфянам (2 Кор. 5: 10; 1 Кор. 15: 51–52) и к Римлянам (Рим. 14: 10–12). При этом в Первом Послании к Коринфянам говорится о Всеобщем Страшном суде, в то время как в Послании к Римлянам речь идет об индивидуальном Страшном суде: «Итак каждый из нас за себя даст отчет Богу» (Рим. 14: 12).

Мотив Страшного суда, как отметил А. В. Шунков, становится сюжетообразующим для древнерусской литературы [15, с. 82]. Образ Страшного суда, на наш взгляд, является архетипическим для англоязычного дискурса (ср. например, Книгу Судного Дня, содержащую перепись населения Англии времен Вильгельма Завоевателя) и англоязычной литературы (ср. например, «Холодный Дом» Ч. Диккенса, «Убить Пересмешника» Харпер Ли).

Образ Страшного суда в первой части романа “Till We Have Faces” (Модель I образа Страшного суда)

В романе К. С. Льюиса «Till We Have Faces» («Пока мы лиц не обрели») образ Страшного суда носит индивидуально-личностный характер.

Роман состоит из двух частей. Первая часть произведения содержит автобиографическую книгу главной героини, царицы Оруали, и, таким образом, представляет собой текст-в-тексте. Цель написания (героиней) автобиографии — максимально честное и последовательное обвинение богов — которое

можно интерпретировать как своеобразную подготовку к суду. “I will accuse the gods, especially the god who lives on the Grey Mountain” [16, p. 1] («В книге этой я буду обвинять богов: в первую очередь того, который обитает на Седой горе» [4, с. 11] — здесь и далее пер. с англ. И. Кормильцева). Более того, для большей объективности выносить обвинение богу Оруаль желала бы 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” [16, p. 1] («Словно перед строгим судьей, я расскажу без утайки обо всем том зле, что этот бог причинил мне» [4, с. 11]). Полагая, что судьи, разрешающего тяжбы между людьми и богами, не существует (исходя из мифологии ее народа), героиня отдает текст своего обвинения на суд читателю (“You, who, read my book, judge” [16, p. 71] — «Читатель, будь мне судьей, скажи...» [4, с. 176]). Здесь следует отметить явное смещение в системе действующих лиц (пока воображаемого) суда: в роли обвиняемого выступают боги, обвинителя — главная героиня, а судьи — читатель. Такова основная трансформация архетипического образа Страшного суда в первой части романа.

Образ Страшного суда во второй части романа “Till We Have Faces”

Вторая (заключительная) часть романа имеет ярко выраженный исповедальный характер:

To say that I was Ungit meant that I was as ugly in soul as she; greedy, blood-gorged. But if I practiced true philosophy, as Socrates meant it, I should change my ugly soul into a fair one [16, p. 113] (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 [4, с. 279]).

Но вскоре Оруаль убеждается, что не в силах самостоятельно изменить ни свою душу, ни лицо.

I could mend my soul no more than my face. Unless the gods helped. And why did the gods not help? [16, p. 113] (Так не удалось приукрасить даже лицо, что же говорить о душе! И с чего я взяла, что боги мне не помогут в этом? [4, с. 280]).

Вторая часть романа содержит также переосмысление жизни главной героини — и, соответственно, ее книги:

It would be better to rewrite it from the beginning, but I think there's no time for that [16, p. 101] (По правде говоря, все, что я написала, стоило бы переписать с начала до конца, но боюсь, что мне не хватит времени [4, с. 253]).

Здесь же даны описания событий, обусловивших подобное переосмысление. По преимуществу это события внутренней жизни царицы Глома, происходящие в сакрально-мифологическом времени и пространстве, в моменты видений и снов.

Образ Страшного суда и автобиографический хронотон в романе

Пользуясь терминологией М. М. Бахтина, отметим, что роман К. С. Льюиса характеризуется наличием двух видов хронотопа: автобиографического

(роман как автобиография главной героини) [1, с. 399] и вертикального [1, с. 409–410]. Очевидно, к биографическому времени в романе относится время жизни царицы Оруали, нашедшее свое отражение в памяти героини. По слову М. М. Бахтина, приметы художественного времени в романе «раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» [1, с. 341]. Таким образом, наряду с биографическим временем в романе К. С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели», мы можем говорить и о художественном пространстве автобиографии героини (структура которого, в свою очередь, определяется течением автобиографического времени в романе). Художественное пространство, по существу, может рассматриваться в романе как автобиографическое, т. к. является неотъемлемой частью автобиографического хронотопа. Итак, к автобиографическому пространству в романе можно отнести царство Глома и маршрут путешествия главной героини. По мысли М. М. Бахтина, «хронотоп как формально-содержательная категория определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотопичен» [1, с. 342]. Таким образом, автобиографическое художественное время и связанное с ним пространство изучаемого романа служат прежде всего для раскрытия образа главной героини.

I had lived in one place all my life; everything in Glome was to me stale, common, and taken for granted, even filled with memories of dread, sorrow, and humiliation. I had no notion how the remembered home looks to an exile [16, p. 86] (Глом был для меня чем-то само собой разумеющимся и слишком живо напоминал обо всех моих страданиях, унижениях и страхах. Я не имела ни малейшего представления о том, как вспоминает родину человек, разлученный с ней [4, с. 210]).

В свою очередь, целью автобиографического раскрытия данного образа в романе является предъявление (справедливо обоснованного с точки зрения Оруаль) обвинения богам. Очевидно, что обвинение это в идеале может быть обоснованно предъявлено богам в момент Страшного суда, чего, как мы видели, и желает героиня (несмотря на то что сомневается в такой возможности):

But there is no judge between gods and men, and the god of the mountain will not answer me [16, p. 1] (Увы! Нет в мире такого суда, который рассматривал бы тяжбы между богами и смертными людьми, а бог Горы — я уверена — не ответит на мои обвинения [4, с. 11]).

Образ Страшного суда, исходя из этой схемы, мог бы явиться в жизни Царицы своеобразным моментом истины, в рамках же сюжетного повествования — завершением автобиографического повествования. Такова предполагаемая функция образа Страшного суда в первой части романа. Однако первая часть произведения заканчивается словами: «no answer» («нет ответа»). Образ Страшного суда появится лишь во второй части, положившей начало переосмыслению жизни героини в исповедальном аспекте. Так, первая часть романа характеризуется автобиографическим типом хронотопа (в сочетании с сакрально-мифологическим).

Эволюция главной героини романа

Мифологическое время и пространство первой части романа отсылают читателя к античному мифу об Амуре и Психее. Проблема отражения данного мифа в последнем романе К. С. Льюиса практически детально исследована А. М. Власовым [2, с. 242–244], С. В. Максимовой [5, с. 1–27], А. В. Раздобудько [10, с. 1–4], Н. А. Чернявской [13, с. 1–7], С. В. Шешуновой [14, с. 316–320]. С. В. Максимова подчеркивает, что «в романе “Пока мы лиц не обрели” апулеевский миф об Амуре и Психее является основой для построения всего сюжета» [6, с. 4]. При этом К. С. Льюис, по мысли исследователя, сохраняет основную идею античного мифа — идею метаморфозы, предлагая ее христианскую интерпретацию. Само название романа (“Till We Have Faces”), как отмечает С. В. Максимова, отражает ту же 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» [6, с. 15]. Мотив обретения льюисовской героиней лица и личности в свете Богопознания уже исследовался нами в соответствующей статье [3, с. 23–27]. Особое внимание соотношению изменения имени героини и метаморфозы ее души уделяет Н. А. Чернявская в статье «Функции имен героев в романе К. С. Льюиса “Пока мы лиц не обрели”» [13, с. 75–77]. Исследователь обращает внимание на эволюцию имени главной героини романа. «Имена рассматриваемого персонажа сменяются в следующей последовательности: “Оруаль”, “Майя” — отсутствие имени (“Царица”) — “Унгит” — “Психея”. ... В финале Оруаль называют всеми пятью именами» [13, с. 77]. Очевидно, каждое из пяти имен отражает отдельную грань души героини. Так, первое имя, «Оруаль», в терминологии Н. А. Чернявской, является изначальным, или профанным. Основная его функция в романе — номинативная [13, с. 76]. Второе, или мифологическое имя (данное Лисом), является переводом первого имени на греческий язык и, соответственно, раскрывает его значение и роль на уровне мифа. Здесь следует отметить, что имя «Майя» в переводе с греческого (др. — греч. Μαῖα) — «матушка-кормилица, берущая на себя функции вскармливания и воспитания детей» [13, с. 77]. Римляне отождествляли Майю с итальянской богиней Майей (Майестой), покровительницей плодородной земли. Интересно сопоставить значение имени «Майя» с предложенной в романе трактовкой образа основной в царстве Глома богини Унгит. “She signifies the earth, which is the womb and mother of all living things” [16, p. 109] («Она — мать-земля, прародительница всего сущего»), — отвечает жрец богини Ар-ном на вопрос Царицы: “who is Ungit?” («кто такая Унгит?» [4, с. 269]). Так, значения имен «Майя» и «Унгит» совпадают в аспекте «мать — земля — прародительница». «Унгит», как мы помним, перейдет в систему имен главной героини романа (став четвертым из них). Основной функцией имени «Унгит» для главной героини, на наш взгляд, является ее самопознание в исповедальном ракурсе: “It was I who was Ungit. That ruinous face was mine” [16, p. 111] («Это я была Унгит. Это раскисшее лицо в зеркале было моим» [4, с. 275]). Прочувствовав свое внутреннее сходство с безликой Унгит, которой боялась в детстве, Оруаль 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 [16, p. 111] (Я была... всепожирающей, но бесплодной утробой. Глом был моей паутиной, а я — старой вздувшейся паучиной, объевшейся жизнями [4, с. 275]).

Необходимо отметить, что к моменту осознания себя в качестве «Унгит», Оруаль, став царицей Глома, закрыла свое лицо платком на сорок лет. Вместе с (видимым) образом лица героиня утратила личное имя, и ее статус в царстве стал нарицательным: «Царица» — новое (третье) имя Оруали.

The Queen of Glome had more and more part in me and Orual had less and less. I locked Orual up or laid her asleep as best I could somewhere deep down inside me; she lay curled there. It was like being with child, but reversed; the thing I carried in me grew slowly smaller and less alive [16, p. 92] (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 растет, а Оруаль, наоборот, становилась все меньше и меньше, и жизнь в ней убывала [4, с. 228]).

Здесь мы видим, что имя «Оруаль» на уровне символа обозначает еще живую (и страдающую, плачущую) личность «в недрах» души человека безликого. Основной функцией имени «Царица» является отражение трагической безликости героини: “to be alone with myself — that is, with a nothingness” («А что такое “я”, как не тщета и пустота?») — трагически мучительной пустотой или «ничем» осознает себя Царица, оставшись наедине с собой [4, с. 237]. Н. А. Чернявская указывает также на факт совпадения в рамках художественного повествования 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» [13, с. 77]. Таким образом, исследователь приходит к выводу о том, что обретение имени и свободы связано в романе со смертью. Добавим к этому, что образ смерти в романе реализуется в вертикальном хронотопе.

Вертикальный хронотон в романе “Till We Have Faces”

К области вертикального хронотопа относятся сны и видение Оруали о путешествии в подземный мир. Целью построения вертикального хронотопа в романном повествовании М. М. Бахтин считает создание эффекта смысловой одновременности или вневременности экзистенциально значимых событий в тексте. «Только в чистой одновременности или, что то же самое, во вневременности может раскрыться истинный смысл того, что есть и что будет, ибо то, что их разделяло, — время, — лишено подлинной реальности и осмысливающей силы» [1, с. 410] (выделение и курсив наш. — А. К.). Думается, поэтому после одного из своих видений героиня К. С. Льюиса «утратила чувство времени» [4, с. 278]. В часто повторяющихся снах Оруаль неизменно страдает. Сама царица (в дневное время, т. е. в рамках автобиографического хронотопа) интерпретирует свои страдальческие сны как осмысление воспоминаний.

So back to my writing. And the continual labour of mind to which it put me began to overflow into my sleep. It was a labour of sifting and sorting, separating motive from motive and both from pretext; and this same sorting went on every night in my dreams, but in a changed fashion [16, p. 102–103] (Непрерывное напряжение памяти привело к тому, что я продолжала просеивать и сортировать воспоминания даже во сне, хотя во сне это виделось мне совсем не так, как наяву [4, с. 256]).

Во сне воспоминания представляются героине в аллегорическом образе самых разнообразных зерен и семян, которые Оруаль в образе муравья (или в некоторых снах в собственном своем образе) мучительно перебирает. Очевидно, во время сна героиня попадает в пространство классического (апудеевского) мифа об Амуре и Психее. Достаточно интересно, что в автобиографическом хронотопе романа миф из сна интерпретируется Оруалью так, как он мог быть «прочитан» героиней экзистенциального романа XX в. Заметим, что С. В. Максимова в диссертации на тему «Античный миф в прозе К. С. Льюиса и Г. Э. Носсака 40–50-х гг.» доказывает, что Оруаль является персонажем, который никогда бы не появился в античном мифе. «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» [6, с. 15]. Охарактеризовав льюисовскую героиню подобным образом, исследователь сравнивает Царицу с героями Сартра и 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 т. н. 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» [6, с. 15]. Однако необходимо указать и на основные отличия Оруали от экзистенциальной героини Сартра и Камю. Во-первых, Оруаль склонна к вопрошанию богов, трансцендированию.

I spoke to the gods myself, alone, in such words as came to me, not in a temple, and without a sacrifice. I stretched myself face downward on the floor and called upon them with my whole heart. I took back every word I had said against them. I promised anything they might ask of me, if only they would send me a sign. They gavemenone [16, p. 62] (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 [4, с. 156]).

Таким образом, в данном случае мы имеем дело с романом, в котором ставится вопрос о непостижимой тайне молчания Бога, а не с текстом, в центре которого — персонаж, замкнутый исключительно в себе и органически неспособный к трансцендированию.

Второе отличие достаточно ярко проявляется лишь во второй части романа и состоит в том, что героиня ненавидит свой «экзистенциальный» образ и имеет надежду на его преобразование. Справедливости ради следует отметить, что дела Оруали тяготеют к христианской этике. (Едва став Царицей, она дарует свободу Лису, рискуя своей жизнью, спасает Трунию, милостиво обходится с Редивалью, лично приходит утешить овдовевшую Ансит — правит милостиво и справедливо). При этом трудно полностью отрицать «экзистенциальное» начало в мировоззрении героини:

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 [16, p. 35] (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 [4, с. 97]).

Очевидна сложность и неоднозначность образа главной героини романа К. С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели». Подробно описанные С. В. Максимовой и Н. А. Чернявской метаморфозы образа, на наш взгляд, направлены на преодоление отмеченного С. В. Максимовой трагического экзистенциализма героини. Конечным пунктом данных метаморфоз являются образ Страшного Суда в романе (по окончании которого Оруаль нарекается Психеей). “‘You also are Psyche’, came a great voice» [16, p. 123] («‘Ты теперь тоже Психея’, — прогремел знакомый голос» [4, с. 303]). Здесь следует отметить и другие пути преодоления экзистенциальной безликости Оруали: безупречный морально-этический выбор в житейских вопросах, попытки трансцендирования наряду с исповедальной модальностью мышления являются важными предпосылками преобразования (внутреннего перерождения) героини.

Ключевым моментом духовного перерождения Оруали является время Страшного суда. Происходит он во время видения (возможно, сна) героини и относится к вертикальному хронотопу в романе.

Символика образа Страшного суда в романе

Героиня спускается в царство мертвых (Подземное Царство). Отметим, что образ Страшного суда имеет в романе характерную символику: образ проводника, образ зеркала, колонн, воды, сада, виноградной лозы, образ двойника, мотив осознания вины, Истины и мотив Встречи.

Вероятно, образ учителя-проводника в аду был заимствован из «Божественной Комедии Данте Алигьери. Подобно Вергилию, Лисиус отвечает на вопросы героини, дает свои пояснения происходящему. Более того, осознавая приближение Страшного суда над героиней, Лис пытается оправдать Оруаль, на правах учителя и единственного ее наставника, взять часть вины за заблуждения ученицы на себя.

Oh, Minos, or Rhadamanthus, or Persephone, or by whatever name you are called, I am to blame for most of this, and I should bear the punishment. I taught her, as men teach a parrot, to say, “Lies of poets”, and “Ungit’s a false image”. . . Send me away, Minos, even to Tartarus, if Tartarus can cure glibness. I made her think that a prattle of maxims would do, all thin and clear as water [16, p. 117] (О Минос, Радамант или Персефона, каким бы

ни было твое имя, во всем виноват я, я и должен быть наказан по заслугам. Я научил ее повторять вслед за мной, как говорящую птицу: «Выдумки поэтов» и «Унгит — это лживый образ»... Пошли меня в Тартар, Минос, если только Тартаром можно исцелить пристрастие к бойкой речи. Я приучил ее к мысли, что лепета рассудка довольно для жизни — лишь бы слова были жидкими и прозрачными, как вода» [4, с. 291]).

Особое внимание в речи Лиса привлекает образ Тартара как места исцеления, а не как вечных мук. Подобный «оптимизм» можно встретить в работах некоторых восточно-христианских богословов. Так, о. А. Жураковский в работе «К вопросу о вечных муках» (1916) рассуждает о том, что «внешняя тьма» вечна по своей природе, но не временна по характеру пребывания в ней. Так, ад скорее имеет значение «очистительного, переходящего значения в развитии личности» [8, с. 387].

Образ зеркала встречается на протяжении всего романного повествования, неизменно вызывая «страх и трепет» Оруали. Так, отец героини использует зеркало (редкое и, надо сказать, мутное в то время сокровище, т. к. «зеркалом» в IV–III вв. до н. э., как правило, служила отполированная бронзовая пластина) для подтверждения уродства главной героини в биографическом времени романа. Именно перед зеркалом, пожалуй, в худшем из своих кошмаров, Оруаль осознает, что она и «Унгит» — это одно и то же.

В области вертикального хронотопа образ зеркала прочитывается как символ антропоморфности (человекоподобия) богов.

I saw that mirror on the wall... At the sight of it my terror increased, and I fought with all my strength not to go on... I was not so much dragged as sucked along till we stood right in front of the mirror. And in it I saw him, looking as he had looked that other day when he led me to the mirror long ago. But *my face was the face of Ungit* as I had seen it that day in her house. “*Who is Ungit?*” asked the King. “*I am Ungit*” [16, p. 111] (выделение и курсив наш. — А. К.) (Я увидела зеркало... Увидев его, я совсем испугалась и не могла идти дальше, но отец властно тянул меня к зеркалу... Он тянул меня, словно присосавшись к моей руке, и я вынуждена была стать перед зеркалом. И я увидела в зеркале его лицо; оно было таким же, как в тот день, когда он подвел меня к зеркалу перед Великим Жертвоприношением. Но мое лицо было лицом Унгит — таким, каким я увидела его утром. «Кто такая Унгит?» — спросил Царь. «Унгит — это я» [4, с. 274]).

В приведённом эпизоде встречается образ т. н. вокативного зеркала, заключенный в вопросе бывшего Царя Глома: “Who is Ungit?” и построенном на синтаксическом параллелизме — «зеркальном» ответе действующей Царицы: “I am Ungit”. Здесь же воплощается образ «двойника» Оруали — Унгит. Характерно, что события данного кошмара происходят в пространстве ямы, которую Отец заставляет копать Оруаль. Образ углубляющейся ямы, образующей тоннель (находясь в котором героиня испытывает страх быть погребенной заживо) — безусловно, аллегорический.

Образ пугающего героиню зеркала преобразуется в видении «Страшного суда». Здесь ее ведет за руку друг и наставник — Лис.

For an instant I was afraid that he was leading me to a mirror as my father had twice done. But before we came near enough to the picture to understand it, the mere beauty

of the coloured wall put that out of my head [16, p. 119] (...я сперва испугалась, что он ведет меня к зеркалу, как уже дважды проделал мой отец. Но когда мы подошли ближе к картине, ее красота развеяла все мои страхи [4, с. 293]).

Вместо мутного зеркала героиня видит ряд оживших и удивительных своей красотой картин, изображающих события ее судьбы *sub specie aeternitatis*. Увиденные Оруалью образы также имеют своего «вокативного двойника» в пояснениях Лисиуса. Созерцание этих картин становится важным моментом в вертикальном хронотопе романа, т. к., осознав себя тайным доселе двойником (возлюбленной) Психеи, Оруаль впервые в жизни (*sic!*) благодарит богов. Благодарение Небу возносится за то, что героине было дано принять на себя часть страданий Психеи.

Oh, I give thanks. I bless the gods. ... Then it was really I — *Who bore the anguish*. But she achieved the tasks [16, p. 120] (О великие боги! Как я благодарна вам. ... Значит, это и в самом деле *я! ...несла ее муки*. Но благодаря этому она со всем справилась [4, с. 296]) (выделение и курсив наш. — А. К.).

Здесь, как мы уже отмечали ранее, прецедентным текстом выступает второй стих шестой главы послания апостола Павла к Галатам: «Носите бремена друга друга, и таким образом исполните закон Христов» (Гал. 6: 2) [6, с. 4]. Лисиус добавляет к этому известную Евангельскую истину 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 [16, p. 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 [4, с. 296]).

Слова учителя содержат аллюзию на текст двенадцатой главы первого послания апостола Павла к Коринфянам: «И вы — тело Христово, а порознь — члены» (1 Кор. 12: 27). Такая связь между людьми, представляющая собой, по сути, увиденные *sub specie aeternitatis* межличностные отношения, способна преодолеть проблему болезненной раздвоенности сознания, отраженную в мотиве двойника в романе К. С. Льюиса. Возвращаясь к функции образа «преображенного» зеркала, отметим, что одной из моделей Страшного суда в романе является момент видения (созерцания) героиней собственной жизни в зеркале совершенной Любви Единого Бога.

Модель II образа Страшного суда

Данная модель образа Страшного суда представлена во второй части романа. Она существенно отличается от первой модели, в которой суть трансформации образа сводилась к суду экзистенциальной личности над Богом, где в роли судьи выступал человеческий разум, требующий «знаков» как доказательств смысла страданий. Во второй модели Страшного суда в роли судьи выступает бог горы.

...I knew that all this had been only a preparation. Some far greater matter was upon us. The voices spoke again; but not loud this time. They were awed and trembled. "He is coming", they said. "The god is coming into his house. The god comes to judge Orual"

[16, p. 123] (...я поняла, что все пережитое мной до того — не более чем пролог. Близилось нечто большее. Голоса зазвучали вновь, но на этот раз приглушенно. В них слышался благоговейный трепет. — Он идет, — повторяли они... — Бог идет к себе домой. Он идет судить Оруаль [4, с. 302]).

“You also are Psyche” [16, p. 123] («Ты теперь тоже Психея» [4, с. 303]) — единственное, что он говорит главной героине, давая ей новое имя и лицо (в тот же время она видит свое преображенное отражение в воде). В этом, как оказалось, и состоит *суд Бога*. Он преображает человеческую личность, даруя ей новое имя. Таким образом, вторая модель Страшного суда в романе включает в себя:

I. Видение смысла собственной жизни, отраженного в зеркале Божественной Любви.

II. Принятие человеком обретенного смысла.

III. Принятие человеком Бога.

IV. Преображение личности человека и дар нового имени.

Здесь имя Бога впервые в повествовании пишется с заглавной буквы, что является, безусловно, указанием на Единого Бога Ветхого и Нового Заветов.

I know now, Lord, why you utter no answer. You are yourself the answer. Before your face questions die away [16, p. 123] (Теперь я знаю, Повелитель, почему ты не отвечаешь нам. Потому что ты сам — ответ. Пред твоим лицом умирают все вопросы [4, с. 303]).

Построению образа Страшного суда во второй части романа способствует обилие христианской символики в описании места суда:

Hew as leading me somewhere and *the light* was strengthening as we went. It was a greenish, summery light. In the end it was *sunshine* falling through *vine leaves*. We were in a cool chamber, walls on three sides of us, but on the fourth side only *pillars* and arches with *a vine* growing over them on the outside. Beyond and between the light pillars and the soft leaves I saw level grass and *shining water* [16, p. 122] (*выделение и курсив наш*. — А. К.)

Свет, виноградная лоза, колонны, пышные травы и сияющие воды — пространственные раннехристианские символы. Так, например, для символа виноградной лозы прецедентным является текст Евангелия от Иоанна (Иоан. 15: 5): «Я есмь Лоза, и вы ветви; кто пребывает во Мне, и Я в нем, тот приносит много плода; ибо без Меня не можете делать ничего».

Образ колонн восходит к третьей главе первого Послания Апостола Павла к Тимофею: «Сие пишу тебе, надеясь вскоре придти к тебе, чтобы, если замедлю, ты знал, как должно поступать в доме Божьем, который есть Церковь Бога живаго, столп и утверждение истины» (1 Тим. 3: 14–15). Именно стоянием на колонне и чтением своей обвинительной части книги жизни преодолевается экзистенциальное начало в образе главной героини романа. Стоя на колонне (подобно лютеровскому: «На сем стою и не могу иначе»), Оруаль понимает, что много раз перечитываемое ею обвинение и было ответом на ее вопрос: Почему боги не слышат человека?

Выводы

Таким образом, в романе К. С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели» можно выделить две развернутых модели образа Страшного суда:

1. Суд человека над Богом.
2. Суд Бога над человеком.

Вторая модель подразумевает принятие человеком Бога и Божественной Воли (трансцендентной данности) и Великий дар имени и лица для экзистенциальной личности главной героини (ср. «Имя новое даю Вам»). В этом, на наш взгляд, и состоит роль образа Страшного суда в антропологическом сценарии К. С. Льюиса.

Таким образом, центральный в романном повествовании вопрос о молчании Бога решается в апологетическом ключе.

Художественный образ Страшного суда в романе К. С. Льюиса наиболее полно раскрывается в момент видения (созерцания) героиней собственной жизни в зеркале совершенной Любви Единого Бога.

Образ Новой Психеи, наделенной божественной красотой (антитеза пожизненного уродства и безликости героини) свидетельствует об утверждении пасхального архетипа в романе. Это позволяет сделать предположение о существенной роли данного архетипа в антропологическом сценарии автора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Эпос и роман. — СПб.: Азбука, 2000.
2. Власов А. М. Мифы в романе «Пока мы лиц не обрели» // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук, Институт стратегических исследований. — 2014. — Вып. 12–1. — С. 242–244.
3. Косинская А. С. Тема лица и личности в романе К. С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели». — URL: scien-ceph.ru/f/science_and_world_no_2_66_february_vol_ii.pdf (дата обращения: 14.03.2019).
4. Льюис К. С. Пока мы лиц не обрели. — М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2010. — 230 с.
5. Максимова С. В. Античный миф в прозе К. С. Льюиса и Г. Э. Носсака 40–50-х гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — СПб.: Российский государственный педагогический ун-т им. А. И. Герцена, 2009. — 27 с.
6. 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-lyuisa-рока-му-lits-ne-obreli> (дата обращения: 14.03. 2019).
7. 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.
8. Осипов А. И. Путь разума в поисках истины. (Основное богословие). — М.: Благо, 1999. — 384 с.
9. Плутарх. Об Исиде и Осирисе / пер. с древнегреческ. Н. Н. Трухиной; под ред. А. Ч. Козаржевского // Вестник древней истории. — 1977. — № 3–4.

10. Раздобудько А. В. Языческие и христианские мотивы в романе К. С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели». — URL: <https://journals.susu.ru/lcc/article/view/431/599> (дата обращения: 14.03. 2019).

11. Рак И. В. Египетская Мифология. — СПб.: Журнал «Нева», Летний Сад, 2000. — 415 с.

12. Рак И. В. Мифы древнего и раннесредневекового Ирана. — СПб.; М.: Журнал «Нева», Летний Сад, 1998. — 559 с.

13. 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).

14. Шешунова, С. В. Образы античных богов в творчестве К. С. Льюиса // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. — 2013. — № 6(2). — С. 316–320.

15. Шунков А. В. «Страшный суд» как сюжетобразующий мотив литературы и культуры Древней Руси // Сибирский филологический журнал. — 2013. — № 2. — С. 77–84.

16. Lewis C. S. Till We Have Faces [электронная книга]. [Lew-is_Clive_Staples]_Til_We_Have_Faces(BookFi).pdf (version2.0).