

Պատանուք

օկտյաբր

2002 թույն

ժյւրնալ

մօսկւոնօւսկոյ ընթացք

սահմանափակ

ի բնար:

ի բնար բնարն ինքն ինքն



в номере :

"ПАЛАНТИР"

Марк Т. Хукер. "А почему это называют именно Каррок?" (перевод Аллы Хананашвили).	3
Калевала. Руна первая. (перевод на Квенья)	5
Т. Шиппи. Дорога в Средьземелье (перевод Марии Каменкович)	12
Д. Могилевцев. О мифе меча и оружии Хранителей.	34

На последней странице - рисунок Моргул "Нападение Саэроса"



ПАЛАНТИР

N 34 2002

журнал
Толкиновского общества
САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

Palantir®

Этот номер для вас делали:
Аратанве Эондил, Золтан Бардинг, Моргул, Торин Эйкинскьялди

Наш адрес: 191186 Миллионная 15-13
E-mail: zoltan@tolkien.ru eondil@mail.ru 2:5030/1171.35@FidoNet

Наш сайт: <http://tolkien.by.ru>

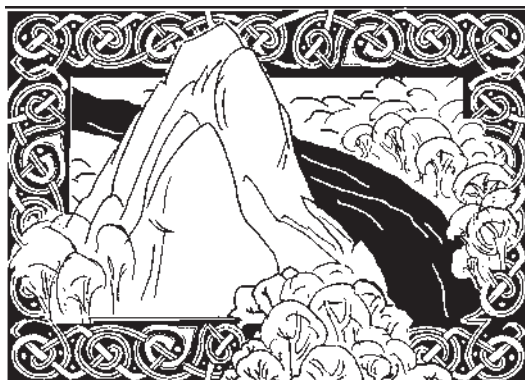
Copyright (c) 2002, Толкиновское Общество СПб

Права на все опубликованные материалы сохраняются за авторами. Перепечатка любых публикаций и их частей без разрешения Толкиновского Общества запрещена. Рукописи не рецензируются и не возвращаются.

Издание журнала не преследует коммерческих целей.

Редакция благодарит автора использованных в издании шрифтов Tengwar Quenya и Tengwar Sindarin Дэниела Стивена Смита.





“А почему это называют именно Каррок?”

Бильбо Безгинс

Mark T. Hooker

Перевод Аллы Хананашвили

Гэндальф так ответил на вопрос Бильбо: “Он называет это Карроком, потому что каррок – самое подходящее слово. Все подобные места он называет карроками, а это *именно* его Каррок [курсив Толкина] – потому, что единственный поблизости от его дома, и к тому же хорошо ему известный”². (Н.117) Из этого ответа становится ясно, что каррок – это некое топографическое название. В повествовании, предшествующем вопросу, Толкин так описывает Каррок: “большая скала, почти что каменный холм, словно последний аванпост далеких гор или обломок, заброшенный на равнину каким-то силачом среди великанов”. (Н.116) (Последняя фраза описания – очевидный намек одну из легенд происхождения Стоунхенджа [Stonehenge]).

Согласные уэльского слова *carreg* (камень, скала, откос) составляют такую же звуковую оболочку, как и толкиновское название каррок, и их значение одинаково. Совпадение значения и звучания позволяет предполагать, что каррок – просто более современная форма Всеобщей речи (английского языка) древнего уэльского слова. Три приведенных выше перевода значения слова *carreg* не создают полную картину топографических особенностей уэльского пейзажа, которые передаются этим словом. Чтобы по достоинству оценить *carreg*, его необходимо увидеть. Среди предгорий Кармартенширских [Carmarthenshire] Черных Гор (Дифед [Dyfed]), 4 мили (6.4 километров) юго-восточнее Хландейло [Llandeilo], над долиной реки Кеннен [Cennen] почти на 300 футов (90 метров) возвышается отвесная известняковая скала *carreg*, которая отделяет реку от холмов с юга и запада.³ На карте Толкина (Н.12-13) видны Туманные горы с запада и Серые – с севера.

Толкин так описывает пейзаж долины, где находится Каррок: “внизу виднелись деревья, – кажется, дубы и вяза, – и обширные луга, по которым струилась река”. Каррок торчал “из земли, прямо на пути реки, которой из-за этого приходилось делать петлю”. (Н.116) Река Кеннен протекает по долине вокруг скалы приблизительно также. На карте Толкина изображена Великая Река (Андуин). Кеннен не слишком широкая, но бурная река с быстрым течением.⁴ В засушливые годы, когда уровень воды низок, средняя глубина Кеннена составляет меньше, чем полметра (20 дюймов), но в дождливую погоду она может превышать два метра (6 футов 8 дюймов).

На самом вершине утеса стоит замок, который занимает господствующее положение над долиной внизу.⁵ Это наиболее внушительный из замков Уэльских принцев. По преданию он построен одним из рыцарей короля Артура.

У Толкина замок не упоминается, но есть другие совпадения в его описании Каррока. Толкин пишет: “Места кругом почти безлюдные, по крайней мере, так было, когда я в последний раз спускался здесь с гор, несколько лет назад”. (Н.117) Единственное жилье, расположенное поблизости от Кастелл Каррег Кеннена [Castell Carreg Cennen] – ферма у подножия *carreg*, одновременно являющаяся сувенирным магазином и рестораном. Количество туристов превосходит домашний скот, пасущийся на окрестных полях, хотя и не на много. Во времена Толкина, коровы и овцы, вероятно, преобладали.

Толкиновское описание Каррока продолжается рассказом о “небольшом гроте у основания





лестницы (чистом и уютном, с посыпанным галькой полом) ...” (Н.116) Пещера есть и в Кастелл Каррег Кеннена. Сводчатый проход ведет вниз с вершины скалы к лестнице, которая спускается в длинную, узкую пещеру, уходящую вглубь *carreg* приблизительно на 50 ярдов (46 метров). Пещера является туристической достопримечательностью минимум с начала XIX века, и все ее стены испещрены граффити.

Предание гласит, что в пещере под замком спит воин (один из рыцарей Круглого Стола, или даже сам король Артур, в зависимости от источника) в ожидании призыва уэльсцев, чтобы вернуться в мир и стать королем Британии. Возможно, Толкин также слышал эту легенду и тонко обыграл ее в рассказе о Карроке, как одну из филологических шуток, которые он так любил. Требуется совсем немного веселого лингвистического воображения, которым Толкин обладал в избытке, чтобы разглядеть шутку в комбинации уэльского слова “медведь” – *arth*, и окончания *-wr* [произносится “-ур”], образующего существительные, которые определяют людей по значению корня, лежащему в их основе. Окончание *-wr* – производное от уэльского слова “человек” – *gŵr* [w в уэльском языке – один знак – буква w с циркумфлексом. Произносится как долгая “у”], с укорачиванием гласной и мутацией начального согласного, что характерно для уэльского словообразования. Уэльское слово *henwr*, например, означает “старик”. Оно составлено из корня *hen* (старый) + *-(g)wr*. Название *Arth + -(g)wr* (“медведь” + “человек”), таким образом, служит намеком на то, что Беорн – человек, который может принимать облик медведя – и именно тот “он”, кто дал название скале *Каррок*.

По другой версии рыцарь, спящий в пещере Кастелл Каррег Кеннена – это уэльский национальный герой Оуайн Хлаугох [Owain Llawgoch] (Овайн Красная Рука), один из последних вождей, боровшихся против англичан. Считается, что он и его дружина будут спать там, пока их не разбудит звук рога и лязг оружия на Риугох [Rhywgoch], и тогда они восстанут и победят саксонских врагов, прогнав их со своей земли. История войска, ожидающего в пещере призыва к оружию, естественно, напоминает мертвецов Дунхарроу. (R.64-65, 71-75, 186, 509)

Кастелл Каррег Кеннен – единственный замок в Уэльсе, кроме, конечно, замка Пемброк [Pembroke], знаменитый своей пещерой. Объединение самого этого факта с появлением легенды, связанной с пещерой, в произведениях Толкина, позволяет сделать вывод, что Кастелл Каррег Кеннен – прообраз Каррока Толкина.

1. “Rock” – переводится с английского как скала, утес.
2. “And why is it called the Carrock?”

“He called it the Carrock, because carrock is his word for it. He calls things like that carrocks, and this one is the Carrock because it is the only one near his home and he knows it well.”

Приведенные здесь цитаты прекрасно иллюстрируют смысловую разницу между артиклями в английском языке. Бильбо, задавая вопрос, имеет ввиду определенный Каррок (the Carrock), поэтому употребляет артикль *the*. Ответ же Гэндальфа состоит из двух частей. Вначале он объясняет, что такое каррок вообще, поэтому, если бы здесь было единственное число, то употреблялся бы неопределенный артикль *a*. Затем он рассказывает именно об этом конкретном Карроке и соответственно употребляет определенный артикль *the*.

3. Фотографии можно посмотреть здесь: <http://www.kestretpublishing.co.uk/ecards/details.asp?pic=beacons19> и <http://www.visitwales.com/sequence/map-link/131>.

Карту см. здесь: <http://www.multimap.com/map/browse.cgi?scale=25000&X=265000&Y=219000>.

4. Вид реки Кеннен:

http://www.carmarthenshire.org.uk/Aquaculture/Cennen%20Restoration/restoration_of_river_cennen.htm

5. Превосходные фотографии Кастелл Каррег Кеннена можно посмотреть здесь:

<http://www.castlewales.com/carreg.html> и http://www.anzwers.org/free/castlewales/carreg_foto.htm.







Пусть приветливо внимают
Меж растущей молодежью,
В подрастающем народе.
Я собрал все эти речи,
Эти песни, что держали
И на чреслах Выйнямёйнен,
И в горниле Ильмаринен,
И на секире Каукумёли,
И на стрелах Ёукахайнен,
В дальних северных полях,
На просторах Калевалы.

Их певал отец мой прежде,
Топорище вырезая;
Мать меня им научила,
За свою прялкой сидя;
На полу тогда ребенком
У колен их я вертелся;
Был я крошкой и питался
Молоком еще, малютка,
Пели мне они о Сампо
И о чарах хитрой Лоухи,
И старело Сампо в песнях,
И от чар погибла Лоухи,
С песней Випунен скончался,
В битве умер Лемминкйнен.

Слов других храню немало
И познаний, мне известных:
Я нарвал их на тропинке,
Их на вереске сломал я,
Их с кусточков отломил я,
Их набрал себе на ветках,
Их собрал себе я в травах,
Их я поднял на дороге,
Пастухом бродя по тропкам,
И на пастбищах мальчишкой,
Где луга богаты медом,
Где поляны золотые, mustan
Вслед за Муриkkal-коровой
И за пестрой идя Киммо.

Насказал мороз мне песен,
И нанес мне песен дождик,
Мне наваял песен ветер,
Принесли морские волны,
Мне слова сложили птицы,
Речи дали мне деревья.

Я в один клубок смотал их,
Их в одну связал я связку,
Положил клубок на санки,

Положил на сани связку
И к избе привез на санках,
На санях привез к овину
И в амбаре под стропила
В медном ларчике их спрятал.

Долго песни на морозе,
Долго скрытые лежали.
Не убрать ли их с мороза?
Песен с холода не взять ли?
Не внести ли ларец в жилище,
На скамью сундук поставить,
Под прекрасные стропила,
Под хорошей этой кровлей;
Не открыть ли ларчик песен,
Сундучок словами полный,
За конец клубок не взять ли
И моток не распустить ли?

Песню славную спою я,
Зазвучит она приятно,
Если пива поднесут мне
И дадут ржаного хлеба.
Если ж мне не будет пива,
Не предложат молодого,
Стану петь и в сухомятку
Иль спою с одной водою,
Чтобы вечер был веселым,
Чтобы день наш был украшен
И чтоб утренним весельем
Завтра день у нас начался.

Я, бывало, слышал речи,
Слышал, как слагались песни.
По одной идут к нам ночи,
Дни идут поодиночке –
Был один и Вяйнямейнен,
Вековечный песнопевец
Девой выношен прекрасной,
Он от Ильматар родился.



Дочь воздушного пространства,
Стройное дитя творения,
Долго девой оставалась,
Долгий век жила в девицах
Средь воздушного простора,
В растянувшихся равнинах.



12 Ikävystyi aikojansa,
ouostui elämänsä
aina yksin ollessansa,
impenä eläesssä
ilman pitkillä pihoilla,
avaroilla autioilla.

Veryane lúmeryainen,
sanane cuileryo
íre oiale eryave né,
íre cuinane ve vende
ilmeno ande tarwassen,
taure erumessen.

Так жила – и заскучала,
Странной жизнь такая стала:
Постоянно жить одною
И девицей оставаться
В той большой стране воздушной,
Средь пустынного пространства.

13 Jop' on astuiksen alemma,
laskeusi lainehille,
meren selvälle selälle,
ulapalle aukealle.
Tuli suuri tuulen puuska,
iästä vihainen ilma;
meren kuohuille kohotti,
lainehille laikahutti.

Anwave lende undu
núthane solorinnar,
lát' earwa eareenna,
Aire landanna.
Tulle alta hwesta súreva,
rómello ahaya lúre;
ortane ear wingannar,
amortane solorinnar.

И спустилась вниз девица,
В волны вод она склонилась,
На хребет прозрачный моря,
На равнины вод открытых;
Начал дуть свирепый ветер,
Поднялась с востока буря,
Замутилось море пеной,
Поднялись высоко волны.

14 Tuuli neittä tuuitteli,
aalto impeä ajeli
ympäri selän sinisen,
lakkipäien lainehien:
tuuli tuuli kohtuiseksi,
meri paksuksi panevi.

Súre luttane vende ,
falma vende nirne
os eare luin,
os wingie solori:
súre hlapune mónea,
ear panne tiuca.

Ветром деву закачало,
Било волнами девицу,
Закачало в синем море,
На волнах с вершиной белой.
Ветер плод надул девице,
Полноту дало ей море.

15 Kantoi kohtua kovoa,
vatsantäyttä vaikeata
vuotta seitsemän satoa,
yhäksän yrön ikeä;
eikä synny syntyminen,
luovu luomatoin sikiö.

Colle móna sarda,
hroaquantasse tarya
ter loar otso,
nerte ulce coranari
lá ontaina ontale,
auta ú-ontaina lapse.

И носила плод тяжелый,
Полноту свою со скорбью
Лет семьсот в себе девица,
Девять жизней человека –
А родов не наступало,
Не зачатый – не рождался.

16 Itkeä hyryttelevi;
sanan virkkoi, noin nimesi:
"Voi poloinen, päiväni,
lapsi kurja, kukuani!
Jo olen joutunut johonki:
iäkseni ilman alle,
tuulen tuuiteltavaksi,
aaltojen ajeltavaksi
näillä väljillä vesillä,
lake'illa lainehilla!

Erye nainane yaimea;
quetta quentes, sin estanes:
"Ai languavalta, aurenyar,
lapse estelvalta, lendanya!
Sí utúlien aimennna:
cuinien inyen nu vilya ,
i súrinen luluttien,
i falmainen nin nirien
latine neni sinassen,
sinome láre falmassen!

Тихо стала дева плакать,
Говорить слова такие:
"Горе мне, судьбой гонимой,
Мне, скиталице, бедняжке!
Разве многого достигла,
Что из воздуха я вышла,
Что меня гоняет буря,
Что волна меня качает
На морской воде обширной,
На равнинах вод открытых.

17 Parempi olisi ollut
ilman impenä eleä,
kuin on nyt tätä nykyä
vierähellä veen emona:
vilu täällä' on ollakseni,
vaiva värjätelläkseni,
aalloissa asuakseni,
veessä vieriehelläkseni.

"Mára, mára né nat' ilya
ve ilmo sende cuinie,
lá sí sina ná sinie
lelien ve nenwa amme:
ringie nin símen ea,
cólo inyen vavahtien,
falmalissen nin marien,
nenesse nin pepelien.

Лучше б в небе на просторе
Дочкой воздуха осталась,
Чем в пространствах этих чуждых
Стала матерью воды я:
Здесь лишь холод да мученья,
Тяжело мне оставаться,
Жить, томясь, в холодных водах,
По волнам блуждать бессменно.





Золотые сносит яйца:
Шесть яичек золотые,
А сельское – из железа.

Вот наседкой села утка,
Греет крупное колено.
День сидит, другой сидит день,
Вот уж третий день проходит –
Ильматар, творенья дева,
Мать воды, вдруг ощутила
Сильный жар в своем колене:
Кожа так на нем нагрелась,
Словно в пламени колено
И все жилы растопились.

Сильно двинула колено,
Члены сильно сотрясает –
Покатились яйца в вводу,
В волны вод они упали,
На куски разбились в море
И обломками распались.

Не погибли яйца в тине,
И куски во влаге моря,
Но чудесно изменились
И подверглись превращению:
Из яйца, из нижней части,
Вышла мать-земля сырая;
Из яйца, из верхней части,
Встал высокий свод небесный,
Из желтка, из верхней части,
Солнце светлое явилось;
Из белка, из верхней части,
Ясный месяц появился;
Из яйца, из пестрой части,
Звезды сделались на небе;
Из яйца, из темной части,
Тучи в воздухе явились.

И вперед уходит время,
 Год вперед бежит за годом,
 При сиянье юном солнца,
 В блеске месяца младого.
 Мать воды плывет по морю,
 Мать воды, творенья дева
 По водам, дремотой полным,
 По водам морским туманным;
 И под ней простерлись воды,
 А над ней сияет небо.

Наконец, в году девятом,
На десятое уж лето,

nosti päätänsä merestä,
kohottavi kokkoansa.
Alkoi luoa luomiansa,
saautella saamiensa
selvällä meren selällä,
ulapalla aukealla.

ortane casery' airello,
táratáne ingarya
Yestanes ont' ontaleryar,
rahta careryar
lát' earwa táriesse,
aïresse landa.

Подняла главу из моря
И чело из вод обширных,
Начала творить творенья,
Создавать создания стала
На хребте прозрачном моря,
На равнинах вод открытых.

30 Kussa kättä käännähytti.
siihen niemet siivoeli;
kussa pohjasi jalalla,
kalahauat kaivaeli;
kussa ilman kuplistihe,
siihen syöverit syventi.

Yasse querne ranco,
tanna canne nehti ;
yasse vantane talenen,
halattar ristanes;
yasse falastane,
tanna rostane hwindi.

Только руку простирала –
Мыс за мысом воздвигался;
Где ногою становилась –
Вырывала рыбам ямы;
Где ногою дна касалась –
Вглубь глубины уходили.

31 Kylin maahan kääntelihe:
siihen sai sileät rannat;
jaloin maahan kääntelihe:
siihen loi lohiapajat;
pä'in päätyi maata vasten:
siihen laitteli lahelmat.

Rímanen querne cemenna:
tanna nente paste hrestar
talanen querne cemenna:
tanna óne lingweyldar
appane carnén pá cemen:
tanna tulcane hópali.

Где земли касалась боком —
Ровный берег появлялся;
Где земли ногой касалась —
Там лососьи тони стали;
И куда главой склонялась —
Бухты малые возникли.

32 Ui siitä ulomma maasta.
seisattelihe selälle:
luopi luotoja merehen,
kasvatti salakaria
laivan laskemasijaksi,
merimiesten pään menoksi.

Luttane háya lá cemello,
tyultane earennā:
óne ondor earennā,
ortane muinacarcār
ciryo pendenómen,
ciryamoron carwa lenden.

Отплыла от суши дальше,
На волнах остановилась –
Созидала скалы в море
И подводные утесы,
Где суда, наткнувшись, сядут,
Моряки найдут погибель.

33 Jo oli saaret siivottuna,
luotu luotoset merehen,
ilman pielet pistettynä,
maat ja manteret sanottu,
kirjattu kiviin kirjat,
veetty viivat kallioihin.
Viel' ei synny Väinämöinen,
ilmau ikirunoja.

Sí tolli canne né,
onne ondor earena,
réнар helleva panyaine,
nórer ar talami quétine,
párine carcannar tengwar,
téсine témar ondonnar.
Mal lá ontaina Vainemo,
tuiana oiolairemo.

Вот уж созданы утесы,
Скалы в море основались,
Уж столбы ветров воздвиглись,
Создались земные страны,
Камни ярко запестрели,
Встали в трещинах утесы,
Только вещей песнопевец
Вяйнмяейнен не рождался.

34 Vaka vanha Väinämöinen
kulki äitinsä kohussa
kolmekymmentä keseä,
yhen verran talviaki,
noilla vienoilla vesillä,
utuisilla lainehilla.

Tulka enwina Vainamo
lende mónasse ammero
ter neldequaine lairi,
ter mine nóte hríveva,
mussi neni tanassen,
hísie solorissen.

Старый, верный Вьянямёйнен
В чреве матери блуждает,
Тридцать лет он там проводит,
Зим проводит ровно столько ж
На водах, дремотой полных,
На волнах морских туманных.

Petri Tikka , 2002
Maelor D. Las , 2002





Глава 6.

“и кланялись отцы наши в незнаху камням и кронам...”

Стилистические теории. Толкин и Шекспир.

Упоминание Толкина в одной строке с Шекспиром многим может показаться некорректностью, а то и вовсе извращением. Критикам-биографам замечательно удалось запечатлеть в умах своих читателей образ Толкина-“филистера”, врага господствующих литературных течений. Он почти не читал современной поэзии и современной прозы, а если что и удосуживался прочесть, не придавал этому особого значения. Книги Джона Бачэна(1) нравились ему ничуть не меньше других. В 1931г. Толкин добился того, чтобы исключить Шекспира из своей части расписания занятий на оксфордской кафедре англистики. Еще в детстве он обнаружил, что “терпеть не может” (или даже “от всего сердца ненавидит”) пьесы Шекспира. Особенно вспоминались ему испытанные очень рано “горькое разочарование и отвращение ... в связи с тем, как пошло обыграл Шекспир пророчество “...Когда Бирнамский лес пойдет на Дунсинан”(1). Многие критики чувствовали, что эти ярко выраженные антилитературные и антипоэтические настроения нашли соответствующее отражение и в прозе самого Толкина, стиль которого они обзывали то “сусально-библейским”(2), то прямо почерпнутым из слащавых руководств типа “Все, что нужно знать мальчику”. Но чаще всего критики обвиняли Толкина в том, что он якобы пишет на манер Фрэнка Ричардса(3) — создателя знаменитого Билли Бантера(4). Зато критики часто нахваливали “замысел” “Властелина Колец”, хотя похвала их зачастую звучала довольно расплывчато. А иногда они принимались превозносить “мифотворческие” или “мифопоэтические” способности Толкина, — — правда, еще более обтекаемо. Однако вслед за этим они обычно заявляли, что литературный уровень текста при этом не дотягивает до высот замысла и что стиль Толкина “совершенно неадекватен содержанию”(5). Есть, однако, очевидные причины полагать, что критики, о которых идет речь, просто кое к чему невосприимчивы. Толкин действительно обронил однажды, что он ненавидит Шекспира от всего сердца. Но это замечание таит в себе скрытую аллегорию, и в нем заключен довольно тонкий смысл. Как-никак Толкин всю свою сознательную жизнь работал со словами,





и это должно было привить ему особую и несколько своеобразную, чувствительность к ним; кроме того, было бы странно, если бы мифу каким-то образом удалось пробиться на поверхность текста вопреки несоответствующим ему словам, или если бы миф позволил облечь себя в эти слова, коль уж скоро они и впрямь совершенно не адекватны замыслу, как уверяют критики. На самом деле “стиль” и “мифология” неразделимы, хотя клубок, в который они сплетены, распутать можно. Существуют понятия, которое могут помочь нам проникнуть в то, что по этому поводу думал Толкин. Это понятия — “неплотно прилегающее значение” и “плотно прилегающее значение”, а также “драматическая уместность”.

Рассмотрение этих понятий лучше всего начать с одного отрывка из “Властелина Колец”, который подвергся особенно яростным атакам критиков. Речь в нем идет о расставании Древоборода с Кэлеборном и Галадриэлью, в книге “Возвращение Короля”, с.355:

“Древобород попросился со всеми по очереди, а Кэлеборну и Галадриэли трижды поклонился, торжественно и с великим уважением.

— Давненько мы с вами не встречались у камня и кроны! *А ванимар, ванималион ностари!* Печально, что новая встреча случилась так поздно, под конец нашей истории! Мир быстро меняется. Я чувствую это по вкусу воды, я чувствую это по запаху земли, я слышу это в воздухе. Поэтому не думаю, чтобы мы увиделись еще!

— Как знать, Старейший! — ответил Кэлеборн.

Но Галадриэль покачала головой:

— В Средьземелье нам встретиться уже не суждено. Но когда земля, поглощенная волнами, снова станет сушей, — тогда, может, мы еще и свидимся и, как прежде, будем гулять в лугах Тасаринана, под весенними ивами. Прощай!”

Этот отрывок был процитирован Манлавом в его книге “Современная фантастика”. Летя, как обычно, вперед на самом острей критического копья, Манлав объявляет:

“Перегруженные каденции, убаюкивающий, монотонный ритм, впечатление, что сердца говорящих состоят из газа; это может вызвать в читателе или нервно-сентиментальную попытку простить автору избранный им стиль, или попросту чувство неловкости, но ничего кроме.

Сравните этот текст, например, с плачем Эктора над телом Артура у Мэлори, или с “Плачем выжившего” в “Беовульфе”, или с плачем из “Скитальца”...”

После чего Манлав пускается цитировать хорошо известный отрывок из древнеанглийской поэмы, начинающийся словами “*ubi sunt*”(6), и замечает: “Вот это настоящая элегия — здесь по крайней мере есть по поводу чего впадать в элегическое настроение!”(7). И это считается критикой! Что же тогда такое неприкрытое хамство? Но, по крайней мере, Манлав приводит доводы из области средневековой словесности, чего нельзя не поставить ему в заслугу, хотя это не самая выгодная почва для того, чтобы бросать вызов Толкину.

Например, именно этот отрывок из “Скитальца” парафразируется Арагорном в 6-ой главе “Двух башен”(8). Искренний читатель мог бы задуматься — что же хотел сказать Толкин этим парафразом и каким именно образом он использовал эту скрытую цитату? Что же до плача Эктора, то Эктор плачет не над Артуром, а над Ланселотом. А если прочитать этот “плач” повнимательнее, нельзя не заметить в нем любопытную стилистическую особенность, чем-то подающую повод вспомнить о Древоборде. Вот как звучит этот отрывок у Мэлори:

“...то был всему христианскому рыцарству голова! И скажу теперь, сэр Ланселот, когда лежишь ты здесь мертвый, что не было тебе равных среди рыцарей на всей земле. Ты был





благороднейшим из рыцарей, когда-либо носивших щит. И был ты для любивших тебя самым верным другом, когда-либо сидевшим верхом на коне, и самым верным возлюбленным из всех грешных мужей, когда-либо любивших женщину, и самым добрым человеком, когда-либо поднимавшим меч”(9).

“Самым верным другом, когда-либо сидевшим верхом на коне”? — задумывается современный читатель. — “Самым добрым человеком, когда-либо поднимавшим меч”? В современных контекстах подобные фразы могут быть восприняты лишь под юмористическим углом. Врожденная вера в необходимость стилистической и семантической последовательности побуждает нас держать “доброту” и “удары меча”, “любимых женщин” и “оседланных лошадей” в разных отделениях головы. Однако совершенно очевидно, что Мэлори вовсе не чувствовал себя обязанным соблюдать в своем повествовании точность и последовательность. А Толкин? Толкин считал, что обычная у средневековых писателей нечувствительность Мэлори к этим литературным достоинствам — не обязательно недостаток. Зато симпатии самого Толкина к стилистике “неплотно прилегающего значения” ставят в тупик многих современных читателей — особенно тех, которые, как говорится, на современной литературе собаку съели.

Возвращаясь к Манлаву и Древобороду: сказать по чести, не совсем понятно, что именно в этом отрывке вызвало у критика такое раздражение. Может быть, квенийская фраза, смело оставленная без перевода(10)? Или повторяющиеся глаголы — “чувствую”, “чувствую”, “слышу”? Или, -- в реплике Галадриэли, — внезапный переход к более торжественной речи, где к тому же упоминается эльфийское название (и это при том, что в словах Владычицы эльфов слышится еще и характерное эхо английской песенки, популярной во время войны(11)? Однако по всем этим пунктам защиту вести легко. Если в этом отрывке и есть к чему придраться по настоящему, то это, наверное, первые слова Древоборода: “Давненько мы с вами не встречались у камня и кроны” (“*by stock or by stone*”). Это выражение звучит как-то избыточно. При чем тут “камни и кроны”(12)? На первый взгляд, это просто бессмысленное присловье, вставленное ради ритмизации текста и означающее не больше, чем какие-нибудь “у столба и колонны”, “ночью и днем”, “не мытьем, так катаньем”. Как легко представить, многие читатели именно так и думают. Однако на самом деле эта фраза помещена здесь неспроста: и она, и другие, ей подобные, являются плодом игры со средневековыми понятиями о стиле, с “неплотно прилегающим значением”, с личным представлением Толкина о том, что такое поэзия.

В действительности, фраза “*by stock or by stone*” заимствована из поэмы “Перл”, написанной в четырнадцатом столетии автором “Сэра Гавейна и Зеленого Рыцаря”. Возможно, это самая совершенная из всех средневековых элегий. Под образом ювелира, потерявшего в саду драгоценную жемчужину, здесь повествуется об отце, который пришел на кладбище оплакивать дочь, умершую ребенком. Он засыпает, положив голову на могилу, и вдруг оказывается в странном краю, где его горе теряет остроту, и где, к своей неописуемой радости, он встречается с дочерью — она смотрит на него с другого берега реки. Но дочь странным образом выросла и обращается с ним холодно и формально, называя его “сир” и при этом поправляя чуть ли не на каждом слове. Он рассказывает, как ему было грустно, когда она умерла; она отвечает, что грустить не следовало. Конечно, не следовало, соглашается он, ибо (хвала Господу!) он нашел ее и теперь они будут счастливо жить вместе; она отвечает — нет, это невозможно, она находится в другом месте, не там, где он, он не может воссоединиться с ней, он не может переправиться через реку. Он умоляет: не отсылай меня назад в “*durande doel*” — “долгую тоску”. “Почему ты все время говоришь про горе и тоску?” — спрашивает она сердито. В этом месте отец пытается взять на себя активную роль, смиряется, но, объясняясь, не удерживается и снова говорит о своем горе:





“My blysse, my bale, ye han ben bothe,
Bot much the bygger yet watz my mon;
Fro thou watz wroken fro vch a wothe,
I wyste neuer quere my perle watz gon.
Now I hit se, now lethez my lothe.
And, quen we departed, we wern at on;
God forbede we be now wrothe,
We meten so selden by stok other ston...”



Цитата приводится по изданию “Перла”, подготовленному Е.В.Гордоном (Оксфорд, Кларендон Пресс, 1953г.). Изначально планировалось, что Толкин тоже будет участвовать в этом издании. В дословном переводе с древнеанглийского этот отрывок выглядит так:

“Ты была для меня и радостью, и горем. Но до сих пор горе было гораздо сильнее радости, и с тех пор, как ты была взята от земных опасностей, у меня еще никогда не было возможности узнать, где находится моя жемчужина. Но теперь я вижу, где она, и моя печаль умиротворилась. Когда мы разлучились, между нами не было ссор. Да запретит нам Господь сердиться друг на друга теперь — ведь мы так редко встречаемся у камня и кроны!...” В толкиновском стихотворном переводе “Перла”, опубликованном в 1975г., последняя строчка несколько видоизменена и выглядит так; “Случай так редко сталкивает нас на наших дорогах!” (“*We meet on our roads by chance so rare*”), но, пожалуй, “у камня и кроны” звучит выразительнее. Весь пафос здесь в характерном раннеанглийском литературном приеме: “редко” означает “никогда” или, что еще хуже, “только теперь”, поэтому значение последней строки несколько расплывчато. “*Stok other ston*” может ничего не обозначать и служить просто для заполнения места в строке, как, например, сочетание “рано и поздно”, которое встречается несколькими строками ниже. С другой стороны, словосочетание “у камня и кроны” недвусмысленно подразумевает “на земле”, “в реальности”, “во плоти”. Где находится видящий сон отец? В конце поэмы он понимает, что река — это Смерть, его дочь — на Небесах, а странное место, где стоит он сам — преддверие Рая. Если в момент, когда он произносит процитированные выше слова, он полагает, что повстречал свое дитя на земле, где есть реальные камни и настоящие деревья, то он печально ошибается; если же он понимает, что встреча происходит не в реальности, то утешение, которое он получает, уже омрачено нотками горя.

“*By stok other ston*”, как следовало бы понимать каждому — это великая поэзия; не просто великая *строчка*, но, в своем контексте, именно великая поэзия. Можно ли достичь того же эффекта в современном английском языке, с его гораздо более суровым отношением к словесной неточности? В эпизоде прощания Древоборода с эльфийскими владыками Толкин попробовал поэкспериментировать и, возможно, потерпел неудачу; однако приходится тем не менее признать, что скрытый за древнеанглийской фразой образ неплохо работает на Фангорна(13), чье чувство окончательной утраты естественно связано с деревьями. Но главное не в этом. Толкин постоянно пытался распространить границы дозволенного за колючую проволоку современных убеждений. Он полагал, что великие поэты, такие, как сэр Томас Мэлори или анонимные авторы “Перла”, “Беовульфа” и “Скитальца”, его поддержали бы. Правда, эти поэты по большей части стали жертвами забвения и остались непризнанными. Однако с традицией, которую они представляли, этого не произошло. Толкин полагал, что ее следы можно заметить даже у Шекспира — то там, то сям.

Поэтому совершенно ясно: что бы ни говорил Толкин о шекспировских пьесах, некоторые из них он прочитал весьма внимательно, и прежде всего “Макбета”. Позаимствованные из этой пьесы мотивы несколько раз явственно обыгрываются во “Властелине Колец”. Поход энтов на Исенгард превращает в истину то, что сообщил некогда перепуганный посланник не желающему

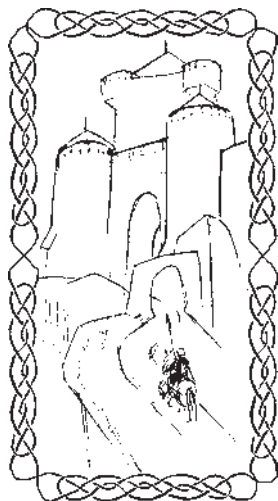




верить в его слова Макбету в акте V, сцене 5: “Взгляните сами: лес идет на замок”(14). Пророчество о том, что главный Кольцепризрак не падет “от руки мужа”, и замешательство Назгула, осознавшего, что Дернхельм — женщина, подобным же образом параллельны, соответственно, уверениям, которыми ведьмы совращают Макбета, и разочарованию, которое постигает последнего, когда он узнает, что вызвавший его на поединок Макдуфф “...из чрева матери исторгнут /до времени”. В сцене, где Арагорн, как и подобает Истинному Королю, возвращает жизнь больным в Обителях Целений только силой своего благодатного прикосновения и отваром травы *ателас*, тоже слышится эхо шекспировского мотива, но более опосредованное. В “Макбете” тоже выведен король-исцелитель, хотя он остается за сценой — это Эдуард Исповедник, последний законный король англосаксов, который послал в поддержку мятежникам Сиварда, эрла Нортумбрийского. По-видимому, здесь Шекспир отпускает намеренный комплимент в адрес Якова Первого (Английского), он же Шестой (Шотландский)(15), который начиная с 1606 года исцелял золотуху — болезнь, которая в Англии называлась также “королевская пагуба”. Скорее всего, Толкин никак не мог одобрить этого кивка в сторону Якова и расценивал его как неприкрытую лесть. Ведь Яков принадлежал к династии Стюартов, которая называлась так потому, что ее родоначальник и предок Якова Роберт был Верховным Наместником (по-английски “*stewart*” — М.К.) Шотландии и взшел на трон в 1371г. по смерти Давида Второго(16). Когда Дэнетор говорит, что в Гондоре, в отличие от других стран, где “род королей не так высок”, нескольких столетий еще не достаточно, чтобы наместник стал королем, в этой фразе содержится намек на Шотландию и Британию. Правда, к англосаксонской Англии этот намек не относится: от легендарного короля Кердика(17) вплоть до 1065 года ею правила династия королей, род которых шел от одного предка, ни разу не прерываясь: корона исправно передавалась от отца к сыну. С одной стороны, “Возвращение короля” — параллель к “Макбету”, с другой стороны — упрек ему.

Однако Толкин использовал эту пьесу не только ради того, чтобы позаимствовать из нее несколько мотивов. В 6-ой главе “Двух башен” бросается в глаза одна мимоходом брошенная фраза. Что нам делать с Саруманом, спрашивает Теоден? “Пора взяться за самое насущное дело”, — отвечает Гэндальф, что означает — нужно послать против него всю армию: “Если мы не одолеем Сарумана, мы погибнем (в оригинале “*If we fail, we fall*” — М.К.). Если одолеем — нас будут ждать новые дела”. Перекличка слов “*fail*” и “*fall*” — эхо знаменитого стиха из “Макбета”, где герой спрашивает, уступая напору своей жены: “Но если мы проиграем?” — “Мы проиграем?”

— переспрашивает она (так, по традиции, трактуют ее ответ). Актрисы пытаются произносить эту фразу по-разному: то как саркастический вопрос, то как простое отрицание возможности поражения, то как словесную пощечину. Толкин намекает, что все они ошибаются: это не более чем опечатка, вместо повторения слова “*fail*” должно стоять слово “*fall*”, в значении “погибнем”. На прямой вопрос дается прямой ответ, только и всего. Это прочтение могло бы кому-нибудь показаться не слишком убедительным, если бы не одна деталь. Аллитеративные ассонансы, такие как “*fail*” и “*fall*”, очень характерны для древнеанглийской поэзии, а вслед за ней для среднеанглийской, куда относится и поэма “Перл”. “Макбет” — это всего лишь одна из пьес Шекспира, где действующими лицами являются англосаксы, но, благодаря некому странному стилистическому резонансу, текст именно данной пьесы пестрит примерами этого древнего (но популярного и по сейчас) стилистического приема. В “Макбете” ассоциируются “*life*” (“жизнь”) и “*leaf*” (“лист”), “*fear*” (“страх”) и “*fair*” (“справедливый”), “*blade*” (“клинок”) и “*blood*” (“кровь”). Пара “*fail*” и “*fall*”





оказывается в ряду из более чем сорока случаев аллитерации, которая является неотъемлемой частью поэтической ткани, составляющей пьесу. Как странно, что критики проглядели возможность такого толкования! Или: как характерно, что они ее проглядели! — мог бы воскликнуть Толкин. Современные критики не очень-то преуспели в распознавании отголосков англосаксонской традиции, особенно таких, что дожили до наших дней в словесных парах типа “*mock*” (“насмехаться”) и “*make*” (“делать, творить”), “*chance*” (“случай”) и “*choice*” (“выбор”), “*bullet*” (“пуля”) и “*billet*” (“цель”), ранее в данной работе уже упоминавшихся.

Гэндалф, разумеется, заимствует из “Макбета” еще и принцип наступательного мужества — качества, очень ярко представленного в пьесе и, вполне в толкиновском стиле, выраженного Старым Сивардом, когда тот слышит о смерти сына: “...Тогда он Божий ратник ныне... Он все свершил. Прекрасна смерть его” и Малькольмом: “Как ночь ни длится, день опять придет”, а также самим Макбетом: “Возьми побольше конницы, обрыскай/ окрестности и вешай всех, кто трусит./ Поддай доспехи”. К этим строкам Толкин не мог остаться равнодушным. Но все-таки сильнее всего на “Властелина Колец” повлияла сама тема “Макбета”. Если в переплетениях последней можно отыскать общую, все объединяющую мораль, то эта мораль такова: “делай, что должно — и пусть будет, что будет”. Именно этого и не понимает Макбет. Он верит пророчеству ведьм, то есть, верит, что станет когда-нибудь королем, и пытается воплотить это пророчество в жизнь; он верит в предупреждение ведьм насчет Макдуффа и пытается устранить этого человека. Если бы он не предпринял этой попытки (которая привела к убийству близких Макдуффа), Макдуфф, может, и не рвался бы покончить с ним самим; если бы Макбет не убил Дункана, то, вполне возможно, королевский престол достался бы Макбету каким-нибудь другим способом. Случай Макбета — классический пример человека, который не понимает, каким образом сотрудничают между собой свободная воля и удача. Вспомним предупреждение Галадриэли по поводу ее Зеркала(18): “помни, что Зеркало показывает многое, в том числе и такое, чего еще нет. Нет, а, может, и не будет никогда — разве что тот, кто увидел это в Зеркале, оставит свой настоящий путь и помчится предотвращать да исправлять”. Это предупреждение могло бы быть обращено и к Макбету. Но у того не было под рукой Галадриэли. Единственное зеркало, в которое он смотрит, находится во власти ведьм (акт IV, сцена 1).

Итак, Толкин попытался сделать шекспировские образы более позитивными; затея дерзкая, но основанная на ясном видении сути дела. А это видение, в свою очередь, основывалось на детальнейшем знании текстов Шекспира. Если Толкин не шутил, заявляя, что терпеть не может Шекспира, то причиной этому было то, что последний не мог оплатить счет, предъявляемый ему Толкином: Шекспир был истинным поэтом, чье творчество было глубоко укоренено в древних английских историях и традициях, но он позволял себе слишком часто пренебрегать своими “корнями” ради более поздних, суетных интересов. “Король Лир”, например, основан на безвкусных выдумках Готфрида Монмутского(19), которые Толкин высмеивает уже в “Фермере Джайлсе из Хэма”. Однако в этой пьесе есть одна действительно древняя и глубоко резонирующая строчка — в сцене безумия “бедного Тома”:

“Вот к мрачной башне Роланд подходит...”

(пер. Т.Л.Щепкиной-Куперник.)

Совершенно очевидно, что эта строчка позаимствована из какой-то утраченной баллады, повествующей о Чайлд Роланде, том самом, который отправился в страну эльфов, чтобы спасти свою сестру от злого эльфийского Короля. Иными словами, за строчкой стоит какая-то легенда о чудовищах, подобная утраченной легенде о Теодорике(20). Ну, почему Шекспир не мог нам рассказать ЭТУ историю, вместо того чтобы возиться с “Королем Лиром”? — задавался, возможно, вопросом Толкин. В результате Толкину пришлось рассказывать историю о “Мрачной Башне” самому. Однако Шекспиру, без сомнения, было кое-что известно. Кроме “Макбета” и





“Ли́ра”, Толкина, по-видимому, должны были особенно задеть “Бу́ря” и “Со́н в ле́тнюю но́чь” (обе эти пьесы “сказочные”, и в обеих сюжеты не заимствованы откуда-либо еще, а принадлежат самому Шекспи́ру). Но Толкин помнил и такие шекспировские пьесы, которые, казалось бы, были близки ему гораздо меньше. Так, когда Со́дружество покида́ет Ривенде́лл, Би́льбо деклами́рует такие стихи:

Когда зима в лицо дохнет,
И по утрам на лужах лед,
И осыпается листва,
И в белом инее трава —
Тогда едва ль кого-нибудь
В неведомый потянет путь...

Это стихотворение по размеру и содержанию перекликается с великолепной шекспировской кодой к пьесе “Беспло́дные усилия́ любви́”:

“Когда свисают с крыши льдинки,
И дует Дик-пастух в кулак,
И леденеют сливки в крынке,
И разжигает Том очаг,
И тропы занесло снегами,
Тогда сова кричит ночами:
У-гу!

(Пер. Ю.Корнеева.)

Шекспировское стихотворение лучше, но и стишок Би́льбо не плох. Примечательно, что в обоих каждое словечко принадлежит обычному, хотя и разговорному, английскому языку, и каждое словечко (за исключением недоказанных случаев со словами “logs” (“дрова”) и “nipped” (“кусачий (о морозе)”) у Шекспира) укоренено в древнеанглийском языке. Ни одному из этих двух стихотворений не пришлось бы претерпеть особенно серьезных изменений, чтобы их мог понять любой англичанин, в любое время — от 600г. по Р.Х. до наших дней. Однако они представляют собой традицию, которая сегодня, как полагал Толкин, если и не оборвалась преждевременно, то едва теплится.



Поэзия Заселья

Толкин пытается расширить эту традицию. Это особенно заметно по хоббичьим стихотворениям, рассыпанным по всему “Властелину Колец” — или, если выражаться точнее, по тем хоббичьим стихотворениям, которые были написаны позднее. Ближе к началу книги помещены два стиха, которые Толкин написал примерно тридцатью годами раньше и затем оба переписал наново, чтобы они подошли к новому контексту: это песня “Лунный человечек”, которую Фродо поет в “Пляшущем Пони”(21), и “Стих о тролле”(22), который декламирует в окрестностях Пасмурника Сэм. Если исключить эти два произведения, останется небольшая группа чисто “засельских” стихов. По форме это обычно четверостишия с перекрестной рифмовкой, простые по языку и размеру и по большей части напоминающие развернутые пословицы. Эти стихи выглядят непретенциозно. Все они были написаны исключительно для “Властелина Колец”. Есть искушение объявить, что они не несут в тексте никакой особенной функции — только помогают истории продвигаться вперед и обогащают характеры персонажей,





то есть, вне своего непосредственного контекста никакой ценности не имеют. Однако эта гипотеза сразу натывается на возражение: несмотря на то, что стихотворения эти действительно очень “плотно прилегают” к тем контекстам, в которые они помещены, читателя не покидает ощущение, что в разных контекстах одни и те же слова из этих стихотворений могут иметь совершенно разный смысл. Как и в “Перле”, дежурная фраза или клише могут здесь в любой момент заиграть новыми красками.

Например, “Старая дорожная песня Бильбо” повторяется три раза, и каждый раз в разных вариантах. Первый, базовый текст — это песня Бильбо, которую он поет, когда навсегда покидает Заселье:

Бежит дорога вдаль и вдаль.
Но что я встречу на пути?
Забыв усталость и печаль,
Я ухожу, чтобы идти
Все дальше, не жалея ног,
Пока не выйду на большак,
Где сотни сходятся дорог, —
А там посмотрим, что и как!

(“Властелин Колец”, т.I, с.66)

Через много лет, когда Толкин заканчивал “Возвращение Короля”(23), он вставил в текст сцену, где показано, как в Ривенделле Бильбо, будучи уже дряхлым стариком, выслушивает рассказ Фродо о том, как было уничтожено Кольцо. Он оказывается неспособен понять большую часть рассказа и комментирует свою немощ с помощью стихов, давая иную, и весьма примечательную, версию того же самого стихотворения:

“Вела меня дорога прочь
От отчего порога, —
День минул, и настала ночь,
И отшагал я много.
Кому дорога по плечу,
Пусть все начнет сначала.
А я в корчму, к огню хочу,
В кровать, под одеяло...

(“Властелин Колец”, т.III, с.365)

С этими словами, как нам сообщается, “он уронил голову на грудь и крепко заснул”. Поначалу кажется, что это очевидный пример того, как контекст определяет значение отдельных слов. Когда Бильбо поет эту песню в первый раз, он только что освободился от Кольца и направляется в Ривенделл; соответственно, в словах песни звучат отречение от прошлого и одиночество, но одновременно решимость принять новый поворот событий и начать новую жизнь где-нибудь в неизвестном доселе месте. “Я должен подчинить свои желания большому миру”, — примерно так можно подвести итог этой песни, и это резюме очень даже соответствовало бы тогдашним настроениям Бильбо. По контрасту, вторая версия, почти зеркально подобная первой, выражает только оправданную усталость. Бильбо более не интересуется Кольцом. Для него “корчма” — это Ривенделл, и действительно, в непосредственном контексте так оно и есть. Однако любой читатель догадается, что “корчма” может здесь с тем же успехом символизировать и смерть(24).

В промежутке между появлением в тексте этих двух принадлежащих Бильбо вариантов стихотворения хоббит Фродо тоже один раз поет эту песню (“Властелин Колец”, т.I, с.125). Его



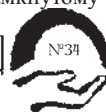


версия идентична первой версии Бильбо, за одним только примечательным исключением: в стихотворении Бильбо ноги путника названы “бодрыми” (“eager”), а в стихотворении Фродо — “усталыми” (“weary”). “Это же вроде бы старого Бильбо вирши, — припоминает Пиппин. — Или ты это сам написал на его манер? Звучит не слишком жизнерадостно”. Фродо говорит в ответ, что и сам не знает, чьи это стихи. Ему кажется, он сочинил их не сходя с места, но не исключено, что “когда-то давно” он их действительно “от кого-нибудь слышал”. Эта неуверенность (между тем как правильный ответ читателю известен) указывает на существенную разницу между положением, в котором находится Бильбо, и положением, в котором находится Фродо. Оба они покинули Котомку, но один — с радостью: он избавился от Кольца, никому ничем не обязан и направляется в благословенный Ривенделл; Фродо же, напротив, уходит из дома с растущим ощущением того, что он оказался помимо воли втянут в неприятную историю. На шее у него Кольцо, и путь его лежит не в Ривенделл, а, в конечном счете, в Мордор. Разумеется, для него стихотворение имеет совсем не тот смысл, что для Бильбо. Но как могут одни и те же слова означать настолько разные вещи?

Это зависит от того, что понимать под “дорогой”. Самое очевидное толкование следующее: если “корчма” означает “смерть”, то “дорога” должна означать “жизнь”. Это не обязательно чья-то индивидуальная жизнь, поскольку во второй версии песенки Бильбо говорится, что и другие могут выйти на дорогу и в свою очередь пойти по ней; однако в песне Фродо и в первой версии Бильбо герой, то есть путешественник, идущий, куда ведет его дорога, отдаленно символизирует человека, который идет по освещенному отрезку неведомого пути, обозначающего жизнь, уходящую в будущее, к концу, которого никто предсказать не может. Сюда можно добавить и еще кое-что. Об этом, со ссылкой на Бильбо, говорит и сам Фродо:

“Он говаривал, что Дорога на самом деле одна, точь-в-точь большая река: у каждой двери начинается тропинка, ни дать ни взять ручей, что бежит от криницы, а тропинки все до одной впадают в Большую Дорогу. “Выходить за порог — дело рискованное, — повторял он. — Шагнешь — и ты уже на дороге. Не удержишь ног — пеняй на себя: никто не знает, куда тебя занесет. Понимаешь ли ты, что прямо здесь, за дверью, начинается дорога, которая ведет на ту сторону Чернолесья? Дай ей волю — и глазом не успеешь моргнуть, как окажешься у Одинокой Горы или где-нибудь еще, так что и сам будешь не рад!” (“Властелин Колец”. т. I, с. 125).

В контексте это просто ответ на реплику Пиппина, — дескать, песня Фродо “звучит не слишком жизнерадостно”. Фродо еще не знает, что ему предстоит отправиться в Мордор, а у Пиппина и вообще нет в мыслях ничего подобного. Однако оглядываясь назад после прочтения первой книги, и особенно преодолев переплетения книг второй и третьей, вполне можно предположить, что, помимо значения “жизнь”, образ дороги, с развитием действия, начинает постепенно обозначать еще и Провидение. В конце концов оказывается, что Бильбо был прав, когда говорил, что дорога, которая начинается от Котомки, ведет напрямик в Мордор. С другой стороны, на дороге, по которой идет Фродо, тысячи перекрестков, означающих для путника тысячи возможностей, которые надо принять или отвергнуть. Путник всегда может остановиться или свернуть в сторону. Только сила воли путника придает дороге видимость прямой линии. Соответственно, когда Бильбо и Фродо заявляют, что будут следовать дороге, один охотно, а другой устало, до тех пор, пока она не пересечется с другими дорогами, жизнями и желаниями, а потом, если достанет сил, двинется дальше в неизвестность, то они демонстрируют смесь сомнения и решимости — а это именно то, чего рекомендует придерживаться Гэндальф. В случае Фродо этот образ вырисовывается гораздо явственнее и отчетливее. Более того, не будет преувеличением сказать, что странник, который идет все вперед и вперед по разветвляющейся дороге, превращается у Толкина в конце концов в символ Добра вообще, в противовес замкнутому





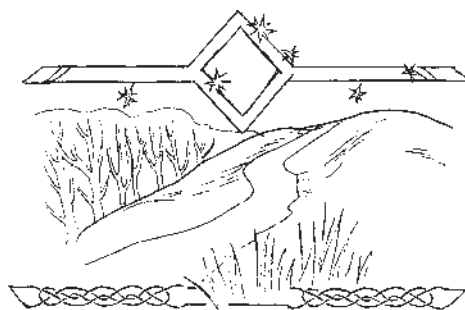
на себя кругу Кольца. К тому времени, когда читатель приходит к этому заключению, непосредственный драматический контекст, который окружает разные версии стихотворения — расставание с Котомкой, расставание с Засельем — ничуть не блекнет, и образ Дороги ничуть не теряет своего очевидного, буквального значения; но эти конкретные значения кажутся теперь не более чем отдельными проявлениями одной общей истины.

Соответственно, “плотное прилегание” стихов к характерам героев и ситуациям оказывается иллюзорным. Возникает даже ощущение, что стихам известно больше, чем их сочинителям. А может быть, они и вовсе сочинены кем-нибудь другим? Над “хоббичьими” стихами можно размышлять снова и снова, и какое-то время спустя окажется, что они обогатились новым смыслом. Так, в самом конце т. III Фродо мурлычет себе под нос “старую дорожную песенку, только слова были не совсем те, что прежде”:

...Настанет день — и я шагну
В ту неизвестную страну,
Куда ведет тот тайный ход —
На Запад или на Восход...^{1*}

Раньше эта песенка звучала иначе:

...Там, за углом, быть может, ждет
Незнамый путь, секретный ход;
Мы пропустили их вчера —
А завтра, может быть, с утра
Свернем на них, и курс возьмем
В Луны и Солнца дальний дом...^{2*}



В английском оригинале оба текста отличаются совсем немного, зато в самом существенном. Фродо не говорит — “Я, может быть, шагну”, как в старой песне (если перевести ее дословно — М.К.) — он говорит уверенно: “Я шагну”(25), и действительно — на следующий день он покидает Средземелье. Он перефразирует, опять-таки, старую песенку Бильбо, которая, правда, поется на мотив, “древний, как холмы”. Даже тот невинный контекст, в котором эта песня приведена впервые (в кн.1-ой) — в тот момент хоббиты поют ее просто для того, чтобы приободриться, — не заглушает некоторого странного отзвука, который в ней слышится. “Под крышей дом, а нем очаг..”, — поют хоббиты. — “...Но не успели мы устать...”. Если держаться символики, задаваемой последней песней Бильбо в Ривенделле — символики “корчмы” и “усталости” — то эти строки означают, что у поющих пока еще есть воля к жизни. Однако самое главное в песне — это “незнамый путь, секретный ход”, то, что, как представляется, может вывести за пределы этого мира. Припев — это обращение к привычным элементам пейзажа, но при этом с ними прощаются:

Роща, чаща, пуша, брод —
Эй! Вперед! Вперед! Вперед!
Топа, скалы, степь, река —
До свидания! Пока!

Неужели хоббиты, даже находясь в хорошем настроении, “получарованы легкой смертью”(26)? Можно, наверное, сказать лучше: они каким-то образом унаследовали древнюю печаль, которая временно заглушена красотой мира сего, но может и проснуться — у Фродо после всего случившегося, у Леголаса при криках чаек.





Эльфийская песня, которая следует непосредственно за “Дорожной Песней”, действительно говорит именно об этом, хотя, возможно, немногие читатели связывают эти две песни между собой при первом же чтении. Помимо взываний к Элберет, эта песня содержит два разных образа звезд; один из них представляет их как цветы, посеянные “Королевой, что правит за Морями Заката”(27) и за лесами, в которых “блуждают” эльфы. Разумеется, эльфы в настоящий момент *действительно* блуждают по лесу и смотрят на ранние вечерние звезды, однако они имеют в виду вовсе не это. Они поют о сожалении и об изгнании, и ядро их песни — оксюморон(28) “в этой дальней земле”.^{3*} Под “этой дальней землей” разумеется на самом деле “ближняя”, реальная земля, то есть Средьземелье. По идее, это Элберет находится в “дальней стране”, за Морем. Но эльфы отказываются признать это за реальность и видят себя странниками, чье главное дело — помнить:

“Во мраке смертных стран, вдали,
твой свет забыть мы не смогли —
Глядим на Запад, и для нас
Твой звездный светоч не погас!”

Что касается леса, то его красота — это и сеть, и преграда; только звездный свет и память проникают его тьму, достигая тех, кто “блуждает по нему среди переплетенных ветвями деревьев”.

Что за миф кроется за этой песней, из “Властелина Колец” не ясно. Точно так же остается непереуслышанной спетая в Ривенделле песня на Синдарине (языке Серых эльфов)(29), с вкрапленной в нее строчкой на Квэнии (языке Высших эльфов)(30), процитированная также на последних страницах книги (“Властелин Колец”, т. III, с. 425)(31). Однако постепенно образ “Леса Земной Жизни” со все возрастающей ясностью проникает и в сознание хоббитов. В Старом Лесу к этому образу обращается Фродо:

“Идущий по лесу во тьме,
не унывай — держи в уме,
Что край имеет лес любой —
И встанет солнце над тобой!
Восток или запад выбирай —
Леса всегда имеют край!
Не вечно тянутся леса...”
(“Властелин Колец”, т. I, с. 182).

Как и обычно, мы первым делом замечаем то, что предлагается нам непосредственно — Фродо и его друзья просто хотят выйти из леса. Но в этом стихотворном отрывке отражается и некая универсальность: “тьма леса”^{4&} — это жизнь, обманы жизни и ее отчаяние, иначе — “леса”. Но когда-нибудь в будущем отчаянию настанет конец. Выход из “лесов” представлен как видение космического порядка, на что можно только намекнуть с помощью образов “солнца” или звезд^{5§}. Что имеет в виду Фродо под этими противопоставлениями (“восходящее солнце”/ “заходящее солнце”, “восток”/ “запад”, “начало дня”/ “конец дня”)? Эти контрастирующие пары вряд ли могут означать жизнь и смерть; иначе получилось бы, что в песне Фродо говорится о том, что поражения не бывает — даже если странники найдут свою смерть в этом темном лесу, в реальном Старом Лесу, в момент смерти они все равно вырвутся к солнцу, прочь из препятствующей им “тьмы”. В таком случае, “...не вечно тянутся леса...” — это утверждение того же уровня, что и “...бежит дорога вдаль и вдаль...”: дословно истинное, но в то же время в дословном своем смысле ни к чему не ведущее или даже банальное, однако через его буквальную



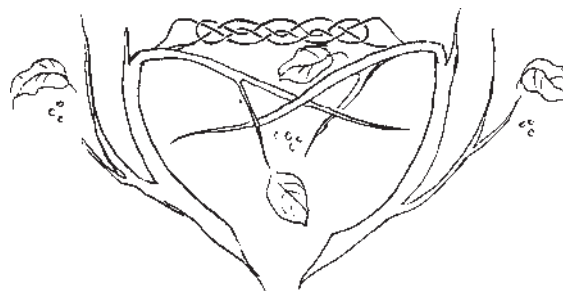


истинность просвечивает символическое обещание. Когда, в Минас Моргуле, Сэм Гэмги ненадолго оказывается в роли преданного своему господину менестреля, он набредает на ту же самую мысль и кладет слова собственного сочинения на еще один древний засельский мотив:

“И пусть я заперт в тупике,
пути не завершив,
Вдали от бликов на реке,
среди башен и вершин, —

Но Солнце правит выше туч
Свой неуклонный ход,
И звезды направляют луч
В зияние пустот

Меж бастонов тьмы, — и тень
Не век, как ни сгушай.
И не скажу я — “кончен День”,
И не скажу — “прощай”.
(“Властелин Колец”, т. III, с. 248).



Во фразе “И не скажу я — кончен день...” слышится, разумеется, еще одно эхо Шекспира. “День наш миновал. Смеркается...”^{6*} — говорит у Шекспира Клеопатре ее служанка Ира^{7**}. Но Толкин, без сомнения, должен был сразу же почувствовать, что у Шекспира нет авторских прав на эту фразу, которая, скорее всего, существовала в английском языке с незапамятных времен и “стара, как холмы”. Песня Сэма проста и естественна; его голос — это просто “голос одинокого, усталого хоббита. Только совершенно глухой орк мог бы спутать песенку Сэма с боевым кличем эльфийского богатыря”. Однако у песни есть все признаки засельского “высокого стиля”: простой язык, чувство, выраженное языком поговорок, близость к непосредственному контексту, и одновременно способность выразить миф; в ней слышится мужественный намек, одновременно печальный и исполненный надежды.

Как уже было сказано, Заселье — это калька с Англии. Где же в английской поэзии искать аналога поэзии засельской? Можно было бы указать на Спенсера, который в своей “Королеве фей” (к этому произведению Толкин относился с неодобрительным интересом) часто пользуется образом странствующего рыцаря, заплутавшего в бездорожном лесу. А спенсеровский текст, который содержит видение Мерлина, касающееся возрождения Британии, лежит в основе “Загадки о Бродяге” (стихотворение Бильбо)(32). Есть и еще более близкая параллель — это “Комус”, пьеса-маска(33) Джона Мильтона(34). Надо думать, Толкин любил эту вещь — отчасти из-за темы, которой она посвящена (это аналог легенды о “Чайлд Роланде”: сказка о деве, потерявшей в дремучем лесу и попавшей в плен к волшебнику. В этом плену она томится, покуда к ней на выручку не приходят ее братья и ангел-хранитель. Но главное, что должно было привлекать Толкина в этой маске — неопределенность, колебание между реальным и символическим, характерное для всей вещи. Так, например, переодетый ангел рассказывает братьям, что их может защитить от опасностей одна травка. Травку эту дает братьям некий пастух:

“Был темен лист, с колочками на нем,
Но он сказал, что там, в иной стране,
На тучной почве, цветом золотым
она цветет, а здесь ей чести нет,





никто о ней не знает, за сорняк
ее считают, и тупой мужлан
ее вминает в землю каблуком...”

Как похоже это описание на аллегорию Добродетели! А мальчик-пастух — не сам ли это Добрый Пастырь? Важен и образ леса. Младший Брат мечтает, чтобы из-за пределов леса до его ушей донесся хоть какой-нибудь звук — бляение, свист, кукареканье, все, что угодно. Это было бы

“Хоть малое, а все же утешенье
В темнице этих сплетшихся ветвей!”

Старший брат предпочел бы свет — отсвет луны, лампы или хотя бы огонек свечки, которые “посетили бы их и коснулись бы длинным лучом властно струящегося света”. Лес, опять-таки, выступает как аллегория жизни, а “властно струящийся свет” извне — аллегория Совести. Но, как сказал Толкин о “Беовульфе”, важно и сохранить равновесие, и проследить за тем, чтобы “крупный символизм плавал близко к поверхности, но не высывался наружу и не превращался в аллегорию”. Простой, даже простонародный, язык апеллирует к повседневному опыту. Каждому из нас приходилось теряться и находиться, каждый из нас потерян и будет когда-нибудь найден. Дева (душа) будет в конце концов спасена из “запутанных троп ужасного леса... из слепых лабиринтов переплетенных стволов... тесной темницы бесчисленных сучьев”, или, как сказали бы эльфы, *галадреммин эннорат*, “леса переплетенных ветвей”.

Эльфийская трагедия



Шекспир, Спенсер, Мильгон; этот список можно было бы продолжить, включив в него, например, также Йейтса(35), чье стихотворение “Человек, который мечтал о Волшебной Стране” могло бы послужить эпиграфом ко всему творчеству Толкина. Однако не следует забывать о главном: Толкин отнюдь не был отрезан от основных течений английской поэзии, хотя ценил в стихах не искусство огоршить, не *mot juste*, не словесную изощренность, а предпочитал неспешно отрабатывать уже известные приемы. Однако ни его амбиции, ни его идеи в области стиля этим не исчерпывались. В поэзии “Властелина Колец” имеется еще эльфийская составляющая. Стихи, где она присутствует, резко контрастируют со всем остальным поэтическим материалом “Властелина Колец”. Ее характеризует почти беспрецедентная сложность отдельных строк и более крупных поэтических единиц, характеризующая у Толкина эльфийскую поэзию. Лучший пример этой сложности — “Песня об Эарендиле”, которую сочинил и спел на пиру в Ривенделле Бильбо (“Властелин Колец”, т.I, с.351-354). Характерно, что значение этой песни, а также история, которая за ней стоит, во “Властелине Колец” не разъясняются: разъяснение стало доступным только с выходом в свет “Сильмариллиона”. Эта полная намеков непроясненность еще сильнее подчеркивается благодаря чисто звуковым приемам: один из них — рифма, которую легко распознает всякий, другие менее очевидны — внутренняя полу-рифма, аллитерация (то есть использование слов, которые начинаются на одну букву), аллитеративный ассонанс (прием, который часто встречается в “Макбете”; при этом когда аллитерируются не только первые буквы слова, но и корневые гласные, и частое, хотя и нерегулярное, нарушение порядка слов в предложении (“вариативность синтаксиса”). Все эти приемы представлены в первых же строчках песни:





Эарендил был мореход;
он для далеких плаваний
ладью построил верную
в Арверниэнской гавани.
Серебряными нитями
огнистый парус вышел он,
и белогрудым лебедем
бесстрашно в море вышел он* .

Рифмы бросаются в глаза сразу. В строчках 2 и 4 это: “плаваний — гавани”, в строчках 6—8: “вышел он — вышел он”. Что касается внутренних рифм, то они не зависят от места в строке и встречаются где угодно, например, “верную — Арверниэнской”. Они не привязаны к окончаниям слов: рифмоваться может и середина слова, и любые его части вообще. Эти рифмы далеко не всегда бывают полными. Могут заметить, что и обычные рифмы в этом стихотворении тоже далеко не всегда точны. Например, одни из них “мужские”, когда рифмуется как минимум последний слог, другие — “женские”, когда рифмуются два последних слога, а иногда и больше. Эти рифмы имеют тенденцию скорее к подобию, чем к точности. Например, рифма “плаваний — гавани” никак не может считаться точной, а рифму “вышел он — вышел он” скорее тавтологична. То же и в дальнейшем: “снежные — безбрежные”, “высокую — на песок его”, “трон — он”, и другие, менее точные рифмы. Эти рифмы нерегулярны, но появляются слишком часто, чтобы их можно было приписать неумению автора выдержать стихотворение в едином стиле. Кроме того, эти нерегулярные рифмы поддерживаются другими звуковыми украшениями — непредсказуемыми, но встречающимися довольно часто. Это аллитерации (“Ночь Ничто”, “Смертные Страны”, “светозарный Сильмарил”, “лия лучи” и так далее. Как обычно бывает в таких случаях, иногда невозможно решить, с чем мы имеем дело — с аллитерацией или с аллитеративным ассонансом (как в словосочетании “пеньем напоен”). В промежутках между этими звуковыми украшениями — сеть синтаксических: повторов и перепевов, тоже, как правило, приблизительных, например: “Кольчугу он надежную/надел для дела бранного, /свой щит покрыл он рунами, /чтобы хранил от ран его, /на лук он взял драконий рог, /эбен — на стрелы черные; /привесил ножны к поясу/из оникса точенные; булатный меч вложил он в них, /плащ заколол смарагдом он, /шлем выбрал адамантовый, /пером орла украшенный...” (36)

Описывать эту технику трудно, зато результат ее применения налицо. С ее помощью достигается богатая, непрерывная неопределенность. Строки кружат вокруг единого центра, который угадывается, но никогда не дается в руки. Таким образом звук начинает отчетливее отражать смысл, а, может быть, наоборот, — ведет смысл за собой. В целом стихотворение, переполненное рифмами, ассонансами и синтаксическими структурами, которые никак не удается идентифицировать окончательно, приоткрывает дверь в романтический мир “древних, злосчастных, дальних вещей” (по Вордсворту)(37) или “волшебных замков, что встают из пены губительных морей в затерянных волшебных странах” (если вспомнить Китса)(38). Сам Фродо тоже внимает музыке эльфов вполне по-китсовски: “Казалось, слова сами собой обретают плоть образов; перед глазами открывались видения дальних стран и чудеса, которых раньше Фродо не смог бы даже вообразить. Зал в отблесках пламени превратился в облако золотого тумана над пенным морем, вздыхающим у края мира. Явь уступала место волшебству. Фродо почувствовал, что над ним плещутся волны бесконечной реки, золотой и серебряной, и он уже не может вместить в себя эту реку; волны слились с воздухом, бьющим в уши, сердце наполнилось до краев и, под сияющим бременем музыки, быстро пошло ко дну, погружаясь в глубинное королевство снов”. (“Властелин Колец”, т. I, с. 350-351). Романтизм, множественность толкований, неточность значений: вот к чему стремится стихотворение об Эарендилье, и вот чего оно достигает, причем берет свое скорее стилем, чем семантикой.





Однако в “Песне об Эарендиле” рассказывается, конечно, и сама история о том, как Эарендил попытался на парусах достичь подобной Раю страны Бессмертных, как покинул он свой мир, как в конце концов, при помощи *сильмарила*, добился успеха; о том, как обладание *сильмарилом* сделало его в итоге звездой, или, скорее, рулевым небесного челна, на котором плывет *сильмарил*, принимаемый обитателями Средьземелья за звезду. Однако в этой истории вопросов больше, чем ответов. Зачем понадобилось Эарендилу пускаться в это плавание? Что такое *сильмарил*? И, что более насущно для повествования, какова связь этой истории с проходной для “Властелина Колец” темой успеха и поражения? Совершенно очевидно, что звезда Эарендила — это символ победы, “Пламеносец Запада”; однако она ассоциируется также с утратой и сиротством, с рыдающими женщинами на “Здешних Берегах”. Строки “Так далеко от Смертных стран / Не правил путь никто еще” могут мимоходом напомнить “неведомую тропу” из хоббитчей дорожной песенки. Эти две песни роднит между собой также и перетекание смыслов — от куража приключений к тоске по дому; в итоге эти два стилистически совершенно непохожих стихотворения соотносятся друг с другом подобно эльфийским ассонансам, намекая на некий общий для обоих пра-образец, благодаря чему как сходство, так и разница между ними выявляются еще заметнее. Песня, сложенная Бильбо в Ривенделле, в целом создает впечатление, что Бильбо постепенно начинает постигать фольклор и поэзию, которые стоят рангом намного выше хоббитчих, да и вообще превышают понимание простых смертных. Примерно за пятьдесят страниц до того Арагорн поет хоббитам песню о Берене и Лутиэн, объясняя им, хотя и без особой охоты, что она написана “по образцу, который у эльфов называется *анн-теннат*. Ее трудно перевести на наш, Общий Язык. Поэтому то, что вы слышали — всего лишь грубое, невянтное эхо подлинной песни”. “Эхо” — слово в этом контексте полезное, поскольку в некотором смысле эхо и есть принцип, по которому построено стихотворение. В строфике песни Арагорна нет непосредственного сходства с песней Бильбо, но идея “эльфийской” поэзии снова предстает здесь во всей своей удивительной тонкости.

Если говорить коротко, каждая строфа здесь состоит из восьми строчек, которые рифмуются по принципу *abac/babc*; две половинки строфы скрепляются с помощью сильных трехсложных “женских” рифм типа “*glimmering/shimmering*”, “*sorrowing/following*” и так далее⁹⁸. Еще более важно то, что рифмующиеся слова каждой первой половины строфы всегда один или более раз повторяются во второй половине строфы¹⁰⁰. Этому приему соответствует и повторение одних и тех же образов — “волосы, как тень”, падающие годы, падающие листья, и — через все стихотворение — болиголовы как символ смерти. Но последняя строфа состоит из девяти строк и разрушает образец. К тому же рифмуются в ней уже не причастия типа “*glimmering/shimmering*”, как в предыдущих строфах. Рифмы последней строки представляют собой ряд “*bare / grey / door / morrowless / lay / more / away / sorrowless*”. Что это означает? Сказать можно только одно: здесь рассказывается (пусть лишь намеками) история о тьме, смерти и разлуке, подобная истории об Эарендиле и Элвинг, о мореходе и рыдающих женщинах Средьземелья. Последние слова этой песни — “*singing sorrowless*” (“беспечально распевая”) — противоречат общему настроению, но при этом подчеркивается, что Берен и Лутиэн не возвращаются — они уходят прочь, в некий лес, символизирующий, возможно, “смертность” и — в итоге — смерть^{11***}. Арагорн подтверждает это толкование, замечая, что Лутиэн не просто умерла (умирают многие эльфы), но “умерла по-настоящему и покинула этот мир”. Дальнейших объяснений читателям пришлось ждать, пока не появился “Сильмариллион”, но в некотором смысле дальнейшие объяснения и не требуются. Главное уже сказано — с помощью внезапного (хотя и почти незаметного) изменения строфической формы: в последней строке отсутствуют “отзвуки эха”. Возможно, в этом и состоит сущность стиля *анн-теннат*(39).

Остальные стилистические и тематические вариации перечислить легко. “Песнь о Дьюрине”, которую поет Гимли в Мории (“Властелин Колец”, т.I, с.467-9), по-гномьи проста и энергична, но и здесь в некотором смысле неотъемлемые от Средьземелья гибель и упадок

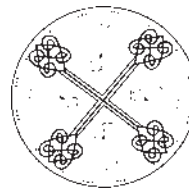




противопоставляются некой далекой надежде. “Песня о Нимродели”, которую поет несколько позже Леголас, говорит о том же, но кончается на другой ноте — на рассказе о беде и поражении, подстерегающих на “Здесьних Берегах”. Элегия, которую Фродо складывает в память Гэндальфа, кончается на словах о смерти, но кода, которую добавляет к ней Сэм, предпочитает более жизнерадостные ноты, причем в итоге прав оказывается именно Сэм. Песня Галадриэли (на Всеобщем языке) кончается нотой сожаления и вопросом — “Но где корабль тот/ Что, на борт взяв, Галадриэль / За Море унесет?”, зато другая ее песня, квенийская — на ноте надежды и утверждения: “Но, может, ты отыщешь его в тумане? Может, хотя бы ты?”(40). Как и в случае с хоббичьими песнями, у этих песен есть подкладка — за ними стоит история о Приговоре и Великом Исходе из Средьземелья, который оттягивается из-за влюбленной вовлеченности эльфов в дела Средьземелья; именно в этом причина несогласия между Фангорном, тоскующим по корням и кронам, и Кэлеборном с Галадриэлью. Что удивительно в этой “эльфийскости” мифологической поэзии, так это то, как сильно смысл облеченных в поэтическую форму историй зависит именно от чистой формы — от образцов, которым присуще свое собственное внутреннее значение, столь же от них неотделимое, как неотделимо от звучания значение эльфийских названий и непереведенных фрагментов эльфийской речи или песенок Бомбадила. Толкиновское понятие поэзии как в зеркале отражает толкиновское понятие языка; ни там, ни здесь звук не должен отделяться от смысла, полагал он.

В реальности эта “эльфийская традиция” тоже была когда-то частью английской традиции. Для многого из того, о чем говорилось выше, непосредственным источником послужил все тот же “Перл”, повествующий о неудачной попытке побега от смертности, с его тяжелым традиционным синтаксисом и невероятно сложной метрической схемой перекрестно рифмующихся двенадцатистрочных строф, изобилующих аллитерациями, ассонансами и синтаксической вариативностью, и вдобавок особым образом связанных между собой и оснащенных рефренами (к этим двум последним приемам не прибегнул даже Толкин)(41).

Однако традиция “Перла” продержалась только до Шекспира, Мильтона и поэтов-романтиков, чья поэтическая техника, соответственно, сделалась еще беднее. Толкин, очевидно, надеялся каким-то образом обновить древнюю традицию. Все три последних раздела — “Стилистические теории”, “Поэзия Заселья” и “Эльфийская традиция” — словно нитью, связаны между собой почерпнутой из “Перла” и подобных ему поэм непоколебимой уверенностью Толкина в том, что поэзия не сводится к простой сумме слов (с чем согласилось бы, впрочем, и большинство критиков). Но для Толкина причина этого в том, что в течение столетий слова обрастают значениями, которые не так-то легко перечислить в словарях, но которые все же доступны немалому числу носителей языка и прорываются подчас на поверхность, иногда даже заслоняя то, что хотел сказать сам поэт (а вот с этим большинство критиков как раз не согласится)(42). В некотором смысле “неплотно прилегающее значение” “работает” в поэзии эффективнее, нежели “плотно прилегающее”. Иными словами, помимо многотрудной извращенной оригинальности, столь любимой писателями двадцатого века, существуют и другие пути к мудрости.



Средьземелье и Лутб: мифические аналогии

Все, что говорилось выше о толкиновской поэзии, имеет непосредственное отношение к предмету крайне увлекательному, но зато и крайне трудному для рассмотрения: к “толкиновской мифологии”. Можно сказать, что в этой области проблемы и намерения здесь у Толкина были те же самые, что и в области поэтики. Толкин хотел, чтобы его стихотворения имели вразумительный смысл в своем непосредственном драматическом контексте, чтобы они были частью общей истории, рассказываемой во “Властелине Колец”. Стихотворение “Не вечно тянутся леса” относится поэтому одновременно





и к Старому Лесу, и к символическим лесам Жизни и Жизненных Заблуждений. Точно так же и легенда об Эарендиле и Лутиэн, и центральная притча о Фродо и Кольце — прежде всего “истории” и ни на мгновение не перестают ими быть, но в то же время в них говорится о невыдуманных основополагающих истинах и даже, возможно, о спасении. Правда, в этом замахе на разговор о спасении кроется определенная опасность. Если бы “Властелин Колец” чересчур приблизился к выражению “евангельской истины”, к христианскому мифу, в который и сам Толкин верил, это могло бы подорвать статус книги как вымышленного повествования и в худшем случае превратить ее в кошунство, в “апокрифическое Евангелие”, а в лучшем — в скучную аллгорию, которая пересказывала бы, якобы в форме романа, то, что и так всем давно известно. В этом случае “Властелин Колец” выглядел бы как одно из стихотворений Бильбо, выдернутое из контекста и без всяких объяснений помещенное в “Оксфордский сборник английской поэзии”, где, оторванное от повествования, которому принадлежит, оно смотрелось бы заброшенным и несчастным. Создавая свой “миф”, Толкин вынужден был держать себя в ежовых рукавицах.

Одной из причин этого было, конечно, то, что он был не особенно терпим по отношению к реальным языческим мифам или к наивным мифотворцам. В своей статье, написанной в 1924г. для YWES (с.58), он замечает: “многие невинные сентиментальные души, привыкшие везде находить одноглазых рыжебородых божков, были бы глубоко шокированы, узнав, что ни имя *Þorr* (Тор), ни имя *Óðin* (Один) не встречаются ни в одном названии на территории Англии”¹². Толкин не верил в “старые религии” и “колдовские культы”. В свое время К.С.Льюис написал статью под названием “Антропологический подход”, в которой окончательно проклял ученую разновидность этих заблуждений. Возможно, основной причиной нетерпимости обоих было то, что оба, в особенности Толкин, имели свои представления о том, что представляло собой настоящее древнее язычество. В наиболее раннем описании англских обычаев Тацит (“Германия”, 97-8 гг.н.э.) отмечает, что у них существовал обычай приносить жертвы своим богам, топя людей в болоте. В консервирующем болотном иле Дании и “Угла” археологами было найдено немало останков таких ритуальных жертв. Было бы удивительно, если бы оказалось, что Толкину ни разу не случилось заглянуть в спокойное лицо “толлундского человека”(43) или в чудовищно искаженное страхом лицо “королевы Гунхильды” (которая, очевидно, еще сопротивлялась, когда ее заживо накололи на копье), и поразмыслить в связи с этим над тем, каким же было в действительности языческое прошлое его предков(44). “То же самое произошло бы и со мной, если бы не милость Божия!”(45). Точнее выразиться невозможно. У Толкина были все основания кое в чем заподозрить немудрящее мировоззрение “благородных язычников”.

Совсем другое дело *добродетельные* язычники. Поистине, не будет преувеличением сказать, что Инклингов они интересовали весьма и весьма. В последнем томе “нарнийской” серии — “Последняя Битва” (1956г.) — мы встречаемся с молодым добродетельным язычником по имени Эмет, уже умершим. Он рассказывает, что всю жизнь служил богине Таш и смеялся над Львом Асланом, при том, что читателю еще до его рассказа становится известно, что Таш — кровожадный демон, а Аслан, как можно сказать — “нарнийский” Христос. Однако встретив Аслана, умерший Эмет падает к его ногам как бы в ужасе, а на самом деле в порыве инстинктивного обожания. Эмету становится страшно — “ведь Лев знает, что я все дни моей жизни служил богине Таш, а не ему”. Но в итоге Эмет обретает спасение, потому что добрые дела, совершенные во имя богини Таш, принадлежат Аслану, а злые дела, совершенные во имя Аслана, принадлежат Таш; это все равно, что сказать, что Бог и Аллах — не одно и то же, но добродетельные мусульмане, в отличие от кровожадных христиан, непременно удостоятся спасения. В конце книги души обитателей Нарнии несутся на Страшный Суд, и из дверей Смерти к ним навстречу выходит Аслан. Если душа обнаруживает, что любит его — она спасается, если ненавидит — погибает. Здесь Льюис повторяет мысль знаменитого терциария(46) по имени Утред Болдонский, жившего в четырнадцатом веке. Утред считал, что очам каждого умирающего является “ясное видение” (*clara visio*) Бога, и конечная судьба человека зависит от того, какой будет его реакция



на это видение(47). Оксфордский собор 1367г.(48) отверг этот домисел Утрета как еретический, поскольку в нем неявно подразумевается, что человек может-де спастись и без помощи Церкви. Но протестант Льюис вполне мог быть с этим согласен.

Зато Толкин — убежденный католик — с этим как раз согласиться не мог. Тем не менее, он должен был быть, без сомнения, заинтересован этой точкой зрения. В конце концов Утрет был англичанином, одним из тех спасителей и просветителей, которые были посланы в Европу с Британских островов для просвещения праведных язычников. Пелагий — великий оппонент Св. Августина — был валлийцем; по всей вероятности, его настоящее имя было Морган. Историю о спасении Траяна, добродетельного языческого императора, первым поведал миру англосакс из Уитби(49), около 710г. Среднеанглийское стихотворение “Св.Эркенвальд”(50) предстает собой вариант этой истории. Некоторые ученые полагают, что оно принадлежит перу автора “Сэра Гавэйна” и “Перла”. Но прежде всего Толкин должен был в этой связи думать о “Беовульфе”. Это произведение написано, без сомнения, христианином, поскольку создано после обращения Англии в христианство. Тем не менее автор за все 3182 строчки ни разу не упоминает о Христе или о спасении, равно как и не утверждает, что его герои, включая доброго и честного Беовульфа, заведомо прокляты, — хотя он не мог не знать, что все они были язычниками, и даже имени Христа никогда не слыхали. Мог ли автор-христианин полагать, что его языческие герои все-таки обрели спасение на небесах? Если он и полагал так, то вопреки мнению тогдашней Церкви. С другой стороны, мог ли он согласиться с тем, что все они навеки обречены аду, как считал Алкуин, диакон Йоркский(51), и как писал он около 797г. по Р.Х. в ныне широко известном письме к аббату Линдисфарнского монастыря: “Что общего у Ингольда со Христом?” В этой презрительно брошенной фразе упоминается об одном из второстепенных персонажей “Беовульфа”, Ингольде. “Король Небесный не желает иметь никакого общения с заблудшими так называемыми “королями” язычников, — продолжает Алкуин, — ибо вечный Король правит на Небесах, а погибшие язычники стеноют в аду”(52). Проблема, стоявшая перед автором “Беовульфа”, стояла и перед Толкином. Всю свою профессиональную жизнь он имел дело с историями о языческих героях, будь то англичане, скандинавы или готы; он лучше всех мог оценить их безупречные добродетели. В то же время он не сомневался в том, что язычество само по себе было религией слабой и жестокой. Индивидуалистические взгляды Утрета и Льюиса не привлекали его, но не привлекала и резко нетерпимая позиция Алкуина. Если имело смысл искать в двадцатом столетии человека, который мог разрешить дилемму, повторить гениальный компромисс автора “Беовульфа” и сохранить “непреодолимую ценность тех трудов, которые выпали на долю людей темного прошлого, людей павших, но еще не спасенных, лишенных благодати, но не достоинства” (ЧиК, с.206), то Толкин, по всей вероятности, должен был полагать, что этим человеком был он сам. К тому же, этот характерный поиск компромиссов является, прежде всего, неотъемлемой частью английского характера. Следовательно, “Властелин Колец” — не что иное, как повествование о добродетельных язычниках, живших в самых темных глубинах самого темного прошлого, задолго до первых проблесков зари и первых весточек об Откровении.

Однако в трилогии есть по меньшей мере один момент, когда Откровение кажется очень близким и аллегория почти пробивается на поверхность. Вполне естественно, что это момент “эвкатастрофы”, если использовать термин, созданный Толкином для обозначения характерного для волшебной сказки мотива внезапного избавления от неотвратимой беды. Момент “эвкатастрофы” переживается разными персонажами по-разному. Например, как уже говорилось, Сэм и Фродо, проснувшись на Кормалленском поле, поначалу приходят к выводу, что они умерли и попали на Небеса. В следующей главе Фарамир переживает момент “эвкатастрофы” более непосредственно. Он и Эовейн ощущают толчок того самого землетрясения, которое положило конец Барад-дуру, и на мгновение Фарамир вспоминает о том, как ушел под воду Нуменор. Но тут им, как и отцом из “Перла”, овладевает иррациональная радость, которая находит себе



объяснение только некоторое время спустя, в песне орла:

“Пойте, пойте, люди Башни Анора!
Ибо кончилась власть Саурана
и Черная Башня пала!

Пойте, радуйтесь, воины Сторожевой башни!
Не напрасна была ваша стража,
ибо Черные Ворота разбиты,
и Король ваш прошел в них с победой!

Пой и радуйся, славный Запад,
ибо Король опять грядет воцариться —
он будет жить с вами и править вами
до конца дней ваших!

Обновится засохшее Древо:
он посадит его на высоком месте —
и благословен будет ваш Город!

Пойте же, люди!

(“Властелин Колец”, т.ІІІ, с. 330).



Какой стилистический образец был на уме у Толкина, совершенно ясно: это Библия и в особенности Псалтирь. Большинству английских читателей для опознания этого образца вполне достаточно того, что в песне орла встречаются архаические местоимения “*ye*” и “*hath*” — большинству эти слова известны именно по так называемому “Авторизированному Переводу” Библии(53) на английский. Слова “Пойте и радуйтесь” напоминают псалом 33 (“Радуйтесь, праведные, о Господе...”), а все стихотворение в целом очень напоминает псалом 24: “Поднимите, врата, верхи ваши, и поднимитесь, двери вечные, и войдет сильный в брани ... Господь сил, Он — Царь Славы”. “Кто есть сей Царь Славы?” — вопрошает псалом. Один из традиционных ответов звучит так: это Христос, распятый, но еще не вознесшийся, сходит во град Ада, чтобы спасти томящихся там узников — добродетельных до-христиан: Моисея, Исайю, патриархов, пророков. Конечно, песня орла *совсем не об этом*. Когда орел поет: “Черные Ворота разбиты”, он имеет в виду ворота Мораннон, конкретное место в Средьземелье, описанное в т.ІІ “Властелина Колец” на сс.336-337; когда он говорит “Король грядет воцариться”, он имеет в виду Арагорна. Однако первую фразу *очень легко* отнести к Смерти и Аду (Мф., 16:18, “И врата адовы не одолеют ее”(о Церкви — М.К.), а вторую — ко Христу и Его Второму Пришествию.

Согласно англосаксонскому поверью и народной европейской традиции, существовавшей как до владычества англосаксов, так и после него, 25 марта — дата Распятия; кроме того, это дата Благовещения (ровно за девять месяцев до Рождества), а также последний день творения(54). Упомянув эту дату, Толкин выставлял свою “эвкатастрофу” в качестве предшественницы другой, более великой “эвкатастрофы” христианского мифа, по крайней мере ставил их в один ряд. В эффективности этой идеи можно усомниться. Значения 25 марта не замечает почти никто; высокий стиль песни орла никому особенно не импонирует; несмотря на то, что сам Толкин проливал над сценой величия Кормалленского Поля слезы радости (П., с.321), многие читатели нашли радость, слезы и смех героев (особенно Ээма) неубедительными. Толкин поступал обычно совершенно правильно, избегая подобного рода аллюзий, и, подобно автору “Беовульфа”, стараясь держаться среднего пути — между Ингольдом и Христом, между Библией и языческим





мифом. Задним числом хорошо видно, с какой тщательностью держался он раз и навсегда избранного курса (в высшей степени искусственного, хотя обычно об этом не говорится); эта предосторожность видна практически на каждой странице “Властелина Колец”.

Взять, к примеру, Всадников. Как уже говорилось, они до малейших деталей воспроизводят древних англичан, но с одним маленьким исключением — англичане далеко не так сильно увлекались лошадьми. Кроме того, реальные древние англичане верили в неких божественных существ — в **osas* (“богов”), аналогичных древнескандинавским *oesir* и готским **ansos*. Их имена дошли до наших дней в названиях английских дней недели (*Tuesday* (вторник) — День Тива, *Wednesday* (среда) — День Вотана, *Thursday* (четверг) — День Тора, *Friday* (пятница) — День Фрейи). У Всадников Рохана не было ничего, или почти ничего — аналогичного этим верованиям. Только их топонимы иногда содержат следы какой-то древней веры *в ту или иную сверхъестественную силу*. Так, название “Дунгарская крепость” в Общем Языке, как нам сообщается, происходит от роханского *dun-harg*, “темное святилище”, “Халифириэн” на границе с Гондором, по-видимому, означает “священная гора” (*halig-firgen*). В названии “Друаданский лес” второй элемент слова “Друадан”, по-видимому, означает на гондорском языке *-adan* — “человек”, а первый, *dru-*, — “колдовской”. Точно так же англосаксы заимствовали у кельтов первый элемент слова “друид” и создали на его основе свой собственный термин *dry-cræft* — “искусство магии”. Вполне можно заключить, что Всадники боятся сверхъестественного или благоговеют перед ним, но отношений с ним никаких не имеют. На похоронах Теодена не совершается никаких религиозных обрядов. Подданные Теодена просто поют поминальную песнь и объезжают вокруг кургана; точно так же поступают на похоронах своего господина подданные Беовульфа. Зафиксировано только одно историческое погребение, которое напоминает эти похороны: погребение вождя гуннов Атиллы. Описание этого погребения приведено в “Истории готов” Джордана. Здесь тоже поется погребальная песнь, и конники объезжают вокруг могилы, но при этом плакальщики расцарапывают себе лицо, чтобы почтить память своего короля должным образом — то есть, пролитием человеческой крови. Когда тело короля предали земле, были убиты (или принесены в жертву) и погребены вместе с королем рабы, копавшие могилу. В Средьземелье подобный обряд был бы уж никак не к месту! Всадники Рохана, как и большинство персонажей “Беовульфа”, но, судя по всему, что нам известно, в отличие от реальных язычников-англосаксов, не поклоняются никаким языческим богам; кроме того, они не держат рабов, не совершают инцестов и не практикуют полигамии(55). Можно сказать, что их общество в некотором смысле находится под контролем строгой нравственной цензуры. Они так добродетельны, что их и язычниками-то трудно назвать.

Толкин, конечно, их так и не называет. Как отмечалось выше, он пошел по стопам автора “Беовульфа”, стараясь не употреблять даже самое слово “языческий”. Он разрешил себе обмолвиться только дважды — один раз в сцене самоубийства Дэнетора, другой раз — по отношению к Черным нуменорцам. Тем не менее, строго говоря, его персонажи, конечно же, являются язычниками. Толкин, который долго размышлял над тем с великими трудами достигнутым равновесием, каким может похвалиться “Беовульф”, прекрасно отдавал себе в этом отчет. Точно так же хорошо отдавал он себе отчет и в том, что противостоящие язычеству, открыто христианские образы много раз угрожали захватить власть над его повествованием. Возможно, языческим противовесом песне орла можно считать сцену смерти Арагорна, помещенную в “Приложениях”. Арагорн — персонаж исключительно добродетельный; у него нет даже недостатков Теодена, и он, подобно святому, знает час своей смерти. Однако он не христианин, равно как и Арвен не христианка. Поэтому ему приходится сказать ей: “Я не стану говорить тебе слов утешения, ибо до тех пор, пока мы остаемся в кругах этого мира, утешения нам не дано” (“Властелин Колец”, т. III, с. 481). Арвен продолжает оплакивать судьбу, но Арагорн может добавить только: “Наш уход полон скорби, но в нем нет отчаяния. Ибо мы не навечно привязаны к этому миру, и за его пределами есть нечто больше, чем память”. Эти слова не



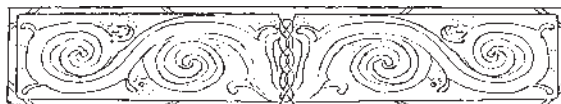


приносят Арвен облегчения. Она умирает под “увядающими деревьями” “сморкнувшего Лориэна”, конец ее растворяется в забвении, а когда эланор с нифредилом перестают цвести “к востоку от Моря”, стираются и последние следы ее пребывания на земле. Но, получается, Арагорн все-таки на что-то надеется, все-таки уповает на то, что *за пределами* “кругов этого мира” есть нечто, способное исцелить их печаль. Но доподлинно он ничего не знает. Бросается в глаза, что его смертный одр принципиально лишен каких бы то ни было таинств: нет ни Последнего Елеопомазания(56), ни каких-либо иных “религиозных утешений”. Однако невозможно даже помыслить, что Арагорн мог бы быть навеки проклят только потому, что он ничего не знал о христианстве (хотя о Беовульфе такое и говорили). Однако, с другой стороны, он все-таки не выполнил в своей жизни того, что необходимо для спасения(57). Наверное, лучшее, что можно сказать в этом случае — это что такие герои после смерти отправляются, по мнению Толкина, не в Ад и не на Небеса, а в Лимб(58), или, как говорит Теоден, “к отцам”, дабы “пребыть там, покуда не обновится мир”, как утверждает уже Торин Дубоцит в “Хоббите”, а в худшем случае туда, где, вместе с Навьем, за “навечно затворенными воротами”, они будут дожидаться, покуда “не будет исправлен этот мир”¹³. В некотором смысле все Средьземелье — именно Лимб: здесь невинные, но не окрещенные души ждут Судного Дня (когда, как мы можем надеяться, они присоединятся к своим спасенным и окрещенным потомкам).

В разные периоды Толкин относился к религиозному содержанию своей книги по-разному. В 1953 году он писал другу-иезуиту:

“Конечно же, “Властелин Колец” — религиозная, католическая книга. Я осознал это, только когда закончил ее, и пересмотрел впоследствии под новым углом зрения” (П., с. 172).

Возможно, Толкину было непросто объяснить иезуиту, почему “религиозная, католическая” книга не содержит *ни единого упоминания о религии*, но вообще-то причина этого ясна: Толкин думал — или надеялся — на то, что у Бога есть какой-то план и в отношении до-христиан. Позже Толкин, по-видимому, стал сомневаться в правомочности такого оригинального подхода к этой проблеме и писал, например, что эльфийская песня, которую эльфы поют в Ривенделле — это “гимн”, и что “эти [взывания к Элберет] и другие кивки в сторону религии во “Властелине Колец” зачастую не привлекают должного внимания” (“Бежит дорога вдаль и вдаль”, с. 65). Но, в целом, раннее его утверждение о том, что в книге нет “ни единого упоминания о религии”, звучит более правдоподобно, чем позднее, когда он стал уверять, что эти упоминания есть, но они-де “не привлекают должного внимания”. Эльфийская песня похожа на гимн не больше, чем Гэндальф — на ангела, а Элберет никак не соотносится со, скажем, Святым Духом, поскольку она отнюдь не является для эльфов невидимым существом, и те эльфы, которые бывали за Морем, вполне могли ее лицезреть. Толкин поступал мудро, расположив вымышленный им миф в пограничной области между твердо определенными реалиями своего повествования и теми его областями, где читатель может дать больше воли своему воображению (Фангорн, Бомбадил, Лутиэн, дороги, кольца). Чрезмерно рассудочный подход к “мифопоэзе”(59) дал бы в итоге только аллеорию. Повторяя приведенный выше филологический комментарий, напомним, что греческое слово “евангелие” было переведено на древнеанглийский как “*god spell*” (в современном английском “Gospel”) — “добрая весть” о спасении. Но слово “*spell*” означает не только “весть, новость” или “волшебство”, а еще и “рассказ, история”. Значит, в основе Евангелия лежит “хороший рассказ”, а “хороший рассказ” должен, по идее, порождать собственное “волшебство” (или *glamour*).





Примечания:

1* “Властелин Колец”, т. III, с. 425

2* “Властелин Колец”, т. I, с. с. 130-131

3* В русском переводе — “Во мраке смертных стран, вдали”. — М.К.

4* В оригинале “страна теней”, *“shadowed land”* — М.К.

5* В оригинале стихотворение звучит так:
 “O! Wanderers in the shadowed land,
 despair not! For though dark they stand,
 all woods there be must end at last,
 and see the open sun go past:
 the setting sun, the rising sun,
 the day’s end, or the day begun.
 For east or west all woods must fail...”

В переводе выпущены четыре предпоследние строчки, которые дословно переводятся так:
 “...и увидишь, как мимо катится открытое солнце/заходящее солнце, восходящее солнце,/ начало
 дня, или конец дня...” — М.К.

6* Пер. Б.Пастернака. — М.К.

7** В оригинале эти две фразы совпадают. — М.К.

8* Русский перевод С.Степанова насыщен этими приемами примерно так же плотно, как и оригинал, поэтому анализ этого отрывка можно делать и по русскому тексту. — М.К.

9* В русском переводе использованы обычные рифмы, хотя принцип рифмовки сохранен. — М.К.

10* Этот принцип соблюден в первой строфе русского перевода — слово “луч” (третья строка) рифмуется со словом “луг” (первая строка) и еще раз повторяется в последней строке второй половины строфы (“...как луч в лесной глуши”). — М.К.

11*** В русском переводе просто — “...И с песнею пуститься в путь,/ Не разнимая рук”. — М.К.

12* На самом деле здесь Толкин был не совсем прав. В Северном Йоркшире есть местечко под названием “Шиповниковый холм”. Под внешней пасторальностью этого топонима кроется старое название, данное этому месту викингами — *Othinesbeorg*, “Гора Одина”. Но Толкин мог бы возразить, что данное имя потому и претерпело такое резкое изменение, что, по всей видимости, в Средние Века в Англии везде проводилась умышленная политика демифологизации названий, а это только поддержало бы высказанную им мысль. — Т.Ш.

13* В английском оригинале: *“Where gates stand for ever shut, till the world is mended”*. В русском переводе сохранилась только первая часть этой строчки: “...Там, где затворят врата за тобой навеки!”. — М.К.





Посмотрев недавно фильм Питера Джексона, я снова обратил внимание на любопытную деталь, замеченную ещё при первом прочтении книги “Властелин колец”. А именно, на то, как неподходяще вооружены Хранители для путешествия сквозь ненаселённую, кишасщую врагами и диким зверьём местность. Цитируя книгу: “Соратники взяли с собой мало оружия, поскольку надеялись не столько на воинскую силу, сколько на скрытность. Арагорн не взял никакого другого оружия, кроме Андуриля, и отправился в дорогу, одетый в обычную одежду следопыта, в буро-зелёное и коричневое (rusty green and brown). У Боромира был длинный меч, похожий на Андуриль, но не такой древний и знаменитый, и ещё Боромир взял с собой щит и рог. ... Один лишь гном Гимли надел поверх одежды короткую стальную кольчугу, - гномы привычны к тяжести, - и повесил на пояс топор. Леголас взял лук и колчан со стрелами, на поясе его был длинный белый нож. Молодые хоббиты вооружились мечами из могильника, Фродо взял Жало, - а кольчугу, как и желал того Бильбо, Фродо скрыл. У Гэндальфа был его посох, а на боку, на перевязи висел эльфийский меч Гламдринг ...” (ВК кн.2 гл. 3, (перевод мой (Д.М.)).

Итак, согласно книге, Арагорн, следопыт, - то есть, специалист по выживанию в безлюдной местности, не берёт с собой не только лука, но даже копьё (которое очень бы пригодилось, например, против напавших на Хранителей в Остранне волколаков). С мечом же довольно трудно охотиться. Более того, меч едва ли можно назвать оружием скрытности. Боромир, проделавший очень длинный путь от Гондора на север, - неужели он питался в пути только тем, что вёз с собой? А ведь он отправился из Гондора один. И не взял с собой в поход к Мордору ни лука, ни копьё. Вооружение Гимли также приспособлено лишь для одного – для открытого боя. Но по книге, Гимли не берёт с собой ни жизненно важного для боя топором (тем более топором





коротким – по книге, Гимли вешает его на пояс) щита, ни шлема. Шлемом и щитом его снабжают гораздо позже, в Роханской Марке. Только Леголас берёт с собой лук, - традиционное оружие эльфов. Вместе с тем, хоббиты, специалисты по метанию и швырянию, как о том специально упоминается в прологе к “Властелину колец”, не взяли с собой даже пращи, а взяли кинжалы, которыми едва ли умели владеть. У Гэндальфа – посох и меч, причём в схватках, описанных в книге, он действует, главным образом, вторым. Посох же – скорее, магический инструмент, чем оружие.

Оружие Хранителей не слишком приспособлено ни для охоты, ни для боя из засады, ни для открытой схватки с организованно нападающим противником.

Создатели фильма пытались как-то обойти эту несообразность. Так, у Арагорна, вопреки книге, появляется лук, появляется пригодный для метания и для парирования кинжал – равно как и у Боромира. В Мории, в бою с горным троллем, под руку Арагорну вдруг подворачивается длинная рогатина, как нельзя более подходящая для того, чтобы остановить тролля. Заметим, подворачивается под руку в бывшей цитадели гномов, существ довольно низкорослых для пользования копьями длиной в два арагорновых роста, - тем более, в пещерной тесноте. Гимли из фильма носит на голове шлем, на руках – латные рукавицы, поножи на ногах – он полностью, за исключением разве что щита, экипирован для боя. И кольчугу его (как и его топор) короткой не назовёшь, - разве что принимая во внимание гномский рост.

В чём же тут дело? Почему оксфордскому профессору Толкиену, квалифицированному историку средневековья, и весьма здравомыслящему человеку, не были очевидны вещи, заметные любому из нас, заметные создателям фильма, пытавшимся примирить текст с реальностью, и довооружившими экранных героев? Почему он вооружил героев-людей (и хоббитов – ведь они, в общем и целом, люди) прежде всего и единственно – мечами?

Ответ на это вопрос мне кажется далеко не простым. И находится он там, откуда вырос “Властелин колец” - в старогерманском и кельтском эпосе, в средневековых мифах и легендах, и, прежде всего, в оставленной нам средневековым легенде меча.

Для начала попытаемся очертить реальное, не легендарное место, которое средневековый меч занимал среди современного ему оружия. Как это не парадоксально звучит, в данном случае полезнее всего глянуть не на средневековую Европу, а совсем в другую сторону, на общество, сравнительно недавно вышедшее из средневековья, заботливо хранящее и оберегающее средневековые традиции, - на Японию. В средневековом японском обществе существовал (а многие считают, что существует и по сей день) культ меча. Лучшие мастера-оружейники окружались чуть ли не священным почитанием, мечи их работы стоили (и стоят) состояния. Разрушительная мощь таких мечей огромна. Лучшие катаны способны рассечь человека пополам, резать металл, а после - рассечь пушинку на лету. Сейчас японское государство платит стипендии мастерам-оружейникам, и самым умелым присваивает звание “человек-сокровище”, человек - культурная ценность. Средневековые мастера-фехтовальщики, такие как Мусаши Миямото и Цукахара Бокудэн, стали легендарными, их книги по сей день изучают студенты кен-до. Изучение владения мечом – не просто набор уроков, тренирующих навыки. Это именно “путь” - жизненный путь, дорога в совершенству и, одновременно судьба. Меч, - несравненно больше, чем отточенный кусок хорошей стали. Меч – в большей степени символ, чем материальный объект: и символ





благородного, самурайского статуса, и символ власти над своей жизнью и смертью, единственная верная опора, продолжение тела, более долговечное, чем оно само.

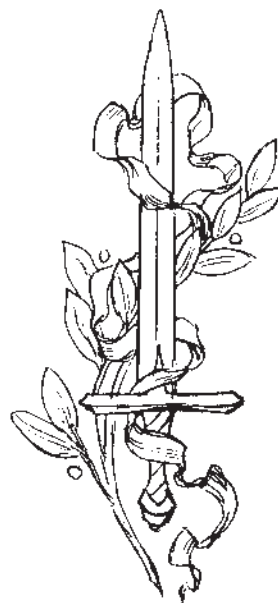
Меч - универсален. Он может служить и для защиты, и для нападения. Он – неперенный спутник воина, его двойник.

Вместе с тем, японский меч – оружие, далеко не первостепенное на поле боя. В сражении самураи пользовались, главным образом, луками, алебардами-“нагината” и копьями-“яри”. Почему? Потому, что традиционная катана, имея лезвие сравнительно толстое, плохо приспособлена для того, чтобы прорубать слои доспехов, тем более, доспехов японских, зачастую делавшихся из закалённой стали, не уступавшей по качеству материалу катаны. Да ещё сконструированных так, чтобы амортизировать удар – в японских доспехах стальные пластины закреплялись витыми шёлковыми шнурами. Для пробивания брони гораздо больше подходит колющее остриё: например, наконечник копья или алебарды. Остриё же катаны скруглено, и не приспособлено для колющего удара. Так почему японские мастера не усовершенствовали катану, приспособив её для пробивания доспехов? Ответ – потому, что в этом не было нужды¹.

Катана – оружие поединка, дуэли, единоборства между двумя равными, способное, конечно же, в умелых руках прекрасно послужить и на поле боя, особенно в бою вплотную, в свалке, хаосе, когда каждый сам по себе. Но прежде всего она – оружие-личность, знак, зримое воплощение силы, сословной связи, права, места в обществе. Если в реальности, на поле боя, алебарда оказывается полезнее катаны, то в пространстве культурном меч – безусловно главенствует. Средневековье – это мир воинов. Воин, благородный – это носящий меч. Прочее оружие есть просто функциональный придаток, инструмент, причём, как правило, куда более дешёвый, доступный, простой в использовании, чем меч².

Насколько можно судить по дошедшим до нас источникам, роль меча в европейском средневековье поразительно схожа с его ролью в средневековье японском. У германцев, принесших Европе культ воина, культ силы и верности, который, обогатившись латинской культурой и христианством, стал культом рыцарства, бытовал культ меча, легендарной “спаты”, оружия свободных, оружия героев и вождей. На мече клялись, с ним жили и умирали, мечом посвящали в рыцари, право носить меч было синонимом благородства. Меч – главный символ, главное оружие героического средневековья. По крайней мере, главное оружие легенд о нём. “Песнь о Роланде”, “Смерть Артура”, “Песня о Нибелунгах”, “Песнь о моём Сиде”. Знаменитые “Дюрандаль”, “Эскалибур”, “Жуайёз”, “Грам”, “Колада”. Мечи, губившие легионы врагов, неразрушимые, разговаривавшие с героем-владельцем, умиравшие вместе с ним, чтобы не достаться недругу. Чтобы купить обычный, далеко не выдающийся меч, франки продавали усадьбы и родовые земли. Жили и умирали в полном смысле этих слова – ради меча.

А вот цитата из “Книге меча” знаменитого Ричарда Бартон, авантюриста, шпиона, полиглотта, историка и фехтовальщика, написавшего, помимо прочего, руководство по сабельному бою





для британской армии: "... у германцев долго бытовала пословица: "Одно копьё стоит двух мечей"". Именно у германцев, боготворивших меч. Почему?

Европейский меч был более функционален, чем японский, сильнее менялся, лучше приспособлялся к меняющимся с течением времени условиям боя. Мечи позднего средневековья, времени, когда развитие доспехов достигло апогея, напоминают тонкое, упругое шило, приспособленное для продавливания сквозь доспехи. Европейский меч - постоянно развивавшееся, приспособляющееся к противостоящим ему доспехам оружие. Но вместе с тем, он, как и меч японский – далеко не доминирует на поле боя. В раннесредневековой Скандинавии, в эпоху викингов, излюбленное оружие боя –копьё. Первостепенное оружие конного рыцаря – копьё. Оружие пехотинца, особенно пехотинца, которому необходимо противостоять коннице, - копьё либо алебарда. Более того, алебарда была и одним из самых распространённых видов рыцарского турнирного оружия, и поединки на алебардах были не менее частыми, чем поединки на мечах. Алебарда – на поле боя, в строю, оружие куда более полезное, чем меч. Меч же – оружие тесной рукопашной, оружие поединка, оружие одиночки, действующего на свой страх и риск. Главное оружие легенды о воине. Неотделимое от образа воина³.

Возникновение легенды меча хорошо исследовано. Необыкновенная сложность изготовления, - лучшие раннесредневековые мечи делали из полос и прутьев железа, многократно проковываемых и перегибаемых, так что клинок имел слоистую структуру, чередовал твёрдые и мягкие слои, - неконтролируемость, таинственность процесса, - секрета стали и закалки ещё не знали, всё то, что позволяло делать хорошие мечи, было догадкой, опытом, хранимым как священное знание, - необыкновенная разрушительная мощь, - легенды говорят о рассеченных шерстинках, увлекаемых течением реки, и, одновременно, о разрубленных наковальнях, - огромная ценность, красота (дамаскатура, великолепный "змеиный узор" на клинке), наконец, пренебрежение древними германцами защитой и воинской дисциплиной, превозношение одного, яростного, презирающего смерть героя, всегда сражавшегося так, будто он один, и полагавшегося только на себя, - всё это сложилось в легенду о мече.

Легенда, обожествление меча пришли к германцам от иранских народов, приносивших коней в жертву воткнутому в землю мечу, почитавших бога войны в образе стального воина, сросшегося с мечом настолько, что и сам он – меч. Оттуда же пришёл обычай делать пиршественную чашу из черепа поверженного врага. Присягать на мече. Всё это вошло в плоть и кровь западноевропейского эпоса, как нечто незыблемое, неоспоримое, священное. Меч главенствует и в легендарном европейском средневековье как атрибут, привилегия, право и alter ego воина.

Представление о могуществе меча существовало рядом, и в какой то мере даже независимо от функциональной полезности меча на поле сражений. Меч – символ и средство мощи одного воина, а не слитного строя, оштинившегося остриями. Копьё же, - дешёвое, практичное, далеко достающее оружие, способное сдержать и насакивающего вепря, и атакующего рыцаря, пригодное против всех опасностей. Копьё – оружие здравомыслящего прагматика, призванного воевать крестьянина, озабоченного не тем, чтобы героически погибнуть, а чтобы выжить и победить, - это, по сути, и утверждает простодушно циничная пословица, цитируемая Бартоном.

Тут следует заметить, что копьё тоже обладало сакральным статусом. Так, священное копьё





считалось символом королевской власти у лангобардов. Копьё – оружие Одина, Всеотца, Повелителя повешенных, Вождя Мёртвых, главного бога древнескандинавского пантеона. Бога вождей, конунгов и ярлов. Бросая копьё во вражеское войско перед началом битвы, викинги посвящали убитых врагов Отцу Побед, Одину. Копьё Одина, Гунгнир, считалось могущественнее любых мечей, даже дарованных самим Одним, могущественнее меча отца Зигфрида, Зигимунда, вытащившего этот меч из мирового древа, Иддрагсила. Считалось, что Один может посылать своё копьё тем вождям, которым желает даровать победу. Но сакральность копья диаметрально противоположна сакральности меча. Можно даже говорить о противопоставлении ролей копья и меча в германской мифологии. Копьё – оружие валькирий, дев-воительниц из свиты Одина. Копьё – священное оружие жречества, то, чем извлекается жертвенная кровь, дающая земле плодородие. То есть, символика копья отчётливо женственна. Сам Один, Отец Воинов, обладает многими женскими качествами. Владеет магией “сейф” (seithr), - чисто женским умением. Знать эту магию для мужчины – позорно. Одно из имён-атрибутов, образов Одина, его “хейти” - это Женоподобный. Другое – Изменчивый, Предующий.

Толкиен не случайно вооружил своих героев. Он дал им знаковое оружие. Они – воины, должны сокрушить зло в единоборстве не только физическом, но, и прежде всего, - духовном. Их оружие – скорее символ их статуса воинов, знак их долга, способности, - чем средство преодоления материальных опасностей. Оно – то наиважнейшее, что обязательно должно было быть с ними. И не случайно говорится о древности меча Боромира. И не случайно подчёркивается его меньшая древность по сравнению с мечом Арагорна, ведь Арагорн – король и потомок королей, а Боромир принадлежит к роду наместников, то есть меньшему, менее древнему. Древность, то бишь, естественность, “вжитость” в мироздание, в средневековой мифологической вселенной, - и в толкиеновском Средиземье, - необходимое условие величия и силы. Древностью доказывают право на владение и существование. Хоббиты также получают древние мечи, - конечно же, не просто так, а после инициации, посвящения в воины, тяжёлого испытания в страшных Могильниках. Не случайно они оказываются под землёй, и спасены из могилы сверхъестественной властью Тома Бомбадила. Они заново рождены на свет, потеряв прежние одежды, обличья, связывавшие их с прошлой жизнью, - они становятся воинами, рыцарями, принявшими на себя долг, соединившими прошлое с настоящим, соединившимися со всеми теми, кто до них держал их клинки, исполняя воинский долг⁴. И гном Гимли, и эльф Леголас тоже вооружены знаковым оружием, символами статуса воинов у своих народов – секирой и луком. Гимли, сын народа гномов, детей Ауле, бога-кузнеца, даровавшего гномам власть над металлом, носит ещё и кольчугу – и это не менее важно, чем топор в его руках. Гэндальф же, фигура амбивалентная, вооружён и мечом, и посохом, - одно уравнивает другое. Он воин и мудрец. Он – меняющий обличья, восстающий из мёртвых, ведущий во тьме. Меч на его боку как бы искупает женственность, изощрённость его мудрости, - наследство Одина.

Впрочем, эпизод с вооружением Хранителей, - один из немногих во “Властелине колец” примеров того, как реальное, здравосмысленное уступает легендарному. Средиземье Толкиена – мир на удивление рациональный и естественный, и потому живой. Но как раз потому и интересно то, в чём эта здравосмысленность уступает высшему смыслу, легендарному, мифологическому - тому, что породило Средиземье, и питало его. А теперь уже, благодаря толкиеновскому гению, питается им.



**Литература:**

1. J. R. R. Tolkien "The Lord of the Rings", HarperCollins Publishers, New-York, 1995.
2. R. Barton, "The book of the sword", Dover Publications, Inc., New-York, 1987.
3. Ф. Кардини "Истоки средневекового рыцарства", М. "Прогресс", 1987.

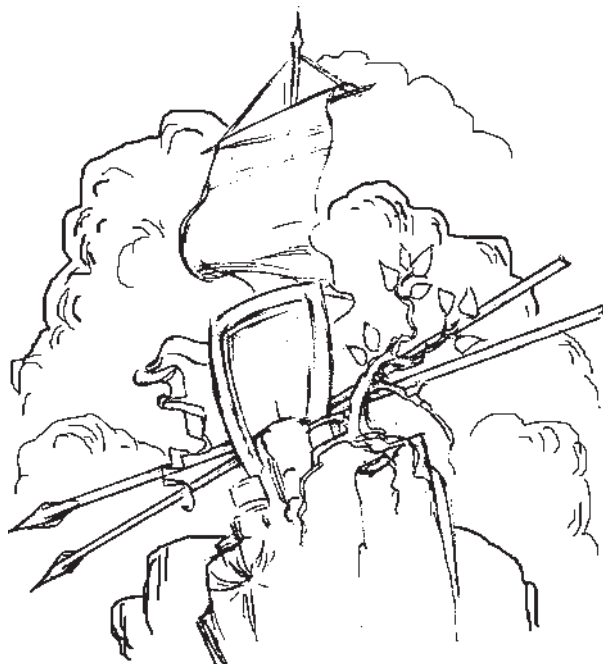
Примечания:

1. Справедливости ради, здесь стоит упомянуть о консервативности японского общества. Вооружение там менялось гораздо менее динамично, чем в Европе. Тем не менее, оно всегда соответствовало насущным потребностям.

2. Здесь также можно упомянуть длинный составной лук, оружие исключительно мощное и требовавшее длительного обучения. На Востоке лук также считался кастовым оружием благородных воинов. "Говорить правду и хорошо стрелять из лука" - добродетель ария, благородного. Но мы здесь имеем в виду, прежде всего, традицию европейскую. В ней, как и в японской, победил меч.

3. Прежде всего, воина-всадника. Боевой конь обладал не меньшим сакральным статусом, чем меч. Благородный, - это именно всадник с мечом. Но этому аспекту проблемы мы тут внимания не уделим, поскольку это выходит за рамки статьи. Об этом можно прочитать, например, у Кардини [3].

4. Лишь сам Фродо так и остаётся между двумя мирами, - он ни тогда, ни потом не становится воином. Это усиливается и подчёркивается неизлечимостью его раны, нанесенной клинком Назгула, - Фродо уже не принадлежит целиком миру живых.





Жападение Сауроа