

журнал
мощиновского общества
санкт-петербурга

декабрь 2002

 **Датантур**

35

Ի թշուրն :
Ի թռա թշգլուսն Անթի և ուրներն :



Mark T. Hooker. В норе под землей жил-был... (перевод Аллы Хананшвили)... 3

П. В. Иосад. Некоторые проблемы акцентуации в эльфийских языках . . 11

Мария Каменкович. Башни и нефтяные вышки. 18

Т. Шиппи. Дорога в Средьземелье. (перевод Марии Каменкович). 25

На последней странице - картина Моргул “Кирит-Нинних”



Palantir®

ПАЛАНТИР
№ 35 декабрь 2002
журнал
Толкиновского общества
САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

Этот номер для вас делали:
Аратанве Эондил, Золтан Бардинг, Моргул, Торин Эйкинскьялди
Наш адрес: 191186 СПб, Миллионная 15-13
E-mail: zoltan@tolkien.ru eondil@mail.ru 2:5030/1171.35@FidoNet

**Наши сайты: tolkien.spb.ru
tolkien.by.ru esgaroth.narod.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.





Mark T. Hooker

В норе ног землей жит- был...

перевод Алты Хананубити¹

В то время как большинство современных читателей немедленно заполняют пробел в названии этой статьи словом «хоббит», читатели «до-хоббитской» эры (Д.Х.) сказали бы скорее, что в земляной норе жил человек периода неолита². Археологические исследования Викторианской эпохи были заполнены описаниями «примитивных жилищ – полуземлянок», которые более всего походили на «земляные ямы» с соломенными крышами в виде улья, поддерживаемыми конструкциями из переплетенных веток.

Серия «История английских графств», известная как «Викторианская история», упоминает полуземлянки в Шропшире³ и Кенте⁴. Земляные жилища в Кардуноке и в Бэмптоне были описаны Булмером в его «Истории, топографии и справочнике Восточного Камберленда» (1884)⁵ и в «Истории и справочнике Восточного Йоркшира» (1892)⁶. Джозеф Стивенс посвящает им целую главу в своей книге (1888) по истории Санкт-Мэри Борн⁷. XI том «Протоколов Британской Археологической Ассоциации»⁸ сообщает о полуземлянках на острове Уайт (Айл-оф-Уайт). Круглые хижины на ферме Ти Маур обсуждаются в книге У.О.Стэнли «Древние круглые жилища на острове Холлихед» (1862)⁹. «Жизнь в ранней Англии» (1897)¹⁰ Бертрама Виндла упоминает о земляных жилищах около Фишертона, в долине Вэлли в Уилтшире; на вершине холма Чалбери недалеко от Веймута, между Шеррингемом и Вейбурном в Норфолке; около Веттона, Колдрона, Алстонфилда, Стауртона и Илама в Стаффордшире; поблизости от Данби Мура, Эгтон Грейнджа, долины Харвуд Дейл и Инглборо в Йоркшире; а также недалеко от Кронк Эйри на острове Мэн. В своей «Летописи Данфермлина»¹¹, Ебenezер Хендерсон (1809-1879) рассказывает об «обмазанных глиной и торфом хижинах, шалашах и полуземлянках», жители которых «были немногим лучше дикарей». То были дни, говорит Хендерсон, цитируя Джона Драйдена¹² (1631-1701), когда «дикарь благородный свободно бродил по лесам».

Ясное свидетельство интереса Толкина к прединтории человека в период работы над «Хоббитом» можно увидеть в одном из его «Писем Рождественского деда»¹³ 1932 года, в котором он рассказывает историю о том, как Полярный Медведь¹⁴ потерялся в пещере и нашелся вновь. В этом «Письме» Толкин воспроизводит рисунки на стене центральной пещеры и описывает их. Это описание – кроме гоблинов – абсолютно реалистично, и его можно замечательно использовать для знакомства детей с неолитическим искусством. Его описание во многом совпадает с научными описаниями великолепных наскальных рисунков в пещерах северной Испании и юго-западной Франции.

Эти наскальные рисунки были обнаружены сравнительно недавно для того времени. Испанская пещера в Альтамире была найдена в 1879 году, но подлинность росписей горячо





обсуждалась вплоть до 1902 года, когда последний из непримиримых критиков находки, наконец-то, признал свою неправоту. В 1903 году молодой французский священник по имени Анри Брейль (1877-1961) прибыл в Альтамиру и начал делать копии рисунков. С этого момента доисторическое искусство нашло своего покровителя. Книга Брейля¹⁵ и сделанные им репродукции рисунков и картин раскрыли миру сокровища пещер. Брейль считается ведущим специалистом по наскальным рисункам и в Испании, и во Франции.

На юго-западе Франции насчитывается 147 стоянок древнего человека, датирующихся эпохой палеолита, среди них 25 пещер с наскальными рисунками. Похоже, в каждой из подобных пещер среди всех изображений преобладают одна-две разновидности животных, что и придает им индивидуальный отличительный лейтмотив. Пещера в Руффиньяке (впервые упомянутая в 1575 году) прославилась своими рисунками и резными изображениями длинношерстных мамонтов и носорогов. Пеш-Мерль (обнаруженная в 1922 году) приобрела известность благодаря бизонам и мамонтам; Ляско – благодаря лошади, туру и оленю¹⁶.

В толкиновской версии рисунков на стене центральной пещеры преобладают длинношерстные мамонты: их четыре. Один из них удивительно похож на репродукцию одного из наскальных рисунков, сделанных Брейлем¹⁷. Хоботы почти идентичны. Более реалистичная – в противоположность схематичной – толкиновская лошадь также имеет поразительное сходство с изображением¹⁸ лошади, найденной в Руффиньяке. И неудивительно, что раз Руффиньяк известен своими носорогами, то особо длинношерстный носорог присутствует и на рисунке Толкина.

Другая параллель между рассказом в толкиновском «Письме» Рождественского Деда от 1932 года и пещерой в Руффиньяке – пещерный медведь – один из главных персонажей рассказа Толкина. Это ископаемое животное так часто упоминается исследователями, что даже латинское его название (*ursus spelaeus*) широко известно¹⁹. Не только у Толкина, но и в научных исследованиях отмечается, что медведи первыми обжили пещеры и исполосовали их стены длинными царапинами.

Благодаря своему пристальному вниманию к наскальным рисункам доисторического человека, Толкин почти наверняка знал и то, что доисторические обитатели Англии жили в «полуземлянках, с течением времени заменяя их на наземные каменные строения»²⁰, как отмечал Т.Оден в написанной им главе к «Викторианской истории Шропшира».

Приведенная выше цитата Одена нашла свое отражение в толкиновской истории Хоббитов. «Поначалу все Хоббиты жили в земляных норах – так они, во всяком случае, считали, – и в этих жилищах они до сих пор чувствуют себя уютнее всего, но со временем им пришлось привыкать и к иным домам» (F.25-26). «Самые бедные по-прежнему жили в простых норах (настоящих дырах!) с одним окном или вовсе без окон», – продолжает Толкин. Это описание хоббитской архитектуры очень похоже на описания земляных жилищ в исследованиях о «ранних людях» Англии. «Самые древние из них представляют собой не что иное, как имитацию *смайла*, крытого сухой травой, соломой или дерном, с чуть выпуклыми стенами», – повествует Толкин (F.27).

Стивенс, например, описывает земляные жилища в Санкт-Мэри Борн как имеющие «каменные фундаменты, на которых, по-видимому, держались конические крыши, собранные из жердей, скрепленных воедино в центре, и покрытых снаружи защитным слоем торфа, дерна или тростника. Некоторые из таких жилищ могли строиться из прутьев, обмазанных глиной»²¹.

В своей «Истории Хэмпшира» (1909), Телфорд Варли с гордостью описывает поселение





доисторических жителей графства, которые обитали в «странных подземных жилищах <...> круглой формы <...> с проходами, ведущими в их подземелье, и напоминавшими подземные входы в современный эскимосский “дворец”»²². Такое интригующее описание могло бы натолкнуть кого-нибудь (возможно, и самого Толкина) на мысль, что это остатки хоббичьего смайла Третьей Эпохи. Использование слова «круглый» – наводит на размышления о толкиновской «идеально круглой» двери в Бэг Энде (Н.15). В первоисточнике, цитируемом Варли, это описание несколько менее возвышенное, зато гораздо более детальное.

Первоисточник – это глава Джозефа Стивенса о земляных жилищах, обнаруженных на запасных путях в Харстборне поблизости от Санкт-Мэри Борн. Эта глава наводит читателя на размышления о толкиновских описаниях хоббичьих нор. Найденные жилища располагались «на склоне холма», что вызывает в памяти образ Холма в Хоббитоне. «Округлость контуров и расположенных в центре каминов» – характерные особенности, на которые обращает внимание Стивенс, имеют определенный отзвук и в описаниях хоббичьих жилищ.

Повествование Стивенса сопровождается зарисовкой раскопа, датированной 23 сентября 1871 года. Жилье под номером 1 на зарисовке (среднее, в верхнем правом углу) имеет грушевидную форму, вход в него расположен с южной стороны. Стены полуземлянки и прохода были облицованы кремневой галькой без использования известкового раствора. Расстояние между входом и противоположной стеной было 22 фута²³. Наибольшая ширина составляла 12 футов. Центральная часть была глубиной 4 фута.

2-я и 3-я полуземлянки не могли быть исследованы полностью, потому что находились непосредственно под железнодорожной станцией. Входы в 4-ю и 5-ю также располагались с южной стороны. Эти полуземлянки тоже невозможно было исследовать, потому что прямо над ними проходила дорога к станции. Под номером 6 на зарисовке Стивенса обозначен вход, который, очевидно, никогда не был построен.

7-я полуземлянка была исследована полностью. Вход в нее был размером 3 фута шириной и находился с восточной стороны. Расстояние от начала прохода до противоположной стены жилища было 42 фута, максимальная ширина составляла 13,5 футов. Подобно 1-й полуземлянке, центральная ее часть имела глубину 4 фута.

Считается, что 8-я практически круглая полуземлянка служила кухней.

Одна из характерных особенностей этого поселения – наклонные проходы, которые служили входами. Стивенс отмечает, что подобные проходы в Англии раньше не встречались, хотя и были найдены на раскопках во Франции.

В своей книге «Жизнь в ранней Англии» Бертрам Виндл описывает группу земляных жилищ около Фишертон, в долине Вэлли в Уилтшире. «Каждая полуземлянка или группа полуземлянок имели круглое отверстие, служившее входом и расширяющееся книзу, где оно увеличивалось до диаметра в пять-семь футов, в то время как ширина верхней части приблизительно равнялась трем футам. Обычно слегка приподнятый в центре пол был из известняка, в котором само жилище и вырубалось. Каждая полуземлянка имела крышу, которая состояла из некоего подобия оштукатуренных прутьев, и представляла собой переплетение веток, обмазанных частично обожженной глиной»²⁴.

Позже Толкин вновь намекает на описанную Оденон замену полуземлянок на другие виды строений, а также на благородного дикаря из стихотворения Хендерсона в своем повествовании о совете Теодена с Диким Человеком. Отмечая древность происхождения своего народа и знание местности, Дикий Человек говорит, что им прекрасно известны все тропы, потому что живут они здесь еще до «камень-домов, раньше, чем из воды вылезли высокие люди»²⁵ (R.129). В этом высказывании Толкин искусно и тонко прикасается к истории Англии.

В этом коротком диалоге Толкин намекает и на времена, когда еще не существовали каменные постройки, и на времена, когда «дикарь благородный свободно бродил по лесам». Он также





намекает на великое переселение народов, которое прокатилось по всем Английским островам. Раса людей, населявшая неолитическую Англию, была низкорослой с продолговатыми черепами (dolichocephalic). Человеческие останки с таким типом черепа были найдены во многих частях Англии, Уэльса и Шотландии. Это были иберы²⁶, чьи наиболее вероятные современные потомки – баски. Их заменила раса высоких людей с округлыми черепами (brachycephalic), чье прибытие возвестило о наступлении Бронзового века. От этой более высокой расы ведут свое происхождение те, кого встретили легионы Кесаря, приплывшие к берегам Англии. Это были кельты²⁷, прибывавшие двумя волнами. Первыми были гэлы²⁸ затем, в свою очередь, оттесненные на запад вторжением бриттов²⁹.

Толкиновское описание Дикого Человека звучит интригующее, подобно рассказам из «Викторианской истории Шропшира и Нортхэмптона» Т. Одена и Т. Дж. Джорджа, и «Жизни в ранней Англии» Виндла. Толкин описывает Дикого Человека как «коротконового», с «узловатыми короткими» и «толстыми» руками, «пузатого и коренастого» телосложения, с «плоским лицом и темными глазами» (R. 129, 130). По описанию Джорджа рост неолитического человека составлял в среднем 5 футов 5 дюймов, а череп был продолговатый. Далее Джордж так описывает неолитических людей: «Лица их были овальными и относительно низколобыми; с характерными чертами – плоскими скулами, прекрасно развитыми челюстями и выступающими подбородками. Они явно были темнокожи, темноволосы и черноглазы»³⁰. Виндл дает подробное описание и цитирует высказывание Тацита³¹ о племени, которое тот рассматривает в качестве типичного представителя неолитических жителей Англии. «Высокое телосложение силуров³², их обычно вьющиеся волосы, и факт, что Испания – на противоположном к ним берегу, свидетельство того, что иберы некогда пересекли море и заселили эти земли»³³. Оден добавляет красок, цитируя книгу Докина «Ранний человек в Англии»³⁴: иберы «были невысокими – мужчины не превышали 5 футов и 6 дюймов³⁵ – и коренастыми, отличительной чертой их являлась длина черепа. <...> Лицо было овальным, и челюсти не выступали вперед, но лоб был относительно низким, и нос орлиным». Их потомков все еще можно найти в некоторых частях Англии, особенно в Южном Уэльсе, рассказывает дальше Оден. Используя в качестве образца внешность современных представителей иберов в Уэльсе и Шропшире, Оден дорисовывает картину. «Это была раса черноволосых и черноглазых людей, статных (если бы не их низкорослость), обладавших немалыми умственными способностями»³⁶.

Комментарий Одена относительно их умственных способностей Толкин отразил в том же самом диалоге между Диким Человеком и Теоденом. Когда Эомер спрашивает, откуда Дикий Человек знает, что Орки превосходят их численностью, голос Дикого Человека становится угрюмым, выражая его обиду на предположение о его невежественности. И Теоден подтверждает смысл ответа Дикого Человека, называя его проникательным (R. 130). Чуть дальше в этом диалоге Толкин грустно комментирует судьбу иберов под владычеством кельтов. Когда ему предлагают награду за помощь, Дикий Человек отвечает, что единственным его желанием является, чтобы рохиррим «не мешали Диким Людям бродить, где хотят, по лесам и не охотились на них, как на зверей» (R. 131).

Высокие люди, «вылезшие из воды», этот не только кельты, которые вытеснили иберов, но также и англосаксы, вытеснившие затем кельтов. Рохиррик³⁷, в конце концов, базируется на англосаксонском³⁸. Оден описывает и англосаксов: «Их лица были угловатые, челюсти выступали вперед, а скулы выделялись под высоким, широким лбом. Средний рост составлял 5 футов 8 дюймов, а по их современным представителям, которых повсеместно можно встретить в Уэльсе и пограничной полосе³⁹, видно, что они были белокожими, рыжеволосыми и голубоглазыми»⁴⁰. Толкин описывает всадников Рохана как обладателей соломенно-желтых волос (Т.39, 40), а их командира как «очень высокого», «самого высокого среди них» (Т.39, 41), именно таким и полагается быть наследнику англосаксов.





PLII.

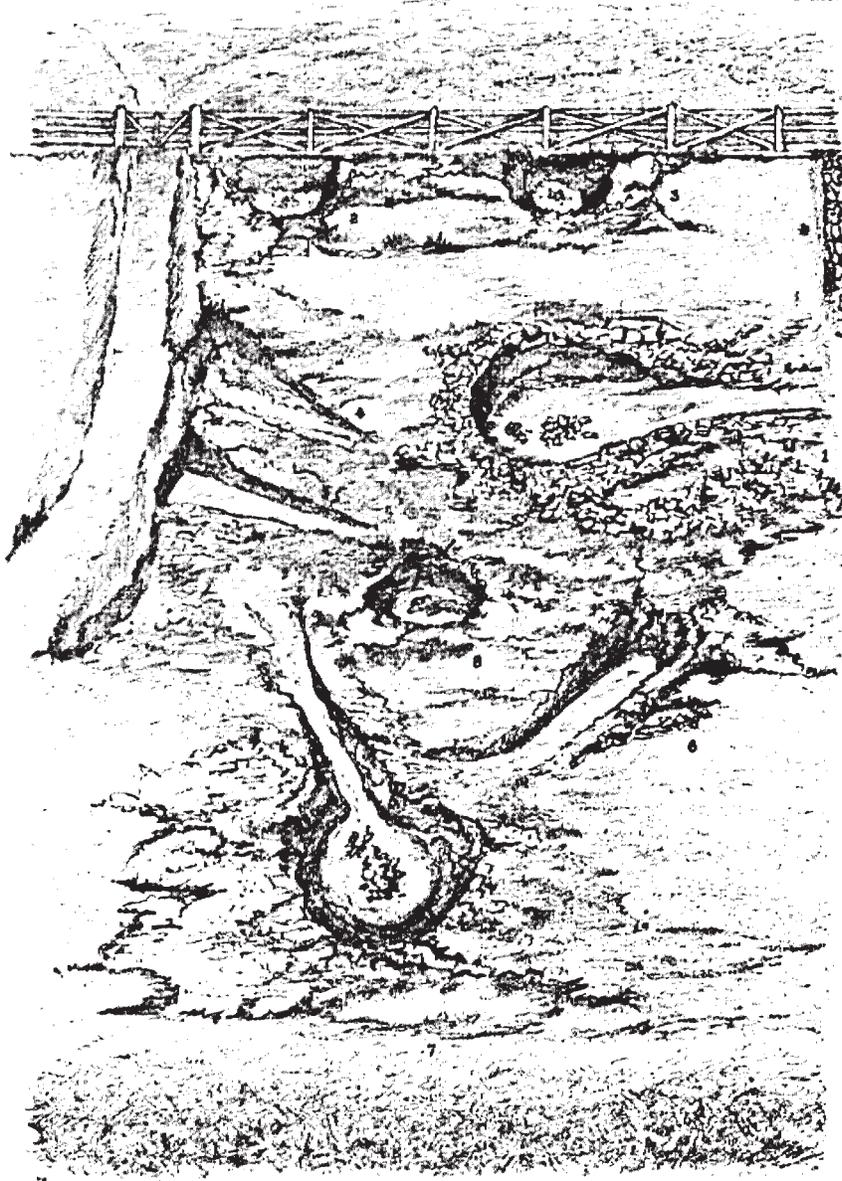


DIAGRAM OF PIT-DWELLINGS
HURSTBOURNE SIDING

(• ROMANO-BRITISH WALL.)

DRAWN WITHOUT REFERENCE TO SCALE

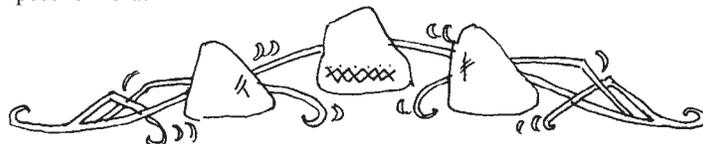




В легендарии Толкиена это не единственное заимствование из реальной истории Англии. Основателями Шира были братья Мархо (Marcho) и Бланко (Blanco), имена которых являются параллелью имен братьев Хенгиста (Hengist) и Хорсы (Horsa), названных поэтом Джоном Лесли Холом (1856-1928) «великими правнуками Водена». Хенгист и Хорса прибыли в Англию в середине пятого столетия, чтобы стать основателями англосаксонской Англии. Имена и англосаксонских, и хоббитских братьев означают 'лошадь' в той или иной форме. *Хенгист* (*Hengst*) означает 'жеребец' на староанглийском, и близкий лингвистический родственник этого слова и сегодня может быть найден в голландском языке, где *hengst* по-прежнему означает 'жеребец'. *Хорса* (*Horsa*) – форма, являющаяся абсолютно прозрачной для современного англоязычного читателя – староанглийское слово, означающее 'лошадь'. Имя *Мархо* создано на основе староанглийского слова *meorh*, сохранившегося в современном английском как *mare* ('кобыла'), в уэльском как *march* ('жеребец') и *marchoglu* ('конница'). Это же слово можно найти и в гэльском языке как *marc* и в корнуэльском (корнуолльском) диалекте⁴¹ как *marh*. Имя *Бланко* может быть прослежено от староанглийского слова *blanca* ('белая [лошадь]'), наиболее известной из которых является Белая Лошадь в Уффингтоне⁴².

Уффингтонская Белая лошадь – одна из самых древних и наиболее известных гигантских изображений на холмах юга Англии. Вырезанная в торфе на меловых откосах, она составляет 374 фута в длину, и целиком ее можно увидеть только с воздуха. Некоторые источники утверждают, что Уффингтонская лошадь увековечила победу короля Альфреда над датчанами в 871 году нашей эры. Правда другие считают, что это изображение лошади Хенгиста, чьей эмблемой она являлась. Однако, современные методы датировки, устанавливая возраст фигуры более чем в 3000 лет, ловко сводя на нет и Альфреда, и Хенгиста. Эта дата, скорее, указывает на то, что фигура представляет собой изображение кельтской богини-лошади Эпоны. Подобные изображения лошади можно найти на кельтских драгоценностях и монетах периода Железного века. Монета с лошадью на обратной стороне обнаружена Стевенсом в полуземлянке в Санкт-Мэри Боурн. Отполированная часть реберной кости с головой и торсом лошади, вырезанными каким-то острым предметом, была найдена в Пещере Робин Гуда в Дербишире⁴³. Существуют и другие свидетельства кельтского культа лошади в Железном веке.

Средиземье – не реальный, а вымышленный мир, поэтому его артефакты столь же эфемерны. Даже в том случае, если их можно найти, трактовка их смысла остается открытой для различных интерпретаций. Не имеет значения, что интерпретации археологических находок изменились с тех пор, как был написан «Хоббит», поскольку для вышеупомянутых цитат определяющим является исторический контекст, в пределах которого жил Толкин. Не имеет значения, что невозможно доказать, сознательно ли Толкин обращается к упомянутым артефактам. Одна из ключевых вещей, делающих произведения Толкина настолько бессмертными – их резонанс с реальным миром, одновременно чисто случайный и преднамеренный. Они предлагают читателю фон, столь детальный, что по сравнению с ним даже листья Ниггля становятся похожими на творение импрессиониста.



Примечания:

1. Перевод сделан при участии автора статьи. Спасибо Наталье Семеновой за ценные критические замечания.
2. Английское слово 'hole' можно перевести как «нора» и «яма», из-за этой игры слов возникает двусмысленность и ассоциация с человеком неолитического периода. – *Прим. перев.*



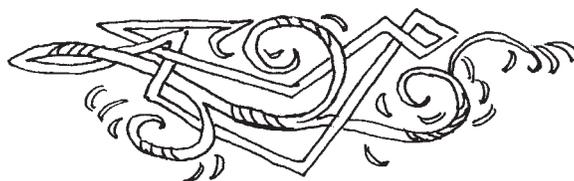


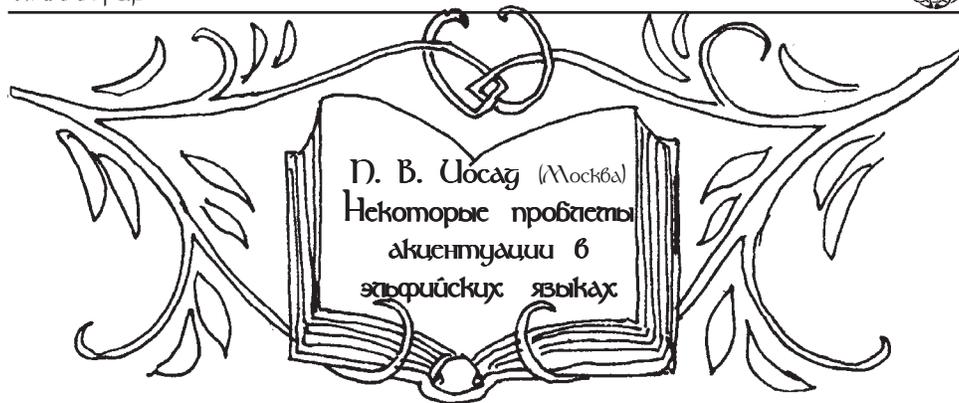
3. T. Auden, “Early Man,” in The Victoria History of Shropshire, William Page (ed.), London: Archibald Constable and Co., 1908, vol. 1, p. 197.
4. George Clinch, “Early Man,” in The Victoria History of Kent, William Page (ed.), London: Archibald Constable and Co., 1908, vol. 1, pp. 315-317.
5. T.F. Bulmer, History, Topography and Directory of East Cumberland, Manchester: T. Bulmer & Co., 1884.
6. T.F. Bulmer, History and Directory of East Yorkshire, Manchester: T. Bulmer & Co., 1892.
7. Joseph Stevens. A Parochial History of St. Mary Bourne with an Account of the Manor of Hurstbourne Priors, London: Whiting and Co., 1888. (Latest issue containing the addenda of 1895).
8. Cited in Stevens, p. 26.
9. W.O. Stanley, “Ancient Circular Dwellings in Holyhead Island,” Archeologia, vol. xxvi; Journal of the British Archeological Association, vol. vii. Cited in Stevens, p. 27.
Stevens lists a number of other articles on pit dwellings in one of his footnotes:
A.C. Smith, Guide to British and Roman Antiquities of North Wiltshire Downs, 1884.
Stevens, “Pit Dwellings,” Brighton and Sussex Natural History Society, 1872; also Nature, vol.v, 1872.
W.H. Cunnington, “British Dwelling-Pit at Beckhampton, Wilts,” Archeological and Natural History Society, vol. xxiii, 1886.
10. Bertram C.A. Windle, Life in Early Britain: Being an Account of the Early Inhabitants of This Island and the Memorials That They Left Behind Them, London: D. Nutt, 1897, pp. 37, 95, 224, 225, 226.
11. Ebenezer Henderson (1809-1879), The Annals of Dunfermline and Vicinity From the Earliest Authentic Period to the Present Time A.D. 1089-1878 Interspered with Explanatory Notes, Memorabilia, and Numerous Illustrative Engravings, Glasgow: J. Tweed, 1879. Published on the Web at <http://www.tulbol.demon.co.uk/dunfermline/annals1.htm>. Last viewed on 29 January, 2002.
12. Английский поэт, драматург и литературный критик периода Реставрации – *Прим. перев.*
13. Ежегодно на Рождество Толкин писал своим детям послания от имени Деда Мороза (Рождественского Деда), что широко распространено в Англии и Америке. После смерти Толкина эти письма были изданы отдельной книгой в 1976 году. В русском переводе они опубликованы в книге: Джон Р. Р. Толкин. Хоббит. АСТ, Terra Fantastica, 2000. – *Прим. перев.*
14. North Pole Bear в письме Толкина, что звучит очень странно. Толкин обыгрывает здесь веру детей в то, что Father Christmas (Дед Мороз) живет на Северном полюсе, соответственно это история о медведе – приятеле Деда Мороза – *Прим. перев.*
15. H. Breuil. Four Hundred Centuries of Cave Art. (Translated from the French by M.E. Boyle), Montignac, 1952.
16. См. фотографии на сайтах: <http://www.vm.kemsu.ru/rus/palaeolith/cavepaint.html>, <http://www.grottederouffignac.fr/>, <http://www.turcantabria.com/Datos/Historia-Arte/Cuevas/Cuevas%20Altamira/altamira-i.htm>, <http://www.veu.unican.es/arte/Ingles/prehist/paleo/b/Default.htm>, <http://codesign.scu.edu/anthroweb2/011/pechmerle.htm>, <http://www.mazzaroth.com/ChapterOne/LascauxCave.htm>. – *Прим. перев.*
17. P.M. Grand. Prehistoric Art: Paleolithic Painting and Sculpture, vol. III of the Pallas Library of Art, Greenwich, Connecticut: New York Graphic Society, 1967, p.22, illustration 25.b.
18. Ann Sieveking. The Cave Artists, London: Thames and Hudson Ltd., 1979, p. 8, illustration 2.
19. ПЕЩЕРНЫЙ МЕДВЕДЬ – вымершее хищное млекопитающее. Жил в плейстоцене, в Евразии. По строению тела близок к бурому медведю, но значительно крупнее. Обитал в пещерах. – *Прим. перев.*
20. Auden, p. 197.
21. Stevens, p.36.
22. Telford Varley, Hampshire, London: Adam & Charles Black, 1909, p. 207.





23. 1 фут = 30 см – *Прим. перев.*
24. Windle, p. 38.
25. Д.Р.Р. Толкин Возвращенье Государя / Пер. Муравьева М.:Радуга, 1992. стр. 113-114.
26. Представители древних племен, населявших Испанию и Португалию – *Прим. перев.*
27. Кельты (галлы), индоевропейские племена, обитавшие во 2-й половине 1-го тысячелетия до нашей эры на территории современной Франции, Бельгии, Швейцарии, южной части Германии, Австрии, Северной и Западной Испании, Британских островов, Чехии, частично Венгрии и Болгарии. К середине 1 в. до нашей эры покорены римлянами. – *Прим. перев.*
28. Гэлы, гаэлы, гойделы группа древних кельтских племён, заселивших Ирландию и положивших начало ирландскому народу. Часть гэлов (племена скоттов и др.) в V-VI вв. переселились в Шотландию, где, смешавшись с пиктами, участвовали в формировании шотландцев. В настоящее время гэлами называют жителей горных районов Шотландии и Гебридских островов. Современные Г. в быту говорят на гэльском языке, почти все знают также английский язык. – *Прим. перев.*
29. Бритты (лат., единственное число Britto, возможно, от кельт, brith – пёстрый, разный), кельтские племена, составлявшие основное население Британии с 8 в. до н. э. по 5 в. н. э. До римского завоевания жили общинно-родовым строем. Его пережитки Б. сохранили и во время римского господства (сер. 1 в. – начале 5 в.). Мало поддаваясь романизации, Б. часто восставали против римского владычества. В ходе англо-саксонского завоевания Британии (5-6 вв.) часть Б. была истреблена, часть вытеснена в Уэльс, Шотландию и на полуостров Арморика (современная Бретань). Остатки Б. в Британии составили один из элементов будущей английской народности. – *Прим. перев.*
30. T.J. George, "Early Man," in The Victoria History of Northhampton, W. Ryland D. Adkins and R.M. Serjeantson (eds.), London: Archibald Constable and Co., 1902, vol. 1, p. 137.
31. Тацит, Публий Корнелий Тацит (Publius Cornelius Tacitus) (около 58 – около 117), римский историк. Главные труды посвящены истории Рима и Римской империи в 14 – 68 («Анналы») и в 69 – 96 («История») в 14 книгах, из которых дошли до нашего времени 1 – 4-я и начало 5-й), а также общественному устройству и быту германцев (очерк «Германия»). – *Прим. перев.*
32. От латинского Silures – силуры, название древнего кельтского племени, населявшего Уэльс. – *Прим. перев.*
33. Windle, p. 65.
34. Dawkins, William Boyd (1838-1929). Early Man in Britain and his Place in the Tertiary Period, London: Macmillan and Co., 1880, pp. 311-316. Cited in Auden, p. 196.
35. 12 дюймов = 1 футу. – *Прим. перев.*
36. See also Windle, p. 210.
37. Один из языков, придуманных Толкином, на котором говорили рохирримы. – *Прим. перев.*
38. Древнеанглийский язык. – *Прим. перев.*
39. Пограничная полоса между Англией, Уэльсом и Шотландией. – *Прим. перев.*
40. Auden, p. 196. See also George, p. 140.
41. Корнуэльский язык, корнский язык, язык кельтских племён, заселивших территорию Англии до вторжения англо-саксов. – *Прим. перев.*
42. См. фотографии на сайтах: <http://ufologis.narod.ru/mane1/21.html>, http://www.netcomuk.co.uk/~mugshots/white_horse.html, <http://myhome.shinbiro.com/~kbyon/earth/horse.htm>, <http://witcombe.sbc.edu/earthmysteries/EMWhiteHorse.html>. – *Прим. перев.*
43. George, p. 136.





Очередным приобретением сетевого сообщества, произведённым в недрах творческого сообщества TolkienTextsTranslation, стал список имён собственных, встречающихся в книгах Дж. Р. Р. Толкина. Приведённые там транслитерация и ударение этих слов основываются, с одной стороны, на принципах, избранных ТТТ для передачи этих имён в своих переводах, а с другой – на комментариях самого Профессора в Приложении к “Властелину Колец”. Список этот задуман как справочное пособие и не призван, очевидно, отразить все тонкости эльфийской системы ударений, описанные в комментариях к *Namárië* и *A Elbereth* (в книге “The Road Goes Ever On”). И это, конечно, правильно, учитывая тот факт, что они никак не противоречат изложенным в Приложении правилам постановки ударения в эльфийских языках.

Однако в этой статье рассматриваются некоторые необозначенные тонкости, которые с этими указаниями, как кажется, конфликтуют и могут потребовать пересмотра принципов постановки ударения, или по крайней мере если не принципов, то ударений в конкретных словах.

В Приложении общее правило постановки ударений выглядит так: “In words of two syllables it falls in practically all cases on the first syllable. In longer words it falls on the last syllable but one, where that contains a long vowel, a diphthong, or a vowel followed by two (or more) consonants. Where the last syllable but one contains (as often) a short vowel followed by only one (or no) consonant, the stress falls on the syllable before it, the third from the end”. [В двусложных словах почти во всех случаях оно падает на первый слог. В более длинных словах оно падает на предпоследний слог, если тот содержит долгий гласный, дифтонг или гласный, за которым следует два (или более) согласных. Если предпоследний слог содержит (как это часто бывает) краткий гласный, за которым следует один согласный (либо не следует никакого согласного), ударение падает на предшествующий, третий от конца, слог.]

Любой человек, мало-мальски знакомый с латынью, подтвердит, что это правило почти точно повторяет правило постановки ударения в этом языке, за исключением так называемого правила *mūta cum liquidā* (“немой с плавным”; здесь “немой” выступает как синоним современного “шумный”). Это правило заключается в том, что если в середине слова встречается группа, состоящая из шумного и плавного согласных, то слогораздел проходит *перед* этим стечением, а не внутри стечения, как в прочих случаях¹. Таким образом, если за кратким гласным в предпоследнем слоге следует группа типа *cr*, *bl*, *tr*, *gl* слог оказывается открытым и ударение падает в результате на предыдущий, третий от конца. Так, в слове *emigrō* “переселяюсь” ударение падает на третий слог от конца (слогоделение *e-mi-grō*), а в слове *magister* “учитель, наставник”





– на второй (*ma-gis-ter*). Однако в формулировке Толкина ничего подобного нет, как и нет таких указаний в упомянутых комментариях к эльфийским стихам.

Здесь нужно сделать важное отступление об ударении, слогах и шкале сонорности. Ударность или безударность в языке является, вообще говоря, признаком слога, и должна мотивироваться свойствами именно слога. Особенно это верно для языков со связанным ударением (к которым относятся как раз лагынъ, квэнья и синдарин). Таким образом, при определении места ударения нужно руководствоваться свойствами слога как единицами языка, а не количеством согласных, следующих за гласным. Другое дело, что количество согласных часто связано со свойствами слога и может использоваться в качестве некоего "сигнала" для определения ударения.

Для того чтобы найти обоснование постановке ударения в эльфийских языках (во "Властелине Колец" встречаются почти исключительно квэнья и синдарин (за исключением имён *Legolas* и *Thranduil*, о которых ниже), так что здесь мы будем говорить именно о них), нужно исследовать механизмы постановки ударения в латинском языке и попытаться применить найденные закономерности к эльфийским языкам.

Главный параметр слога, используемый при определении места ударения в латыни, – его *вес*, или *количество*. Слог делится на обязательный *приступ* (состоящий из одного или нескольких согласных), обязательную *вершину*, или *ядро* (обычно состоит из краткого гласного или сонорного согласного (слоговые сонорные встречаются, например, в чешском и сербохорватских языках, а также в санскрите)), и необязательную *коду*, т.е. сегмент слога, следующий за вершиной. Вес слога определяется именно тем, из чего состоит кода. Если кода нулевая, то слог считается лёгким². Тяжёлым считается слог, где кода состоит из согласного, неслогового элемента дифтонга, либо если слогаобразующий является долгим (т.е. кода занята гласным элементом, идентичным вершине)³. В сверхтяжёлом слоге кода занята более чем одним таким элементом. Так система работает в большинстве языков мира – по крайней мере, в подавляющем большинстве европейских. В шведском языке, например, вес ударного слога закреплён, так что там не бывает долгих гласных в закрытых слогах.

В латыни правило постановки ударения в многосложных словах с учётом вышесказанного должно формулироваться так: "ударение падает на предпоследний слог, если он тяжёлый, и на предыдущий, если он лёгкий". Тем самым объяснение правилу *mûta cum liquidâ* нужно искать в принципах слогаделения, которые позволяют проводить слогораздел между двумя шумными, но не между шумными и плавными.

В российской лингвистической традиции не разработано строгих методов определения слоговых границ в стечениях согласных, по крайней мере для русского языка⁴. Однако в западной традиции такие методы существуют и основаны на двух принципах – принципах максимального приступа (*Maximum Onset Principle*) и обязательного контура (*Obligatory Contour Principle*). Сущность первого принципа заключается в том, что если в данном языке слог может начинаться с некоторого стечения согласных, то он с этого стечения начинается. Поскольку в середине слова все слоги будут управляться именно этим принципом, единственным несомненным случаем является начало слова. Тем самым, именно по началу слова должно определять допустимость того или иного приступа.



Второй из этих принципов гласит, что в одном слоге следует, если это





возможно, избегать последовательностей звуков с одинаковой степенью сонорности, то есть звучности (в первом приближении шкала сонорности выглядит так (в порядке возрастания): глухие согласные – звонкие согласные – сонорные (типа [l], [r], [m], [n]) – глайды (типа [w], [j]) – гласные), и при этом до вершины желательнее иметь повышение сонорности, а после вершины – только понижение. Его можно продемонстрировать несколькими примерами.

В русском языке существует целая группа слов, этот принцип нарушающий – это слова, оканчивающиеся на сочетания “шумный + сонорный” (*тигр, корабль, Пётр*). Тем самым там после вершины слога возникает подъём сонорности. Носители языка по-разному справляются с этим – либо в этом сочетании сонорный становится слоговым (отсюда слоговое деление *ти-гр*, не воспринимаемое как интуитивное, но в речи вполне возможное), либо вставляется гласный ([т’и-г^р]⁵), либо конечный сонорный при произношении отпадает вовсе. Соответственно, первые два случая приводят к приобретению лишнего слога и сдвигу слоговой границы в позицию непосредственно после вершины, последний же убирает подъём сонорности. Так или иначе, подъёмы сонорности после вершины слога в русском языке недопустимы. Сходные явления происходят, например, в валлийском языке. Так, слово *cenedi* “народ, нация” может произноситься как [kenedl]), [kenedel] или [kened]. Сходным образом работает и болгарский язык, причём там плохо переносятся и участки понижения сонорности перед вершиной⁶ (ср. русское *мгла, мысль* и болгарское *мъгла, мисъл*). Собственно, нечто подобное происходило и в эльфийских языках: например, после потери краткого гласного в исходе слова в слове **tekla* образовалась точно такая же ситуация, что и привело к вставке (эпентезе) гласного. Именно это объясняет нерегулярное соответствие гласных в квэнийском *teci* и синдаринском *tego*. После отпадения *a* получилась форма *tekl*, вполне аналогичная по структуре русскому *тигр*. Перед *l* стал развиваться гласный призвук – видимо, сначала это был неопределённый гласный типа первого звука в английском *about*. Затем в квэнья и синдарине его развитие пошло разными путями – в квэнья он перешёл в *i*, а в синдарине – в *o*.

В языках мира также наблюдается избегание в пределах слога групп согласных с одинаковой сонорностью. Например, в речи между ними может вставляться гласный призвук.⁷ Другие примеры мы рассмотрим ниже

Исходя из этих двух принципов, можно объяснить правила латинского слогового деления. В латыни в середине слова возможны несколько основных типов стечений: *mūta cum liquidā*, “носовой + шумный”, “s + шумный”, а также стечения из трёх согласных (“носовой + *mūta cum liquidā*, “s + *mūta cum liquidā*”, “шумный + s + шумный”). Теперь рассмотрим слоговое деление этих групп в соответствии с принципами обязательного контура и максимального приступа. Группы из трёх согласных первого типа не встречаются в начале слова, к тому же нарушают (будучи приступами) принцип обязательного контура (так как в них имеем понижение сонорности перед вершиной). Следовательно, они будут делиться после носового, ведь *mūta cum liquidā* в начале слова (а, значит, и слога) вполне возможно (ср. *praeparo*). Трёхсогласные стечения третьего типа (“шумный + s + шумный”) в начале слова также не встречаются, так что и их слогораздел проходит после первого согласного (сочетания типа “s + шумный” вполне возможны: *scaevus, stabilis, spurcus*). Стечения типа “s + *mūta cum liquidā*” удовлетворяют принципу максимального приступа, но нарушают принцип обязательного контура (подряд два звука с одинаковой сонорностью). То же самое относится и к группам “s + шумный”. Казалось бы, если факты противоречат принципу, принцип нужно отвергнуть. Но принцип обязательного контура тем не менее не запрещает подобного рода последовательности, он лишь указывает на то, что *при возможности* их нужно





избегать. В начале слова такой возможности нет. С другой стороны, как показала поздняя история латыни, этот принцип всё же выполнялся. Именно с его нарушением связано развитие перед стечениями “*s + mûta cum liquidâ*” и “*s + шумный*” дополнительного (т.н. протетического) гласного, позволявшего “разнести” два одинаково сонорных согласных на разные слоги⁸ (в некоторых романских языках для выполнения принципа обязательного контура *s* теряется вовсе): ср. лат. *scri-bâm*, фр. *é-cri-re*, средневаллийское *ys-gri-fen-nu*⁹ (заимствование из народной латыни – в валлийском, романским языком не являющемся, тем не менее также выполняется этот принцип). Тем самым, в латыни принцип обязательного контура можно считать выполняющимся. И этот принцип требует разбиения подобных стечений слоговой границей. Группы “*носовой + шумный*” не встречаются в начале слова и тем самым по принципу максимального приступа разбиаются слоговой границей. И лишь группы *mûta cum liquidâ* по обоим принципам не должны разбиваться слоговой границей: они возможны в начале слова и обеспечивают восходящий контур сонорности перед вершиной. Именно это и происходит.

Таким образом, постановка ударения в латыни определяется в соответствии с обозначенными принципами. Учитывая уже отмеченное общее сходство правил постановки ударения в латыни и в эльфийских языках, логично предположить, что ударение в последних ставится именно исходя из принципов максимального приступа и обязательного контура. Рассмотрим теперь фонологические системы квэнья и синдарина на этих основаниях.

Как выясняется, в квэнья *любое* стечение согласных *однозначно* указывает на то, что слоговую границу следует проводить *между* этими согласными. Это вытекает из того, что в квэнья вообще запрещены начальные стечения согласных: “*Adunaic, like Avallonian, does not tolerate more than a single basic consonant initially in any word*” [“Адунаик, как и аваллонский [квэнья] не позволяет более одного основного согласного в начале слова”] (Sauron Defeated, стр. 417-8). Таким образом, любая попытка проведения границы перед стечением является нарушением принципа максимального приступа. Тем самым, правило, приведённое в Приложении, оказывается верным – именно количеством согласных однозначно определяется вес предыдущего слога и, следовательно, его свойства, релевантные для постановки ударения. При этом, конечно, следует иметь в виду, что некоторые звуки квэнья (например, *qu* [k^w], *gw* [g^w]) передаются в латинице сочетаниями из двух букв, не являясь при этом фонологически сочетаниями звуков.

Сложнее ситуация в синдарине. Там начальные стечения позволяют, причём именно вида *mûta cum liquidâ*, например, *Drúwaith*, *Drengist*, *bregol*, *glir*. Это значит, что если наши рассуждения верны, то слова типа *Orodruin* должны подпадать под правило типа *mûta cum liquidâ*. Так, в том же слове *Orodruin* по этой логике ударение должно падать на первый слог, хотя за кратким гласным в предпоследнем слоге следует два согласных. Однако предпоследний слог там получается легким, и ударение сдвигается на слог назад.

Это рассуждение можно попытаться разрушить следующим примером. В заклинании Гэндальфа перед Вратами Мории все ударения можно проставить исходя из соображений стиха. Сделаем это (заглавными буквами выделены ударные слоги):

ANnon eDHEllen, Edro¹⁰ hi AMmen,
FENnas noGOTHrim, LAsTo beth LAMmen

В слове *nogothrim* ударение, очевидно, падает на предпоследний слог. Тем самым, в этом слове слоговая граница проходит *между* шумным и плавным.





Однако принцип максимального приступа позволяет это объяснить. Во всём предположительно синдаринском корпусе встречается лишь *одно* слово, начинающееся на *thr-*. Это личное имя *Thranduil*. Однако принадлежность его к собственно синдарину вызывает сомнения по следующим причинам:

· Сохранение группы *-nd-* между гласными. В синдарине Третьей Эпохи такое возможно, насколько сейчас известно, лишь при словосложении, где первая основа оканчивается на *-nd* (типа *gond + (n)dōr – Gondor*, **fin(d) + tegil – Findegil*). Если это так, то имя *Thranduil* не этимологизируется вовсе: первый элемент может происходить из корня STARAN (однако *-d* там взята неоткуда) или THAR + ANDA, второй – из гипотетического корня *DUGL, *DUKL, DUI. Корень DUI действительно имеет производное *duil* “река”, встречающееся один раз в названии *Duilwen*. Дэвид Сало в своей брошюре “A Grammar and Dictionary of Silvan Elvish” этимологизирует *Thranduil* как *thran* ‘hard, forceful’ + *duil* ‘river’¹¹. Однако такая интерпретация, во-первых, содержит несколько прямо не зафиксированных элементов (отсутствие удлинения гласного в односложном полноударном слове), конкретное значение элемента **thran*, нигде не засвидетельствованное, во-вторых, прямо относит это слово к языку, отличному от синдарина (это необходимо, чтобы объяснить краткий гласный и сохранение *-nd-* из простого стечения *n + d*).



· Прямое заявление Толкина о том, что форма *Legolas* является диалектной, в то время как в “более чистом” синдарине было бы *Laegolas* (Письмо №211 к Роне Бир). Это указывает на то, что имена в этом регионе вполне могут быть диалектными. Ср. также отрывок из “Неоконченных Сказаний”, где прямо написано, что к востоку от Андуйна бытовала лишь “лесная” (Silvan) речь. Уже в Лориэне Фродо и его спутники сталкиваются с диалектным синдаринском (“In Lyrien at this period Sindarin was spoken, though with an ‘accent’, since most of its folk were of Silvan origin. This ‘accent’ and his own limited acquaintance with Sindarin misled Frodo” [“В Лориэне в то время говорили на синдарине, хотя и с ‘акцентом’, поскольку большая часть тамошнего народа происходила из лесных эльфов. Этот акцент вкупе с его собственными ограниченными познаниями в синдарине и сбил Фродо”]) (LoTR, Приложение F, сноски).

· Из Этимологии известно, что сочетания SR и SL в начальной позиции в нолдорине давали соответственно *thr* и *thl*, причём последнее сдвигалось позже в *fl* (на первое пример всего один, но можно предположить и аналогичное развитие) – ср., например, от корня SLIW-: *thlaew* [> *thloew*] later *flaew*. Однако во “Властелине Колец” это уже не так: “RH represents a voiceless *r* (usually derived from older initial *sr-*)” [“RH обозначает глухое *r* (обычно происходящее из раннего начального *sr-*)”] (LoTR, Приложение E). Ср. также такой пример из писаний Толкина после “Властелина Колец”, как *hr̥bā* < *srawā*. Можно предположить, что начальное *thr* в *Thranduil* – это отражение элдаринского начального SR- в каком-либо несиндаринском языке, некая переработка старой идеи. Иначе начальное *thr* можно объяснить развитием некоего корня типа STARÁN или THARÁN с синкопой первого гласного, но такое бывает довольно редко. Вообще нужно заметить неприятие групп типа “глухой шелевой + плавный”: не зафиксировано ни одного начального стечения типа *fr*, *thr* и тем более *chr*. При этом необходимо заметить, что предшественник синдарина нолдорин тоже не имел форм с начальным *thr-* не из SR-, в отличие от близкого, но не идентичному ему языка илкорин, где находим форму *thrôn* из STARÁN. Очевидно, эльфийская фонотактика их просто не приемлет.

Тем самым, слово *Thranduil*, возможно, не является синдаринским, и рассматривать его в данном контексте следует очень осторожно. Таким образом, можно признать, что *thr* в синдарине не является допустимым приступом в слове, и это объясняет ударение на втором слоге в *nogothrim* (а также в *falathrim* и *Nargothrond*).





Итак, ничто не мешает рассматривать в синдарине возможность применения правила типа латинского *mûta cum liquidâ*. По крайней мере, без точно проставленных ударений в словах типа *Orodruin*, опровергнуть такую гипотезу очень сложно: ведь синдарин даже не предоставляет возможности проверки на слоговое деление. Если в квэнья, например, не позволяют сверхтяжёлые слоги (почему, например, в форме перфекта глагола *Ielya* - не происходит удлинения гласного основы – ср. *nilendie* “я пришёл” и *vánier* “прошли” в первом издании LotR), то в синдарине ограничений на количество слога почти нет¹². Если бы они существовали, то по аномальному наличию или отсутствию долготы гласных можно было бы определять, как изменяется (и изменяется ли) количество слога в интересующих нас условиях. К сожалению, этой проверки провести нельзя.

Таким образом, всё, что нам известно об эльфийской фонологии и фонологии вообще, указывает на то, что в синдарине вполне может действовать правило слогового деления и, как следствие, постановки ударения, полностью аналогичное латинскому правилу *mûta cum liquidâ*.

* * *

Автор полностью сознаёт всю дискуссионность положений этой статьи. Более того, возможность проведения исследований, подобных изложенному здесь, основывается на неких весьма серьёзных предпосылках методологического характера, которые мы сейчас рассматривать не будем, так как подобное изложение не входит в цели данной работы. Главной предпосылкой нашего подхода является возможность сравнения искусственных языков Толкина и естественных языков, что, как нам представляется, вполне оправданно, но требует серьёзных оговорок. Но это уже тема отдельного исследования.

Что же касается изложенной здесь гипотезы, то мы ни в коем случае не настаиваем на том, что она обязательно верна, и предлагаем её лишь как гипотезу. Однако мы надеемся, что она будет полезна всем, кто интересуется эльфийскими языками.

Автор выражает глубокую признательность Ивану Держанскому (Институт математики и информатики Болгарской академии наук), а также всем подписчикам листа рассылки [ArdanK] и лично Дмитрию Виноходову, Раисе Добкач и Борису Шатиру.

Примечания:

1. Вообще говоря, к шумным согласным относятся взрывные (*p, t, c, b, d, g*) и щелевые (типас). К плавным относятся звуки *l, r*. Когда речь идет об упомянутом правиле, под “шумными” понимаются только взрывные, так как щелевые с плавными в латыни не сочетаются

2. Заметим, что Толкин использовал термин *short* или *light* по отношению к слогам (особенно конечным), оканчивающимся на согласный, или, что вернее, к тем, где за гласным следовал один согласный... Дело тут, видимо, в том, что на самой ранней стадии развития эльфийских языков слова имели исходы на гласный, так что предпоследние слоги были открытыми и лёгкими. Где конечные гласные отпали, образовались слоги, закрытые согласными, но они всё равно рассматривались как лёгкие. Любопытно, что до Феанора мудрецы Валинора рассматривали все слоги как открытые, предполагая, что все слова состояли из блоков “согласный + гласный”, а в словах с исходом на согласный они видели “пустой” гласный после последнего согласного, называя такие согласные *rakine tengwi* “обделённые *tengwi*” (подробнее см. отрывок из “Квэнди и эльдар”, опубликованный в №39 журнала *Vinyar Tengwar*). Заметим, что такое допущение вполне возможно и фонологически, так как оно позволяет объяснить разрешение долгих гласных в конечных закрытых слогах (как в слове *palantír*). Если предположить подобный “пустой” гласный, то последний слог оказывается предпоследним и притом открытым, что и позволяет





объяснить разрешение долгого гласного. Впрочем, можно и просто рассматривать системы гласных в последних и непоследних слогах как отдельные.

3. ...лёгкими являются слогами слоги с одноморовой рифмой (она состоит из краткого гласного), а тяжелыми – слоги с двуморовой рифмой (она включает либо долгий гласный, либо гласный, прикрытый конечным согласным) (Кодзасов С. В., Кривнова О. Ф. Общая фонетика. М.: РГГУ, 2001. Стр. 279)

4. ...слоγοразделы в интервокальных комплексах согласных неопределённы ввиду невыраженности дистрибутивных схем слога. (Кодзасов С. В. Слог // Ярцева В. Н. (гл. ред.) Лингвистический энциклопедический словарь. М., БСЭ, 1990.

5. Собственно, это всего лишь усиление гласного призвука, обязательно сопровождающего произношение слоговых сонорных.

6. “Болгарский язык не терпит слогов, в которых сонант был бы отделён шумным согласным от гласного, образующего вершину данного слога... Поэтому группа “шумный + сонант” возможна в болгарском языке только в начале слога (*слух, траён*) или на стыке слогов (*мислен, театри*), но не в конце слога, где шумный и сонант обязательно будут разделены вставным гласным /ъ/ или, реже, /е/, например: *мисъл, театър, песен* ‘песня’ (ср. русск. арх. *песнь*). Соответственно, группа “сонант + шумный” возможна в конце слога... но не в его начале” (Маслов Ю. С. Грамматика болгарского языка. М., “Высшая школа”, 1981. §27 (1)). Заметим, что Ю. С. Маслов, как учёный отечественной школы, проводит слогораздел в словах типа *мислен* посредине стечения согласных, хотя его можно провести и перед стечением, устранив тем самым оговорку о стыке слогов.

7. С другой стороны, может происходить отпадение “лишнего” согласного. Ср. в том же болгарском языке: “Наблюдается тенденция, особенно в разговорном стиле произношения, к упрощению некоторых... групп согласных, например, /радосно/ без /т/ или разговорное /радос, нош, дьш/ вместо /радост, ношт, дьшт/ полного стиля (орфогр. *радост, ноц, дьжд*). В ряде случаев возникли признаваемые в той или иной мере и литературным языком параллельные формы вроде *всички* и *сички* ‘все’..., *взёма* и *зёма* ‘взять’” (Там же, §27 (3)).

8. Ср. также рус. *ржаной, мгла* и белорус. *аржаны, імгла*.

9. В современном валлийском возможно проведение границы слога и после гласной, так как в язык проникли слова с подобными начальными группами (например, *sglodion* “жареная картошка”, *streic* “забастовка”, *strwythur* “структура”).

10. Или EDro, конечно же.

11. Автор обязан этой информацией Ричарду Дерзвиньски.

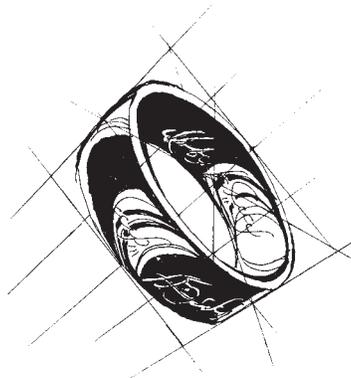
12. Хотя, похоже, там (по крайней на какой-то стадии) избегаются очень тяжелые слоги: ср., например, форму множественного числа гипотетического слова **úgarth* – *úgerth* вместо ожидаемого **úgairth* или **úgeirth*. Очевидно, дифтонга здесь не образуется, так как в коде уже и так два согласных (ср., однако, *Nin in-Eilph*).





Мария Каменюкович

Башни и нестрянные вышки



Многие относятся к Фильму Первому по «Властелину Колец» критически. Однако почти все сходятся в одном: могло быть гораздо хуже, так что не будем кидать в этот фильм камень. Но ведь, если задуматься, эта фраза не имеет смысла. Все, что существует, могло бы быть хуже. А могло бы быть и гораздо лучше.

Толкинисты, в которых есть агитаторская жилка, рады Фильму – дескать, не будь его, многие о Толкине вообще никогда не прознали бы. А теперь вот посмотрели фильм и худо-бедно, а приобшились... Но к чему? Может быть, на первый взгляд это не очевидно, но Фильм и Книга – ДВЕ БОЛЬШИЕ РАЗНИЦЫ. «Нечитавшие» познакомились НЕ С ТОЛКИНОМ, а с чем-то (даже не с кем-то) другим. Вот об этом и должны были бы говорить, писать, кричать толкинисты, вместо того, чтобы агитировать новичков, погружаться в сравнительный анализ деталей и азартно обсуждать мелочи. Будь фильм одиозным, хамским, пошлым, отвратительным, – его просто высмеяли бы и скинули со счетов. А фильм совсем не плох, более того – местами и просто замечателен. Тем труднее отклеить его от толкиновского «Властелина Колец», увидеть принципиальную НЕПОХОЖЕСТЬ... Тут-то как раз и ловушка.

Проявим милосердие к Фильму Первому. Недолго осталось ему наслаждаться общественным вниманием в том качестве, в каком он существует сейчас. Сейчас он – заправка, предвкушение второго фильма (о третьем как-то пока и не думается). И эта недосказанность пока что – необходимая эмоциональная составляющая Фильма Первого. Когда появится Второй, многое в восприятии Первого изменится. Если, например, окажется, что во Втором режиссер допустил слишком много фальшивых нот, дал «петуха», навалил непростительной отсебятины – все спорные и просто неудачные моменты Первого Фильма, которые пока что для многих как бы находятся в неустойчивом равновесии рядом с удачами, резко перевесят¹, и питер-джексоновское произведение «отклеится» от толкиновского «Властелина», абордажные крючья отцепятся, и течение далеко отнесет корабли друг от друга. Если же фильм наберет высоту и заблещет находками, недостатки первой части покажутся не такими уж и значительными, книга и фильм срastутся бортами, и «книгофильм», «джексотолкин», пустится в плавание по морям и океанам. В любом романе все зависит от развязки, в любом эссе содержание определяется конечными выводами. В начале книги мы спрашиваем себя: куда же ведет автор? В конце становится ясно, куда он привёл (или завёл), и понимает ли он это сам. В конце включается прожектор и освещает весь пройденный путь. Так в запутанном детективе, оглядываясь на первую главу, отчётливо видишь: преступник выдал себя с самого начала, странно было этого не заметить...

Так и с Фильмом. Мы еще в пути, поэтому надо спешить. Когда включится прожектор, поздно будет светить по сторонам фонариком. Надо успеть, надо объективно, невзирая на лица (особенно на свойские физиономии хоббитов) проанализировать Часть Первую, покуда она еще воспринимается как отдельное одинокое произведение. Как пойдет дело дальше? И что было бы полезнее для книги Толкина: триумф Джексона или провал Джексона?





В Фильме Первом много несомненных удач. Его есть за что любить. Бах трогает в любом исполнении. Толкин – и в Африке, и в любой инсценировке Толкин. Глядя на экран, невольно отбрасываешь все постороннее как надоедливую шелуху, на фоне которой нетленные слова, имена, сцены волнуют только сильнее. Кольцо на ладони у старого хоббита. Фродо и Сэм у Мертвых Болот. Аргонаты... И многое другое...

Но что, если наступить на горло собственной песне и проанализировать фильм нелицеприятно, вооружившись набором хирургических инструментов?

Тогда, в свете ярких операционных ламп, станет видно: «шелухи» что-то слишком уж много, и шелуха эта – не доброкачественная. Слишком многое в Фильме – не от Толкина, слишком многое – просто наоборот, как бы в пику Толкину, еще больше привнесено, и, увы, слишком много важного, причем не просто важного, а ГЛАВНОГО, выкинуто без всякого сожаления. Фильм – затонувший материк, от которого осталось только два-три плоскогорья, башни соборов (причем не всех – некоторые соборы перед затоплением взорвали) и вершины горных хребтов. Это – те самые знакомые и любимые башни, те самые вершины, те самые плоскогорья... но теперь их разделяют воды, по которым туда и сюда снуют вражеские корабли, а кое-где в проливах, на месте бывших полей и пастбищ, уже возводятся уродливые нефтяные вышки и какие-то увеселительные аттракционы...

Как воспринимают Фильм те, кто не читал книгу Толкина? Что им бросается в глаза – башни соборов или нефтяные вышки? Чужая душа – потемки. А читавшие Толкина слишком часто склонны бурно радоваться тому, что сохранилось, нарочно не обращая внимание на все остальное. Попробую привести несколько примеров. Думаю, мои наблюдения не совсем субъективны и какой-то вес должны бы иметь – я все же давно занимаюсь Толкином, участвовала в безумном марафоне русских переводов «Властелина», и меня вполне можно считать ветераном «русского неигрового толкинизма». Я оговариваю – именно «неигрового»: я принадлежу к тем людям, для кого «Властелин Колец» существовал и существует только в виде КНИГИ, которую называли «величайшей историей столетия»....

Начинается Фильм за здравие толкиновской трилогии: верный тон задают слова, прошептанное в темноте, в преддверии первого кадра; высокую смысловую плотность – сконденсированная в заставке предыстория... Оканчивается – за упокой: сначала реалистической, но примитивно отснятой сценой битвы с Главным Уруком, Любимым Детищем Сарумана (на самом деле – не Сарумана, а Джексона, у Толкина-то об этом персонаже ни слова), чересчур затянутым утопанием Сэма... Символично, что похороны Боромира «перепрыгнули» из второй части книги в конец Первого Фильма. За упокой, так уж за упокой... Я не имею ничего против такого киношного перекраивания (законы жанра, что поделаешь), но в итоге сюжета оказался нанесен значительный ущерб. Зрителю никто не объясняет, – почему так надолго отложили погоню за орками, похитившими хоббитов? Почему герои долго сидят в задумчивости, а потом внезапно, зато с энтузиазмом срываются с места и бросаются догонять похитителей, которых давно и след простыл? Ни о трудном выборе Арагорна – спасать ли друзей, не теряя ни минуты, или все же сначала отдать должное павшему Боромиру, ни о сомнениях и мрачных предчувствиях Леголаса и Гимли нет и помина. Стержень эпизода выдернут, остались рассыпающиеся картинки из какой-то другой – не толкиновской – истории.

Все же Сэм утопал, утопал, да не утоп; не ушла, к счастью, под воду и страна хоббитов. Она – настоящая, узнаваемая. Как и положено хоббитам, хоббиты Джексона вполне способны спасти все режиссерское Средьземелье, вывезти на своих тачках и повозках из огня критики все оставшиеся катушки фильма. Здесь режиссер на краткий миг достиг совершенства... Жаль, что он не догадался, отсняв Праздник на Дне Рождения Бильбо, передать бразды правления, то бишь, Единое Кольцо режиссуры, какому-нибудь Фродо. И Джексону была бы обеспечена





благодарная память потомков и спокойная старость в Ривенделле... Но он не отдал Кольца. Представьте себе Бильбо, который отверг бы все советы мудрых волшебников и эльфов, оставил бы Кольцо себе и пустился бы в Мордор сам, на свой страх и риск, набрав себе спутников по собственному нраву! И вот это произошло, и мы вынуждены плестись следом за этим предерзостным и самонадеянным хоббитом и смотреть на окружающий нас средьземельский мир его окольцованными хоббичьими глазами. Ими мы видим величественные пейзажи Срединных Земель (а лучше бы – глазами эльфов!), и ими же НЕ ВИДИМ многого другого (или видим, да не так). Например, Ривенделл заволакивают сентиментальные голубые туманы. Прожившая на свете много веков, юная «юношью бессмертного Старшего Народа» дева Арвен принимает в глазах Бильбо Джексона облик несерьезной «эльфийки» с русских «толкиновских игрищ». Древний и мудрый Властитель Элронд превращается в сорокалетнего невротика... Одним словом, «и уж вспомнить неприлично, чем предстал театр МХАТ». Но если все эти нарушения общего тона и стиля толкиновского «Содружества Кольца» можно еще отнести просто на счет особенностей видения данного конкретного хоб... то есть, режиссера, куда сложнее простить и оправдать выпадение сцен и целых мотивов, играющих в трилогии Толкина КЛЮЧЕВУЮ роль.

Исчез Меч, Который Был Сломан и Выкован Заново – а ведь для того, чтобы сказать слово об этом Мече, не потребовалось бы слишком много экранного времени, хватило же этого времени на то, чтобы так долго и со знанием дела топить бедного Сэма!.. На совете Элронда в Фильме Фродо заявляет своим решением отнести Кольцо в Мордор как будто только для того, чтобы остановить возникшую свару. У Толкина на Совете воцаряется молчание... и Фродо, видя, что другого выхода нет, с великим страхом и неохотой предлагает себя на роль Кольценосителя... если уж больше некому... втайне надеясь, что откажут, как только что отказали Бильбо. У Толкина Фродо принял на себя свою роль свободно, не под давлением, но он НЕ ХОТЕЛ брать Кольцо, НЕ ПРЕДЛАГАЛ сам себя, вмешиваясь в спор Мудрых, НЕ ВЫЗЫВАЛСЯ идти в Мордор, не сам все это придумал. И ЭТО – ГЛАВНОЕ В ЕГО ПОХОДЕ К ГОРЕ СУДЬБЫ. У Джексона Фродо совершает отважный, но самовольный и самочинный акт, а остальные с облегчением вздыхают: хоббит предложил, хоббиту и расхлебывать. ЭТО НЕ ТОЛКИН. Это анти-толкин. Джексон подложил под компас своего «юнного друга»² кусок железа, и корабль трилогии вместо Америки поплыл в Африку.

Орки в фильме – не толкиновские орки, безобразные, но все же человекоподобные. Это – скорее слухи и мифы об орках и троллях, расхожие киношные ужастики (причем в сценах с этими исчадиями зла возникает устойчивое *дежа вю*: где-то все это уже было... то ли в сериале «Звездные врата», то ли в «Чужом», то ли в «Ксене»... помните, как вылупляется из своего слизистого отвратительного яйца злодейская дочка Габриэлы? Вот и для орков Орфанка использовали ту же расхожую компьютерную программу...). Откуда они взялись в мире Джексона? Что это за оскаленные и нечленораздельные инопланетяне? Орки Толкина – выведенные Черным Властелином «клонь», но клетки-то для клонирования взяты не из другой галактики. У Толкина Творец – Един, и все твари в Его мире произрастают из одного корня. Даже такие злобные и мрачные твари, как орки и тролли, у Толкина сохраняют какие-то искаженные понятия о том, что «правильно» и что «неправильно» (пусть с точки зрения их начальства, но все же), зачатки юмора (пусть грубого и гадкого), владение членораздельной речью. У орков на картинах Алана Ли уродливые – но не инопланетные, не звериные лица. В фильме орки явно сотворены Черным Властелином «с нуля», вообще не состоят в родстве ни с Ардой (Землей), ни даже с самой Эа (Вселенной) явно растут из других, не-средьземельских семян (на самом-то деле – из давно уже привившейся традиции современного кинематографа изобретать монстров, которым чужды все земные пропорции: хвост растет из щеки, причем

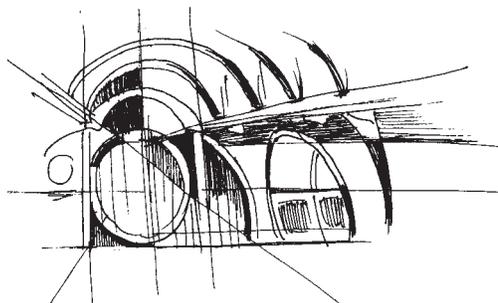




щека только одна, а вместо второй, скажем, рога, а глаз – пять и все не там, где надо... Главное здесь – нарушить все законы симметрии. Вот и Джексон пошел по этому натоптанному пути. Орки у него нечленораздельно рычат (интересно, как он решит сцены, где они должны у Толкина разговаривать), вместо лиц у них что-то омерзительно-нечеловеческое... В свое время Толкин, критикуя предложенный ему на рецензию сценарий мультфильма по «Властелину», был крайне рассержен тем, что орков там предполагалось изобразить в виде каких-то малочеловекоподобных страшных сказочных существ. Он пишет: «Ясно ведь было сказано, что орки – это «искаженные слепки» с людей, или, что почти то же самое, эльфов! Они – сутулые, с руками почти до земли, широкоплечие, плосконосые, кожа у них желтоватая, рот большой, глаза косые: этакая карикатурная, нарочито отвратительная вариация на тему наименее любимых европейцами монголоидных типов»⁴³... Мне возразят (и уже возражали): но ведь это Джексон по простоте своей сделал орков пострашнее, чтобы не жалко было героям их убивать... Опять мы должны прощать взрослому дяде его ребячества! Да неважно, какими мотивами руководствовался режиссер, что он хотел «как лучше», что он «нечаянно»! Важно – ЧТО ИМЕННО ПОЛУЧИЛОСЬ.

Глядя на грандиозную Морию, на убедительный Зал Мазарбул, на Сарумана Кристофера Ли, на ПОДЛИННЫЙ Орфанк в разрезе (кажется, что мы воочию увидели то, на что Толкин только намекал!), слушая дивную музыку, мы отвлекаемся, мы забываем о том, что беспечный поводырь давно уже ведет нас «не в ту степь». Мы уже готовы снисходительно простить Джексону чудовищно вторичную, плоскую, безвкусную сцену с дерущимися магами (чего только хоббит не навоображает)... а ведь эта сцена по сути совершенно антитолкиновская – Гэндальф и Саруман у Толкина НЕ МАГИ, а посланники, и жезлы – не оружие (оружия Посланники у Толкина не носят)... Вот уже и Гэндальфа с Саруманом подменили... И, главное, чем ближе к концу, тем рельефнее выступает на первый план то, о чем почему-то никто из критиков не говорит: в чем-то даже трогательная неумелость, непрофессиональность фильма, наивная грубость трюков, непродуманность сражений (ткнул раз, ткнул два, и ваших нет), чрезмерность компьютерных монстров. Как легко засыпает наше внимание!.. И обиднее всего то, что, режиссер, скорее всего, даже и не думал усыплять его (внимание) и сознательно «подменять» толкиновские идеи своими. «Зачем ты это сделал, брат наш в Толкине, Питер Джексон?» спросим мы у режиссера, но он не поймет вопроса. «Я что, я ничего», – пожмет он плечами. Он наверняка не собирался полемизировать с Толкином, не строил юварных планов, не отравлял колодцы. Он просто запутался во «Властелине» и даже не заметил этого. А взрослые зрители купились на его детскую непосредственность... и вышел, давайте уж признаемся, большой конфуз. Да разве можно говорить с ребенком на равных?! Трилогия Толкина – сказка не для детей, а для взрослых, но из джексоновского фильма все «взрослое» надежно вытравлено, да и откуда бы ему там взяться, если режиссеру девять лет? Толкин – взрослый автор, он пишет для взрослых (для тех, кто старше девяти). Именно к взрослому восприятию приспособлен его стиль и его приемы. Ребенку понятней прямолинейность, и вот уже топчут копытами тяжеловесные всадники (но «наших» они все равно ни чем не догонят!).

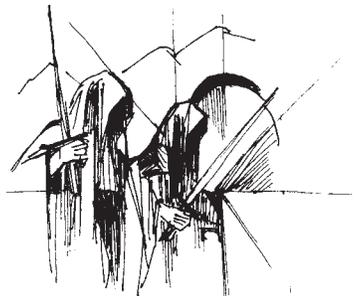
У Толкина – черный силуэт на гребне холма (а ведь хоббиты только что оттуда ушли!...), и это куда страшнее. Ребенку непонятно духовное противоборство мудрецов, выбравших один – Добро, другой – Зло (хотя он продолжает убеждать себя и других, что выбрал благой путь), ребенку понятнее драка: а этот его как жажнет! А тот ему как





припечатает!! У Толкина на первом плане – действие, на заднем плане – Тайна без конца и края. В Фильме пруд пруди удивительных пейзажей и странных существ, но Тайна, обещанная в самом начале, до заставки, до титров – исчезла. Устранена в Фильме та невидимая точка над плоскостью, которая сообщает трехмерность толкиновской эпопеи, тихий кивок в сторону Высокого, Незванного и Незываемого... Исчезло Вечносумеречное озеро Эвендим, где в любое время дня и ночи отражаются только древние звезды и ничего больше. Исчезли отдельные фразы, говорящие больше, чем иные главы; вытравлена любовь гнома-рыцаря Гимли к недостижимо для него высокой Даме – Владычице Галадриэли. Спроецирована на плоскость Тайна любви Арвен и Арагорна – смертного к бессмертной, к Существо Другой Расы, к Неизмеримо Иному, к Вечерней Звезде эльфийского народа: какая уж тут тайна, когда мы подсмотрели за их свиданием и увидели, что ничего особенного в их обетах верности нет, сто раз нам все это показывали в кино, какая уж тут тайна, эти двое уже давно друг с другом запросто и на короткой ноге, видели мы их грубоватые шуточки с кинжалом, приставленным «бессмертной девой» к горлу Мистического Короля... У Арагорна в Фильме нет ничего королевского (даже в преображении, которое произошло с ним у Аргонавтов, режиссер Джексон королю Арагорну отказал – так и остался тот внутренне незрелым, неуверенным, усредненным воином-женихом, успешно побеждающим врагов в не слишком профессионально срежиссированных сценах сражений с уруками (в Фильме больше всего напоминающими героев идиотского брутального шоу – «wrestling'a»). Кстати, на сцене сражения Арагорна с Жутким Уруком («...И голова/ Барабардает с плеч!...») в кинозале захихикали. А как прикажете реагировать подростку, насмотревшемуся по телику куда более профессионально отрежиссированных потасовок? Он же не маленький – пугаться, когда ему говорят «Бу!!!». Что же говорить о взрослом зрителе? Скорее всего, он просто пожмет плечами (я наблюдала такие случаи), даже и не заподозрив, чего он лишился и к чему его не допустил непроницаемый киноэкран. Самое, конечно, печальное, что, посмотрев фильм, этот взрослый уже навряд ли откроет книгу – ему-де некогда читать несолидную литературу (а до того был все же шанс, что он таки Толкина откроет и зачитается). Получается, что фильм – не для «новичков», которых мнили привлечь и завлечь, а исключительно для завзятых толкинистов, которым любопытно сравнить видение режиссера со своим собственным, и для «взрослых подростков» – духовных побратимов самого режиссера: для тех, кто ощущение Тайны уже утратил, а мудрости и зрелости пока не обрел...

Но ведь миллионы людей во всем мире (прежде всего в Америке⁴) в восторге от Фильма, приняли его как что-то свое, насущное. Впору мне устыдиться своей критической настроенности. Своей аутсайдерской точки зрения. Кто-то, наверное, плакал в кинозале, и мне в голову не придет посмеяться над этим человеком. Фильм и впрямь словно обращен фасадом к кому-то определенному (но не ко мне). Проще говоря: к лесу передом, ко мне задом. К этому Неизвестному Зрителю Фильм апеллирует, изгибы его души встречает точно подогнанными неровностями. Фильм этот – голография: обходишь ее, и пропорции смещаются. В том-то и беда... Как найти объективную точку отсчета?? Такой точкой мог бы быть разве что сам Толкин.



Но не нужно обманывать себя: Толкин этого фильма, разумеется, не принял бы. Выше я уже процитировала одну из его саркастических реплик по поводу предложенного ему на рецензию сценария мультфильма по «Властелину». Прочитую еще: «Я очень недоволен крайней тупостью и некомпетентностью Z <Моргана Циммермана, автора злоручного сценария. – М.К.>, а вдобавок тем, что у него напрочь отсутствует какое бы то ни было уважение к





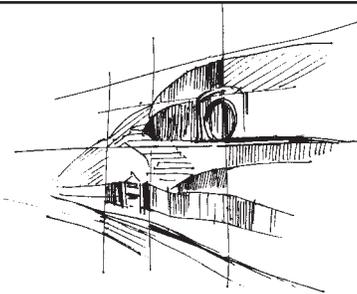
оригиналу. Полное впечатление, что Z, безо всяких на то хотя бы технических оснований, нарочно все коверкает, причем всю дорогу»⁵). Комментируя сценарий Циммермана в подробностях, Толкин окатывает незадачливого Мортоня ледяным душем: «...Я попросил бы <Z>... напрячь воображение и представить себе, в какую ярость должен придти... автор, <обнаруживший, что> к его труду отнеслись крайне легкомысленно, а то и попросту нагло, причем без малейших проблесков понимания, о чем, собственно, все это написано... Беда плохих фильмов чаще всего именно в преувеличениях, в ... непонимании смыслового ядра оригинала... <Z>...вырезал эпизоды, которые как раз и задают характерный, особенный тон книги, чем явно продемонстрировал, что его кудао больше интересуют сражения;... в оригинале большое значение придется ВРЕМЕНАМ ГОДА... главное действие начинается осенью, проходит через зиму и заканчивается...весной; и это ПРИНЦИПИАЛЬНО ВАЖНО для ...этой истории. Сокращение времени и пространства... уничтожает этот эффект.» Или так: «...Почему... сцена из моей книги оказалась полностью перекроена, при чем потерялась ее связь с остальным повествованием <в фильме Джексона эти слова Толкина приложимы ко многим сценам, – М.К.>, ...и опять сплошные вопли и бессмысленное звяканье оружия... пример... преднамеренного искажения повествования, как внешней, так и смысловой его составляющих... Упущены два месяца, проведенные в Ривенделле... Почти все, что имеет какое-либо нравственное значение, вырезано... а когда меняют характеры моих персонажей, у меня это вызывает еще более сильную досаду...»⁶ Толкин, между прочим, терпеть не мог Диснея, ужасался нарождавшемуся уже при его жизни движению собственных «фэнов» (хотя к просто поклонникам относился вполне благодушно и даже отвечал на их письма). Безжалостный британский сноб, не пожалевший даже Андерсена, даже Шекспира, пожатием плеч скинувший со счетов всю модернистскую литературу своего века... ему хватило бы и двух слов, чтобы фильм, где оказались (в точности как в неотснятом мультфильме по сценарию Циммермана!) искажены детали, выброшены принципиально важные сюжетные линии и допущены дурацкие просчеты, – чтобы этот фильм провалился бы под землю и утянул бы за собой несчастного Джексона (хотя, впрочем, американцев так просто не пронять, вспомним хотя бы «Кентервилльское привидение»).

А, может быть, возможную прижизненную реакцию Толкина на фильм можно было бы реконструировать по высказываниям его сына, он же издатель его неопубликованных работ, – Кристофера? Во всяком случае, мнение Кристофера Толкина по поводу экранизации «Властелина» примерно известно, хотя фильм как таковой Кристофер, насколько известно, смотреть даже и не собирался. Мнение Кристофера можно было бы изложить примерно в таком виде: Фильм по «Властелину Колец» «хорошим» быть никак не может. Чтение самой книги – акт интеллектуальный, это новый опыт, приобретаемый нашей душой, тренировка воображения, пища для разума. Перевод этого «приключения» в зрительный ряд – операция, изначально чуждая тексту, отнимающая у читателя активную роль, подавляющая его воображение, навязывающая ему эмоции. Книга «Властелин Колец» – вызов, фильм – дармовая кормежка. Книга уважает читателя и видит в нем сотрудника, спутника, соотрапезника; фильм своего зрителя НЕ уважает, считает, что зрителя нужно кормить с ложечки, вынув предварительно косточки на отдельную тарелочку. «Бог – это усилие, а боги – удовольствие» (Томас Манн, «Иосиф и его братья»). Книга – усилие; фильм – удовольствие. Возможно, читатель и сам не замечает, что, прорубаясь сквозь Старый Лес «Властелина Колец», совершает некоторое усилие, настолько захватывает его этот нетрудный труд. Не замечает и зритель, что его обобрали, отняли у него право этот труд совершить самому. Только если книга прочитана загодя, просмотр фильма оправдан: тогда бывший читатель, а ныне зритель, совершает другой труд – опыт сравнения чужого опыта прочтения со своим. Вот это, возможно, имеет какой-никакой смысл...





Фильм Джексона – его личная, быть может, увлеченная, но вполне безответственная игра с «Властелином Колец». Этот Фильм – НЕ воплощение толкиновских образов, НЕ их интерпретация: это – ИГРА с ними («Властелин Колец» – «величайшая книга столетия»). Фильм Джексона – «величайшие Хоббитские Игрища столетия»? Почему бы и нет?). А играющий ребенок может подчас испортить игрушку или использовать ее не по назначению (например, почему бы не попытаться с помощью грузовичка расколотить на куски игрушечный телефончик?). Шлепать за это бессмысленно. И то, что сделал ребенок, тоже бессмысленно. Иной взрослый порадует: вот ведь, пригодился грузовичок, пригодился телефончик, малыш отнесся к игре творчески. А если он раскокает настоящий телефон, этот взрослый тоже обрадуется? Дитя исследует окружающий мир, это прекрасно, но как же мы теперь – без телефона – вызовем «Скорую помощь»?..



Мария Каменкович

Притечения

1. Как изменится восприятие фильма после выхода Части Второй? Джексон многое мог бы искупить, оживив энтов, создав какого-нибудь впечатляющего компьютерного Древоборода. Неужели справедлив слух о том, что во втором фильме энтов и вовсе не будет? Неужели из многоголосия «Властелина» выдернут этот важнейший голос? А ведь именно он предвещает первый фильм, звучит в темноте и задает тон: зритель приоткрывается к чему-то одновременно таинственному и актуальному. Кажется, что неведомый голос говорит о нас... точнее, вспоминает о нас, какими мы были двадцать лет назад... а для европейского зрителя они актуальны именно сейчас – что-то меняется в воздухе... в земле... в мире... под знаком этих, заимствованных у Древоборода, слов начинается фильм, и они многое в фильме спасают, простирая над лишенным Тайны Джексоновским Средьземельем хотя и тонкий, но все же осязаемый покров Тайны, которая присутствует в Средьземелье толкиновском. И теперь – уничтожить энтов? Отсутствие Тома Бомбадила и жутких Курганов фильму пока простили почти все, но простят ли такое простое и элегантное решение «энтского вопроса»?

2. Ссылка на советский фильм «Пятнадцатилетний капитан» — если кто не смотрел. Там Негоро гладил Капитана по головке и говорил: «Мой юнный друг!» (с двумя «н»). Потешались над этим до бесконечности.

3. Из письма к Форресту Дж.Аккерману (июль 1958), в: „Letters of J.R.R.Tolkien“, Allen&Unwin, London, 1981, с. 270-275

4. Свидетельство американской испанки Морвен из штата Орегон. Морвен сказала – там все с ума посходили. Причем своя роскошная природа вокруг никого не интересует, а новозеландская в фильме произвела полный переворот в умах.

5. Из письма к Райнеру Анвину от 8 апреля 1958 г. (в: „Letters of J.R.R.Tolkien“, Allen&Unwin, London, 1981, с. 267). 6. Из письма к Форресту Дж.Аккерману (июль 1958), в: „Letters of J.R.R.Tolkien“, Allen&Unwin, London, 1981 с.270-275





(Перевод Марии Катенкович)

Фрода и Фродо: реконструкция типа.

Если определять миф как “старинную историю, которая содержит в себе остатки какого-либо более древнего состояния цивилизации или древних религиозных верований” — как, например, легенда о Граале(60), с ее намеками на принесение в жертву королей и на ритуалы, связанные с циклами плодородия, то “Властелин Колец” — определенно не миф. Толкин был чуток к подобным вещам и сделал все возможное, чтобы ничего подобного в его тексты не просочилось. Если же кто-либо думает, что миф — это “история, которая в завуалированной форме говорит об истине Христа Распятого”, то и под это определение “Властелин Колец” не подходит. В обеих историях фигурируют силы Зла и Прославленное Древо, но, — если ограничиться тремя наиболее очевидными отличиями, — Фродо не приносит в жертву, он не является Сыном Божиим и добывает для своего народа всего лишь ограниченное, мирское, временное благоденствие. Тем не менее существует по крайней мере одно измерение, в котором “Властелин Колец” мог бы претендовать на статус “мифа”. В этом измерении миф определяется как “история, которая вмещает в себя глубинные переживания, владеющие некоторым обществом в некоторое конкретное время”. Если возможно говорить о “Робинзоне Крузо” как о “капиталистическом мифе”, а о “Франкенштейне” или “Докторе Фаустусе” — как “мифе о человеке науки”, то “Властелин Колец” может претендовать на статус “мифа о запрете на отчаяние”, или “мифа об отпадении от веры”. В 1936 году Толкин предупреждал Британскую Академию наук о том, что дух Рагнарека пережил Тора и Одина и может возродиться “даже в наши с вами времена ... если понимать под этим воинствующий героизм, превратившийся в самоцель”. И он оказался совершенно прав. Сбылось и второе пророчество, следующее сразу за первым: этот дух не добьется победы в том, чего он будет добиваться, поскольку “цена героизма — смерть”. Тем не менее Толкину хотелось бы сохранить для современников какую-то частичку того духа, — пусть хотя бы его неустрашимость перед лицом будущего, которое представляется беспросветным. Опять-таки, именно в интересах современности ему хотелось предложить своим читателям образец элементарной добродетели, не опирающийся ни на какую религию. Возможно, прежде всего ему хотелось ответить на презрительный вопрос Алкуина, который сегодня, по прошествии 1150 лет, снова обрел актуальность: “Что общего у Ингольда со Христом?”

Толкин оставил нам два очень хороших ключа к разгадке того, что было у него на уме и каковы были его намерения. Один из этих ключей — имя главного героя “Властелина Колец”,





Фродо. Другой ключ — замечание, оброненное Толкином в "Приложении Е", где сообщается о том, что автор оставил-де хоббиты имена без перевода: "Новорожденным девочкам хоббиты обычно давали имена цветов, ...; мальчики получали имена, в повседневной жизни значения не имевшие... такие, как Бильба, Бунга, Пола, Логто ... и т.д. Среди этих имен по чистой случайности иногда встречаются имена, напоминающие современные английские..." ("Властелин Колец", т. III, с. 595). Другими словами, "Фродо" — это англизированная форма изначального "Фрода". Но что это за имя? Большинство читателей, возможно, посчитает, что это одно из тех имен, которые подпадают под описание, данное Толкином в предшествующей ремарке: "[хотя я]... несколько видоизменил их в согласии с нашими привычками, [изменив окончания], поскольку у хоббитов -а считалось окончанием мужского, а -о и -е — женского рода". Таким образом, если имя "Фродо" вызывает у нас какие-либо ассоциации, это, скорее всего, чистая случайность. С другой стороны, что удивительно, имя "Фродо" ни разу не упоминается среди имен, обсуждаемых в этом "Приложении". Может быть, его имя стоит не в ряду имен типа "Бильбо", а в ряду имен типа "Мериадок-Перегрин-Фредегар"(61)? Как продолжает Толкин, "в некоторых старых семьях, особенно ведущих свою родословную от Белоскоров (например, Тукки и Болджеры), существовал обычай давать детям особенно громкие... имена. А поскольку большинство этих имен извлекалось на свет из легенд о минувших временах, где говорилось не только о хоббитах, но и о людях, причем многие такие имена тогда уже лишены были для хоббитов всякого значения, очень напоминали прозвания, бытовавшие у людей из долины Андуина, Дейла и Марки, — я заменил их на имена, подобранные из нашей с вами истории, в основном франкского и готского происхождения; некоторые еще не вышли из обихода, а некоторые можно встретить в летописях".

Имя "Фродо", как и имя "Перегрин", может принадлежать именно к этому списку и одновременно представлять собой англизированную форму от "Фрода", имени, которое во времена Войны за Кольцо для хоббитов смысла не имело и воспринималось ими просто как еще одно случайное сочетание слогов, такое же, как в именах "Бильба", "Бунга" или "Пола". Но, в отличие от них, в нем хранилась последняя память о каком-то забытом древнем герое Дейла или Марки. Если это так, то имя Фродо является для хоббитчей номенклатуры исключением. Однако почему бы и не сделать исключения для главного героя? Вполне возможно, что Толкин так и поступил, особенно если учесть, что имя Фродо нарочито не внесено ни в одну из категорий.

На деле имя "Фрода" — реально существующее имя, добытое из темнейших глубин древнескандинавских сказаний. Один раз оно упоминается и в "Беовульфе" (за пределами главной истории). Рассуждая о политике, главный герой замечает, что король данов намерен выдать свою дочь за "gloedum suna Frodan" — за "счастливого сына Фроды"^{14*}. С помощью этого брака король надеется залечить раны от распри между данами и хадобардами, которыми некогда правил Фрода. Беовульф, однако, считает, что эта затея не принесет результата, поскольку герои все равно не смогут избавиться от тяготеющего над ними бремени кровной мести. По всей видимости, хотя это предположение делается уже на основании других источников, король данов умертвил отца Ингольда, Фроду, и именно поэтому захотел, ради восстановления мира, заключить союз с сыном убитого. Скорее всего, в этом случае, как и во многих других, Беовульф оказался хорошим пророком. В древнескандинавских сказаниях без конца вспоминается о неудачном и, возможно, предательском нападении Ингольда на своего тестя, хотя, согласно понятиям героического стиля, это деяние было достойно всяческой похвалы. Возможно, об этом нападении пелось и в нортумбрийских песнях, которые так шокировали Алкуина. Поэтому, задаваясь вопросом — "Что общего у Ингольда со Христом?" — он использовал Ингольда как пример наиболее широкой пропасти между поведением, которое одобряется героическим канонем, и поведением, которое одобряет христианское учение. Ингольд довел идею непощения обид до крайнего предела. Однако нет никакой нужды думать, что сын пошел именно в отца.

Больше древнеанглийская традиция ничего нам о Фроде не сообщает, но существует и

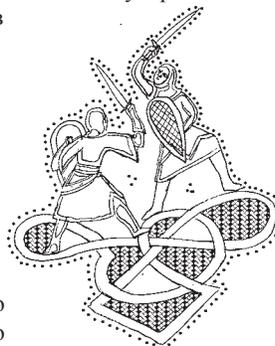




скандинавская форма этого имени — Фроти, что в переводе означает “мудрый”. С персонажем по имени Фроти связано несколько легенд. Самая последовательная из них гласит, что Фроти был современником Христа; это признают как Саксон Грамматик(62) (1200г. по Р.Х.), так и Снорри Стурлусон (1230г. по Р.Х.)(63). Во время его царствования не было ни убийств, ни войн, ни грабежей, золотые кольца валялись у всех на виду, но никто их не подбирал; поэтому его царствование прозвали “*Frotha-frith*”, или “мир Фроти”. Но жадность (или, возможно, чрезмерный альтруизм) положила конец этому благоденствию. Причиной мира и изобилия была производившая все это волшебная мельница, принадлежавшая Фроти. Эта мельница приводилась в движение двумя великаншами, которые мололи на ней золото, мир и изобилие. Фроти (заботясь, возможно, о безопасности своих подданных) не позволял великаншам отдыхать. Поэтому в один прекрасный день они намололи на этой мельнице армию, воины которой убили Фроти и забрали его золото себе. Армия викингов, однако, тоже не дала великаншам отдыхать, увезла в море и там заставила молоть соль. Но великанши намололи столько соли, что корабль, а вместе с ним и мельница, пошли на дно моря, хотя (добавляет народная традиция) великанши до сих пор крутят в пучине волшебную мельницу, чему свидетельством водоворот Мальстрем. Именно поэтому у морской воды соленый вкус.

Как мы видим, мораль этой истории в том, что зло неизлечимо. Имеет ли она какое-либо отношение к “Беовульф”? Прямой связи нет, однако Толкину было не впервой “реконструировать” древние легенды. По-видимому, его поразило то, что сын был *полной* противоположностью отцу: сын, Ингольд/Ингъялдр — отцу, Фроде/Фроти. Первый является носителем “духа Рагнарека” в его неразбавленном виде, иначе говоря, представляет собой героическую условность в худшем из вариантов; в лекции о “Беовульфе” Толкин называет Ингольда “трижды вероломным и одновременно легковым”. Другого окружает ореол ностальгической неудачи: его время было благословенным, но кончилось для короля поражением как личным (Фроти был убит), так и идеологическим (сын Фроды вернулся на дурную старую стезю мести и ненависти, с презрением отменяя мирные инициативы и даже, по всей видимости, собственные желания). Разумеется, “*Frotha-frith*” мог быть простой случайностью или следствием Воплощения, о котором не знали даже самые добродетельные язычники(64). По совокупности этих причин составной образ Фроды/Фроти стал для Толкина символом грустной правды, которая составляет подкладку героических иллюзий, чем-то вроде уголька, тлеющего в печальной тьме языческих столетий. В “Возвращении Беорнота” Тидвальд с укоризной говорит Тортхельму, только что отыскавшему среди трупов обезглавленное тело своего господина:

“Ты рвался в битву,
а эта, право, ничуть не хуже
тех, что воспеты в твоих же песнях,
где Фрода пал, и повергли Финна.
Тогда рыдали так же, как нынче,
и в струнах арф отдаются стоны”.



В продолжение этой темы следует добавить, что есть нечто мрачно-закономерное в том, что имя “Ингъялдр” на много столетий осталось в Скандинавии употребительным, а имя “Фроти” было быстро позабыто.

История Фроти во многом созвучна истории толкиновского Фродо. Фродо — тоже миротворец, а в конце даже настоящий пацифист. Легко проследить развитие его характера от сцены на с.479 т. I “Властелина Колец”, где он наносит удар кинжалом мордорскому троллю, до





с. 305 т. II, где он хотя и угрожает Голлуму, но от удара все-таки воздерживается. В т. II на с. 409 он спасает Голлума от гондорских лучников, хотя Сэм определенно склоняется к тому, чтобы промолчать и дать Голлуму погибнуть. На с. 275 т. III Фродо отказывается от Жала и оставляет себе лишь орочий ятаган, но при этом произносит: "Я, наверное, никогда не пушу его в ход. Отвоевался...". Десятью страницами позже он отказывается и от ятагана, заявляя при этом: "Отныне я отказываюсь от всякого оружия — благородного, подлого, всякого". В главе "Беспорядки в Заселье" его роль состоит в том, чтобы предотвратить убийство (т. III, с. 397), а позже, после битвы, в которой он "меча так и не обнажил", он берет на себя роль защитника пленных. Он отказывается убить Сарумана даже после того, как чародей нанес ему предательский удар, от которого Фродо защитила только мифриловая кольчуга. Разумеется, он научился самоконтролю, пока был Хранителем Кольца; но в его поведении есть и оттенок усталости. "Все равно, — говорил тем временем Фродо всем, кто мог его слышать, — я хотел бы, чтобы обошлось без смертоубийства". Всем, кто мог его слышать? Кто-то, возможно, надеялся, что Фродо залезет на камень и скажет оттуда речь, дабы навязать всем свою волю. Но Мудрость противостоит Воле, и кажется, что Фродо ("мудрый"), став мудрее, утратил все желания, даже волю к добру. Мерри делится с ним своими планами о том, как победить разбойников с помощью силы. "— Прекрасно, — откликнулся Фродо, — Принимай командование!"

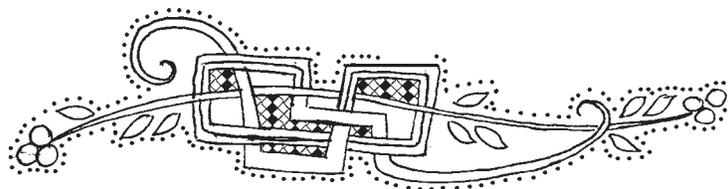
Возможно, именно это ощущение душевной старости стало причиной того, что засельчане не обращали на Фродо особенного внимания. Эта несправедливость ненамеренно компенсируется повышенным вниманием к необычайно рослым и сильным "принцам" Мерри и Пиппину, а также грубостью издевательски-почтительного обращения разбойников, подчиняющихся Шарки, и папаши Гэмги. Саруман, как и некоторые другие, понимает несколько больше, и все же "Сэму больно было видеть, как мало славы выпало на его [Фродо] долю в родных краях". Обычно без чести в своем отечестве остаются пророки, а Фродо все в большей и большей степени принимает образ пророка или ясновидца. Но даже та слава, которая ему воздается за пределами отечества, зачастую принимает ложный оттенок. Вспомним, что рассказывала своей кузине сиделка Иорет, в Гондоре. По ее словам, Фродо "пробрался в Страну тьмы... и что же? Дошел до самого Черного Властелина и сразился с ним... и поджег Черную башню". Разумеется, эта история не соответствует истине, однако это все же героическая история. Как в Гондоре, так и в Заселье наблюдается один и тот же процесс: все реальные достижения и победы сводятся к заведомо известным шаблонным образцам, по сути своей активным, подразумевающим усиление, милитаристским. В результате, как выразился Мильтон в "Потерянном Рае", "величайшие доблести терпения и героического мужества остаются невоспетыми". В памяти Средьземелья подвиг Фродо не значит ничего. Бильбо превращается в фольклорного героя ("шалый Бэггинс"), память об эльфах и гномах просачивается в наши времена в виде историй об искажителях нормального хода времени и создателях волшебных колец, сохраняется даже "Мрачная Башня", — как материал для песенки Бедного Тома из "Короля Лира". От Фродо, однако, не остается никакого следа, за исключением полустертой легенды о стремившемся к добру, но потерпевшем поражение короле, память о котором была вытеснена, с одной стороны, славой его мстительного сына, а с другой стороны, Пришествием Истинного Героя — Христа.

Что общего у Ингольда со Христом? Ничего. Зато Фрода имеет некоторое отношение к обоим. Он — связующее звено, посредник, которому, как и всему "Властелину Колец", отведено место где-то посередине между языческим мифом и христианской истиной. По мнению Толкина, Фрода представляет собой все то лучшее, чем были богаты Темные Века: героическое сознание уязвимости героики, которое виделось Толкину в "Беовульфе" и "Битве при Мэлдоне"; проблеск добродетели, благодаря которому англосаксонская Англия оказалась готова к принятию христианства (обращение Англии не омрачилось ни единым мученичеством за веру!). Может быть, царствование Фроды было "*evangelica preparatio*" — расчисткой земли для того, чтобы





на ней могло взойти доброе семя Евангелия, Благой вести(65)? Возможно, ту же роль Толкин готовил и “Властелину Колец”. Он видел, что его страна снова впадает в язычество (пусть всего лишь по саруманову, а не сауранову образцу), и решил, что там, где не приносит плодов традиционная, профессиональная проповедь, успеха могло бы добиться “рассказывание историй”. Фродо представляет собой образ естественного человека в его природной доброкачественности, пытающегося найти свой путь из царства инерции (Заселье), минуя немудрящую яростную неустранимость (Боромир), к некоторому ограниченному успеху, не имея ни унаследованных от рождения сил и средств, которыми обычно обладают герои, ни врожденного долголетия, как Арагорн, Гэндальф, Леголас, Гимли. Более того, успеха он может добиться лишь при условии, что сможет уничтожить Кольцо, символизирующее чисто мирские власть и амбицию, и лишен возможности опереться на убежденную веру в избавление извне, из-за *geara hwyrftum* — “кругов этого мира”. “Миф живет весь целиком, в каждой своей частице, и умирает прежде, чем его удастся расчлнить”, — заявлял Толкин(66), и это заявление более обычного справедливо в отношении “Властелина Колец”, как я уже говорил на с. 119, выше. Что-то вроде высказанного в этих последних фразах должно было, тем не менее, составлять по крайней мере часть толкиновского замысла и могло бы помочь нам, хотя бы несовершенно, догадаться, что же именно было у Толкина на уме.



Стихи побесствования.

Легко заметить, что древние легенды во “Властелине Колец” используются совсем не так, как, скажем, в “Улиссе” Джеймса Джойса. Дело не только в том, что у последнего отношения между гомеровским мифом и современным романом построены на иронии и на преобразовании исходного мифа. В “Улиссе”, как ни странно, “мифу” придается более высокий, более надежный статус чего-то не столь усложненного, более архетипического, более близкого к святому и божественному. Толкин, наоборот, прежде всего держа в уме *свои* тексты-источники, подобные “Беовульф”, или “Эдде” Снорри Стурлусона, или “Бруту” Лайамона(67), постоянно помнил, что все это — создания отдельных личностей, таких же, как и он сам. Как и он, эти авторы использовали древние истории в современных целях. С его точки зрения, “Властелин Колец” не является ни чем-то производным от старых легенд и таких произведений, как “Перл”, “Комус” или “Макбет” и всех прочих, упоминавшихся мною как имеющих “мифический” или около-“мифический” статус, ни их переработкой; все они, включая “Властелина Колец”, являют собой осколки единой истины, *находящиеся на одном и том же уровне* частичные воплощения чего-то, что нигде еще не было выражено со всей ясностью, даже (если говорить о совершенной полноте) в Евангелиях(68). Толкин мог прийти к выводу, что знание о существовании этой единой истины передавалось из поколения в поколения так же естественно и с тем же упорным постоянством, как ритмы и строки английской поэзии, дошедшие до нас от англосаксонских времен, перешедшие в среднеанглийскую культуру и “Человека с луны”, а далее к Шекспиру, Мильтону, Йитсу и в детские песенки; это происходило стихийно, но нить преемственности не прерывалась никогда. В одной балладе сохранилось даже название “Средьземелье”, хотя люди

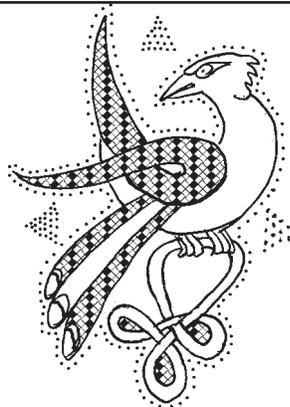




давно забыли, что оно означает: "*O cocks are crowning a merry medd-larf;/ A wat the wilde foule boded day*"^{15*} (69). Следует ли классифицировать эту датируемую 1776 г. балладу как "миф"? У нее древние корни, и она повествует о сверхъестественном мире; однако ее пели и просто ради удовольствия, не претендуя на то, чтобы передать с ее помощью какую-то истину. Это роднит данную балладу, которая носит название "Дух милого Вильяма"^{16*} (70), с "Властелином Колец", а еще более родственна она вставленным во "Властелина Колец" песням и стихотворениям.

Есть и другой способ подобраться к определению литературного статуса трилогии. Этот способ обладает одним неоспоримым преимуществом: он позволяет нам проанализировать не только поэзию, но и весь текст "Властелина Колец". В этом нам послужит знаменитая книга Нортропа Фрая "Анатомия критики" (1957 г.), книги, где ни разу не упоминается о "Властелине Колец", но которая, тем не менее, с точностью Сивиллы-пророчицы создает для него место в литературном пространстве. Суть теории Нортропа Фрая состоит в следующем: она классифицирует все литературные произведения по пяти видам, или "уровням". Каждый из этих уровней предполагает в произведении определенные отношения между героями, а также определенное отношение героев к тому, что их окружает и к человечеству в целом. "Если герой по самому роду своему превосходит как других людей, так и их естественное окружение, — говорит Фрай, — то он представляет собой существо божественное, и истории о нем должны быть отнесены к разряду *мифов*" (71). Сразу же видно, что ни Гэндальф, ни Арагорн, ни тем более Фродо под эту категорию не подходят: Гэндальф способен испытывать страх и дрожать от холода, Арагорн подвержен старению и не чужд разочарованиям, Фродо страдает от боли и слабости. Двумя ступеньками ниже, согласно "Анатомии", мы находим "высокий мимесис", уровень большинства эпосов и трагедий. Здесь герои "кое в чем превосходят других людей, но не превосходят естественное окружение". Это уже ближе к "Властелину Колец", где многие персонажи — Эомер, Фарамир, опять-таки Арагорн — сделаны, как иногда представляется, из того же материала, что старый Сивард, Кориолан или другие шекспировские герои. Но как обстоят у них дела с "естественным окружением"? Арагорн способен за три дня пробежать сто тридцать пять миль; он живет двести десять лет, не испытывая ни малейшего упадка сил, и умирает в день своего рождения. Вокруг него группируются персонажи, обладающие бессмертием, как Элронд или Леголас, и такие, что могут добывать огонь из ничего и летают на орлах. Сам же Арагорн властен призвать себе в помощь души мертвецов. Совершенно ясно, что этот текст не дотягивает до "мифа", но превосходит "высокий мимесис". Значит, он относится к уровню "романтического повествования" ("*romance*"), где герои характерным образом "*кое в чем* (но не во всем!) превосходят других людей **и** свое окружение".

Характеристики этого уровня, как их изложил Фрай, непосредственно приложимы к "Властелину Колец". На этом уровне, говорится нам, "смерть или изоляция героя приравниваются к исходу души из мира и вызывают к жизни настроение, которое лучше всего назвать элегическим". "Исход души из мира" — это, как мы видели, главная тема хоббичьей поэзии. Кроме того, элегичность, по Фраю, сопровождается обычно "рассеянным, разочарованным, меланхолическим" переживанием бега времени. Это верно и по отношению к "Беовульфу", и по отношению к "Королевским идилиям" (72), но в особенности — по отношению к "Возвращению Короля" и описанному в этой книге "Властелина Колец" грядущему исчезновению реалий Третьей Эпохи и всего, что с нею связано. Однако главным достоинством предложенной Нортропом Фраем схемы в данном случае является то, что, кроме столь удачного описания





литературной категории, к которой следует отнести “Властелина Колец”, она указывает далее на неизбежную проблему, связанную с этой категорией, а также, менее прямо, на пути разрешения этой проблемы.

Сначала о проблеме. Она возникает благодаря тому, что существуют литературные “уровни”, которые находятся еще “ниже”, чем “романтическое повествование” и эпос с трагедией. В соответствующих этим уровням произведениях герой стоит в основном на том же уровне, что и мы, — а если спуститься еще ниже, начинает нам заметно уступать. Текст становится “ироническим”, герои превращаются в антигероев, таких, как Санчо Панса, или Бравый Солдат Швейк, или Леопольд Блум. “Обозревая эту схему, — замечает Фрай, — мы видим, что европейская художественная проза последних пяти столетий неуклонно смещала свой центр тяжести вниз”. Дошло до того, что, как уже говорилось по поводу “Хоббита”, сосуществование таких “романтических” персонажей, как Торин Дубошит, с “ироническими”, вроде Бильбо Бэггинса, производит поначалу комический эффект и только после многих приключений начинает восприниматься серьезно. В течение всей жизни Толкину приходилось учитывать, что ожидания его читателей лежат в области “низкого мимесиса” или “иронии”. Как должен был он представлять своих героев аудитории, приученной с порога отвергать их “стиль”?

Его непосредственным ответом на эту проблему было решение представить во “Властелине Колец” всю иерархию стилей. В этой иерархии место хоббитов — если забыть об орках — в самом низу. Местонахождения, которыми они пользуются хоббиты — и те свидетельствуют против них, поскольку засельская версия Общего Языка, как и английский язык, но в отличие от большинства европейских, не различает вежливой и нейтральной форм второго лица. Соответственно, гондорцам кажется, что Пиппин, Мерри и другие хоббиты неестественно самоуверенны (хотя на самом деле стиль их речей попросту почти “демократичен”, см. “Властелин Колец”, т. III, с. 411). Еще больше бросается в глаза то, что хоббитов все время неуклонно тянет болтать о мелочах жизни. В Обителях Целений, едва успев вернуться в жизнь из долины смерти по зову священного короля, Мерри немедленно просит “...перекусить, а заодно... трубочку”. Память о погибшем на поле боя Теодене тут же разбавляется шуточками по поводу табака и вещевого мешка, и дружеским подначиванием со стороны Пиппина. “Так уж наш брат хоббит устроен, что в серьезные минуты у нас на языке одни пустяки”, — говорит Мерри извиняющимся тоном, но остановиться не может. Из этой сцены понятно, откуда берутся неприязненные замечания критиков по поводу “сходства” “Властелина Колец” и печатной продукции типа “Все, что нужно знать благонавному мальчику” или историй о Билли Бантере. Тем не менее появление антигероев типа Билли Бантера и общий упадок романтики в детской литературе — естественные последствия того нисхождения по лестнице литературных стилей, какой проделала западная литература за последние пятнадцать столетий. Так вот, хоббиты шутили для того и предназначены, чтобы читатель смог сперва осознать свою подспудную установку на свойственное современности отторжение высокого стиля, которое роднит нас с хоббитами, а затем сознательно отвергнуть ее. Другими словами, если бы нас не смущало поведение хоббитов, нас смущало бы поведение героев.

На самом деле, многих успешно приводят в смущение и те, и другие, и эта реакция гораздо понятнее. Поэтому, взбираясь на стилистические вершины своего повествования, Толкин *сам* вписывал в текст ту реакцию, какой хотел бы добиться от читателя. Когда начинается высокий стиль, персонажи “Властелина Колец” то “отстают”, то покрываются потом, то светятся. Когда Арагорн, оставляя свой меч у входа в Золотые Палаты, назвал его имя — Андарил — то “...пораженный привратник отступил на шаг, глядя на Арагорна с нескрываемым благоговением.” Несколькими строчками раньше в глазах этого же стражника вспыхивает “изумление” при упоминании Лотлориэна. Точно так же стражники у Больших Ворот Гондора “...отступили, не





задавая больше вопросов", а во время последнего парламентарского похода к воротам Мораннона "...гнусный Посланник невольно отпрянул перед выброшенной вперед рукой волшебника". В этот момент "...белый свет вспыхнул в полумраке, словно лезвие меча". Кроме того, например, "многие" видели "свет", который осиял Эвейн и Фарамира, когда они возвращались в Обители Целений. Галадриэль становится "неизмеримо высокой", когда Фродо предлагает ей Кольцо, и кажется, что ее озаряет "сноп ярчайшего света". Когда Арагорн обнажает Андарила и открывает Эомеру свое истинное звание ("Властелин Колец", т. II, с. 42), используются все эти образы вместе взятые:

"Тимли и Леголас в изумлении смотрели на своего друга. Таким они его еще не видели. Казалось, Арагорн внезапно вырос, а Эомер съежился. В Арангорне на мгновение явились такие власть и величие, что гному с эльфом невольно вспомнились лики древних каменных королей, стоящих на границах Гондора. На миг Леголасу почудилось даже, что на челе Арагорна белыми искрами засверкал королевский венец. Эомер отступил. Недоверие в его взгляде сменилось благоговением. Он склонил гордую голову."

Очевидно, мы должны реагировать так же. Равно очевидно и то, что на такую реакцию рассчитывать не приходится, — мешает кислое, мрачное недоверие, порожденное в нас (как и в Эомере) несколькими поколениями реалистической прозы. Тем не менее, ошибкой было бы думать, что существуют только те литературные стили, которые свойственны данному конкретному времени. Постоянно переключаясь с одного стилистического уровня на другой и используя персонажей в качестве "внутритекстовых отражателей" читательского замешательства или подозрительности, Толкин, по крайней мере, продемонстрировал, что он отдавал себе отчет в этой своей вполне предсказуемой ошибке, и был готов сделать все возможное, чтобы помочь читателям справиться с проблемой. Если говорить по справедливости, то следует отметить, что в некоторых эпизодах, в таких, например, как сцена с Андарилом, торжество на Кормалленском поле, песня орла — он не достиг особого успеха. Он недооценил сопротивление аудитории и слишком поспешил опереться на возвышенное или впечатляющее. Однако реальная трудность стоит не перед ним, а перед нами: дело в том, что в обычных современных "низкимиметических" романах такие категории попросту недопустимы.

Часто возникает чувство, что Толкин, балансируя между "низким" и "высоким" стилистическими полюсами, с полным успехом ломает все рамки категорий, в которые его можно было бы попытаться упрятать, и вновь поднимается от "романтизма" к тому, что можно уже назвать почти "мифом". Наверное, лучший пример этому можно взять из гл. 4 кн. 5-ой — "Осада Гондора". Здесь назначено пересечься многим повествовательным ниточкам. Фарамир лежит в стенах дворца, и неизвестно, будет он жить или умрет. Пиппин бежит за Гэндальфом, чтобы позвать волшебника на помощь; Мерри с Теоденом в то же самое время приближаются к месту действия со стороны Анориэна, а у Больших Ворот нападение на город возглавляет вождь Назгулов, сам "*haggard king*"^{17*}, которому Фродо чуть было не подчинился в долине Минас Моргула. Все это рассказывается достаточно простым, даже обыденным языком, но за ширмой незамысловатого повествования накапливается, однако, достаточно много сверхреальных намеков и предположений. Боевой таран Мордора венчается "безобразно ошеренной волчьей головой", и "заклятья, вытравленные на лбу чудовища, несут гибель всему живому". Назван таран "...в память о легендарном Молоте Подземных царств Грондом", — как бы ради того, чтобы воссоздать (повторить) какой-то прежний триумф хтонических сил, о котором здесь не рассказывается. Тем временем сам Назгул в этом эпизоде больше обычного выходит за границы человеческого, даже взятого в романтическом "модусе": он *выглядит*, как человек, и у него есть меч, но "бледный", или невещественный; ему удастся разрушить ворота не только силой Гронда,





— он способен спроецировать на ворота “страх и ужас”: “Черный Полководец... выкрикнул... неведомое заклятие — грозное, неумолимое, насквозь пронзающее сердца и камни”. С одной стороны, он превращается почти в абстракцию, “тень последнего, окончательного поражения”, в образ “небытийственности” зла, в “огромную черную тень”, которую Гэндалф пытается послать назад, в “небытие”. Но, хотя Назгул, откидывая капюшон, иронически доказывает правоту Бозция (“...диво — на голове у него сверкнула корона, но лица под нею не было. Меж короной и широкой черной мантией, покрывавшей плечи всадника, перебегало пламя. Из невидимых уст раздался мертвящий смех”), его “мертвящий смех” говорит о том, что и “ничто” может обладать немалой властью и контролировать ситуацию. В этот момент Назгул именует сам себя Смертью :



“— Старый дурень ! — молвил Всадник. — Старый безмозглый болтун! Твой час пробил. Или ты не узнаешь своей смерти? Она перед тобой. Умри, и проклинай вотще!

Он высоко поднял меч, и по клинку сверху вниз побежало пламя.

Гэндалф не двигался. И вдруг в каком-то дальнем дворе на одном из верхних ярусов прокричал петух. Громко, надрывно, не заботясь ни о колдовских чарах, ни о войне, птица приветствовала новый день, ибо там, за гибельными тучами на землю спешил рассвет.

И тут же как бы в ответ крику петуха издалека, с севера донеслись новые звуки. Трубный зов грянул, Эхо разнесло по глухим склонам грозный клич рога. Дрогнули горы.

То подходили роханцы.”

В этом отрывке, по-видимому, ключевые слова — “*as if*” (“как бы”, “как будто”). С точки зрения романтической прозы все, что происходит в этом отрывке, является просто “совпадением”. Петух не вкладывает в свое “кукареку” никакого особенного смысла, и то, что он кукарекает именно в этот момент — просто совпадение. И горы вовсе не отвечают на крик птицы — так только кажется. Тем не менее, ни один читатель не воспримет этот отрывок как перечень совпадений. Да и крик петуха слишком нагружен старинным значением, чтобы остаться на роли простого мотива.

В рамках христианской культуры здесь неизбежно возникает ассоциация с петухом, который прокукарекал Симону Петру именно в тот момент, когда Петр в третий раз отрекся от Христа. Что имел в виду *тот* петух? Разумеется, он “хотел сказать”, что впереди Воскресение, что с этого момента овладевшие Симоном отчаяние и страх смерти будут преодолены. Но, опять-таки, как быть с “Комусом” и петушиным криком, который так хотелось бы услышать Младшему Брату? “Это было бы хоть какое-то утешение, хоть какая-то маленькая поддержка `в тесной темнице бесчисленных ветвей””. Это указало бы на то, что где-то существует другой мир. Толкин мог также вспомнить скандинавскую легенду о “несмертных землях” — “*Oddinsakr*”: в этой легенде рассказывается о короле Хаддинге, который достиг границ “несмертной” страны, и ведьма, служившая ему проводницей, убила петуха и перекинула его через стену; через мгновение король услышал кукареканье, но сам должен был повернуть назад и возвратиться в края смертных(73). Крик петуха означает зарю, возвещает приход дня вслед за ночью, новую жизнь после смерти; он утверждает, за пределами меньшего круга явлений, существование другого — большего.

А как насчет горнов? Это тоже обыкновенные горны, в которые приходится трубить в данной



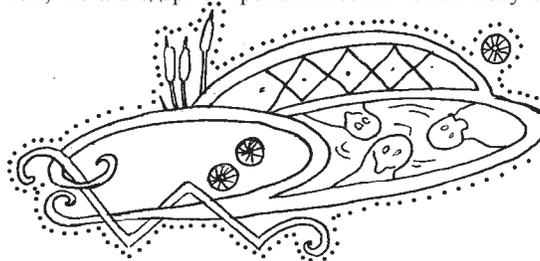


ситуации Всадникам, но и за ними кроется более сложный смысл. Горны символизируют бравату и безоглядность. Покидая Ривенделл, Боромир трубит в рог - наследие своих предков — и Элронд упрекает его за это, однако Боромир не обращает внимания на предостережение: "Донья я всегда трубил в него перед тем, как отправиться в поход, протрубил и теперь. Дорога нас ожидает темная, и все же я вступаю на нее как воин, а не как вор". Он хочет сказать, что добро сильнее зла, но даже если это и не так, для него лично разницы нет. Эхо бросающих вызов горнов звучит через все северные сказания, — от труб Хигелака, Беовульфова дяди, который приходит на помощь своим отчаявшимся соотечественникам, спасая их от мучительной смерти(74), — до знаменитых боевых горнов лесных кантонов Швейцарии — "Быка" кантона Ури и "Коровы" Унтервальдена, которые перекликались через поле Мариньяно(75) в то время, как швейцарские копейщики предприняли среди ночи вторую самоубийственную атаку на превосходящие силы французской кавалерии и артиллерии. Горны как символ восходят к более древнему времени, когда не было принято сдаваться, к мертвому, но непобежденному Роланду, а не к храброму, вежливому, готовому на компромиссы Сэру Гавэйну, которому сервируют обед под "*nwe nakryn noyse*" — бой рыцарских барабанов. Но это и не те "слабо и отдаленно звучащие эльфийские горны" ("*horns of Elfland dimly blowing*"), что были известны позднему романтизму. Эхо этих горнов может быть "слабым", но сами они — "дикие", не поддающиеся контролю, неуязвимые для страха и чуждые расчету, то есть всему тому, на что делает ставку Назгул. Если читать внимательнее, станет ясно, что зов горнов в сочетании с петушиным криком означает следующее: тот, кто боится за свою жизнь, теряет ее, а умереть несломленным и потерпеть поражение — не одно и то же; и эти максимы были справедливы еще до того, как христианский миф объяснил, почему именно.

Следствия, вытекающие из этой сцены, более чем реалистичны, но одновременно и более чем романтичны. Однако сам стиль, в котором она написана, намеренно нейтрален. Правда, здесь употреблена аллитерация, а одно слово, ("*recking*")^{18&}, — архаично. Тем не менее, в целом словарь данного отрывка вряд ли мог бы быть проще. В оригинале этот кусочек текста почти целиком состоит из односложных слов, причем большинство из них по этимологии древнеанглийские или древнескандинавские, хотя есть и французские, принятые в язык много столетий назад; есть даже одно слово "классического" происхождения — "эхо". Как и в случае с "зимними песнями" Бильбо и Шекспира, не требуется вносить значительных изменений, чтобы описание штурма Гондорских ворот было бы понятно англичанину, жившему в любой период последнего полутысячелетия. Сила этого отрывка кроется не в "*mot justes*"^{19*}, но в обращении к идеям одновременно старым и новым, к идеям, которые с виду кажутся привычными, но в свежем контексте оказываются решительно переопределены заново, — как, например, выражение "камень и корона".

Почему этот прием срабатывает, объясняет все тот же Нолтон Фрай. Он замечает, что критики могут, конечно, сказать, что Чарльз Кингсли(76) допускает в своей балладе "патетический прокол", когда называет пену потока, поглотившую случайно утонувшую девочку, "жестокой" и "ползучей" — как если бы она была живым существом! Но на самом деле смысл этой фразы в том, что благодаря ей "романтический" стиль получает на мгновение возможность воспарить к

более высоким уровням, а истории об утонувшей Мэри придается "легкий оттенок мифа об Андромеде". У Толкина подобное тоже встречается нередко. Поэтому нет ничего удивительного в том, что он так часто рискует "дать поэтического петуха", как, например, в сцене на Карадрасе, где Арагорн и





Боромир настаивают на том, что в ветре слышны “дикие голоса”, а камни соскальзывают сверху целенаправленно; или на мосту Казад-дума, где Гэндальф стоит “как столетнее дерево под напором шквала”, а Балрог описан как смесь огня и тени, “пламя Удуна”, лишь на миг приостановившееся при звуке Боромирова рога. Хороший пример открытой дискуссии по поводу таких двусмысленностей в пределах самой трилогии — разговоры персонажей между собой во время перехода Фродо через Мертвые Болота во “Властелине Колец”, т. II, с. 323. Сэм, упав лицом в болото, кричит: “Под водой покойники! Там лица! Мертвые лица!”. Голлум объясняет это видение насколько возможно материалистически: под водой лежат мертвые тела тех, кто погиб в великой битве, разыгравшейся много лет назад; болотные огоньки исходят от гниющих трупов; однажды он попытался дотянуться до этих тел с целью попробовать их на вкус, но обнаружил, что это невозможно. Фродо видит в них нечто большее, хотя не может объяснить, что именно: “... Они везде, везде, глубоко-глубоко под темной водой. Я видел их лица. Одни — угрюмые и злобные, другие — печальные и благородные. Многие мертвецы гордые и красивые с виду, с серебряными волосами, а в волосах водоросли... Но это все трупы, все они тронуты тлением, все мертвы. И еще они светятся, но каким-то зловещим светом”. Он не говорит, подобно ведьмам из “Макбета”, что “Зло есть добро, добро есть зло” (77). Но видение в Мертвых Болотах страшно именно потому, что наводит на мысль, будто все — и эльфы, и орки, и благородные мертвецы, и мертвецы злые — в конце концов становятся добычей плесени и безобразного тления. Та же самая мысль возникает в связи с эпизодом, когда, многими страницами раньше, Мерри пробуждается ото сна после заключения в Кургане, и автор оставляет без объяснения странное наложение убитого в бою благородного принца (чьи кости, по-видимому, покоятся в Кургане) и злобного Навья. Неужели любая слава, любое величие становятся добычей распада? Именно этот вопрос заставляет Фродо “погрузиться в забытье”. Позже Фарамир отвергнет эти мысли как наваждение Врага. Однако остается ощущение, что Враг, как ни сильна его злоба, не говорит *абсолютной* неправды. Пейзаж Мертвых Болот подкрепляет эту догадку. “Где-то там, над плотными испарениями земли, в торжественно-ясных странах, над белой облачной твердью, свершало свой извечный путь солнце”, но все, что могут видеть хоббиты - это “бледный помутневший призрак дневного светила”, а все, что они слышат — шорох пустых соцветий да “почти неслышный шелест сухих стеблей от неощутимых движений воздуха”. Оброненное семя, безвоздушный воздух — образы стерильности и изначального унылого разочарования, присутствии всем замыслам Врага. На мордорских мухах знак красного глаза; у всех мордорских кустарников есть шипы. В таких отрывках и персонажи, и читатели получают представление о подлинных размахе и природе толкиновских морализирований по поводу пейзажа. Мордору и Болотам противопоставлен Лотлоризн и его окрестности. А в описании Лоризна старые стихи, старые верования и фиктивная география переплетены так тесно и в такой пропорции, что критику было бы крайне трудно придаться к автору. Одна из самых важных характеристик Лоризна — это то, что этот край не подвержен “порче” (“*stain*”). “*Stain*” — слово странное, по происхождению одновременно французское и скандинавское. Когда-то оно означало “потеря блеска” и “выцветать”. Соответственно, Фродо воспринимает цвета Керин Амрота как непривычно “свежие” и одновременно вполне привычные, хотя и исполненные света, которого он не может уразуметь: “На землю Лоризна порча не проникала”. Несколькими страницами раньше рассказывается о том, как он почувствовал, что “...в Лоризн Тень не могла проникнуть; доступ туда был ей закрыт.” Гораздо позже, в своей “Песне о Лоризне”, Гэндальф утверждает, что в Лоризне

“Непорочен, свеж и чист,
Золотой не вянет лист,
Там не сякнет чистый ключ,
Небеса не знают туч.”





Это таинственное отсутствие "*stain*" ("пятна, порчи, порока") сопровождается забвением всех печалей. Содружество только что потеряло в Мории Гэндальфа, но об этом не вспоминается на протяжении примерно сорока страниц ("Властелин Колец", т. I, с. 488-528) и действительно, нам сообщают, что "зимой здесь никто не грустит о весне и лете". Это очень напоминает "Перл": сновиденный пейзаж, куда попадает спящий отец, заставляет его позабыть даже о своем горе — "*Garte my goste al greffe forzete*" ("Этот сад заставил меня позабыть о моем горе."). Необходимо, однако, отметить, что *он* пересекает только одну границу, между кладбищем и сном. Когда, в конце поэмы, он пытается переплыть реку, отделяющую его от Рая, ему препятствуют это сделать, и он просыпается прежде, чем ему удастся коснуться воды. Однако Фродо с Содружеством пересекают две реки, подробно описанных и различных друг от друга. Одна из них — Нимродэль, утешающая путников в печали, и обещающая относительную безопасность; когда Фродо перешел через нее вброд, "он почувствовал, что вся дорожная грязь и усталость смыты бесследно и больше не вернутся". Следующая река — Кэлебрант, Серебряная, которую они не могут перейти вброд и вынуждены перебираться через нее по веревкам. Перейдя эту реку, они оказываются уже в полной безопасности, так как, хотя орки могут перейти через Нимродэль — ("Да будут прокляты их поганые ноги, осмелившиеся осквернить ее!", как говорит Хальдир), возникает впечатление, что Серебряную они не могут ни перейти, ни переплыть. Даже Голлум, хотя и замеченный эльфами, уходит "вдоль берега Серебряной на юг", то есть держится "внешнего" берега. Согласно Арагорну, он не пошел в своем преследовании дальше Нимродели.

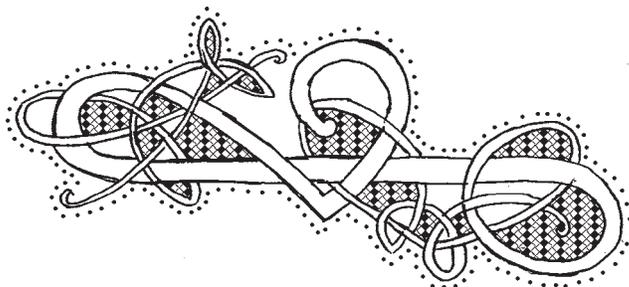
Памятуя о "Перле", легко заключить, что полоска земли между двумя реками — это своего рода "рай земной" для Фродо и остальных, хотя все еще подверженный возможному осквернению со стороны внешнего мира. Тогда Наит Лориэнский, который находится за второй рекой — это небеса, сам Рай: ради того, чтобы попасть туда, отряд переживает что-то вроде символической смерти, а в том, что им ни в коем случае нельзя касаться воды, даже с намерением смыть "порчу", чувствуется особое значение. Последовательный аллегорист (или мистификатор) мог бы пойти дальше и уподобить Нимродель крещению, а Серебряную — смерти. Однако есть нечто, решительно препятствующее таким догадкам: это "нечто" — Сэм Гэмги, который обильно уснащает самые торжественные мгновения противоречащими им банальностями типа "век живи — век учись" и несет вздор о своем дядюшке Энди, у которого была "канатная мастерская в Лычагах". Сэму, а заодно с ним Гимли, Голлumu и Хальдиру удается даже рассказ о Лориэне удержать на уровне простого повествования, в котором реки — это просто тактические препятствия, а не какие-то там символы. Тем не менее, хотя аналогия с "Перлом" может прийти в голову лишь немногим, кивки на отсутствие "порчи", горя и "пятен", утверждение Лориэна как места, стоящего особняком, достигают некоторого результата и оставляют читателя гадать, к какому же семиотическому уровню отнести этот кусок. Лучше всего сказать, что в этих главах, как и во "Властелине Колец", проза, принадлежащая по сути к "романтической", по временам перерастает в "миф", а по временам опускается до "высокого" или даже до "низкого" мимесиса.

Иногда здесь уместно говорить даже об "иронии", хотя она во "Властелине Колец" она скорее благожелательна. Когда Сэм и Фродо с трудом бредут вперед по Мордору, им случается однажды наткнуться на ручеек. "Быть может, это были последние брызги какого-нибудь ласкового дождика, родившегося над блещущими под солнцем морями; но злой рок осудил его пролиться над стенами Черной Страны и без пользы исчезнуть в ее пыли". "Бесплодно"? В любом другом месте это прилагательное имело бы очень важный смысл, но здесь, хотя на первый взгляд и кажется, что вода действительно пропадает бесплодно, в итоге оказывается, что это не так. Наверное, еще ни одному ручейку не выпадало доселе совершить такое доброе дело — утолить жажду Кольценосца! Этот ручеек (по видимости неудачливый, но в конечном счете оказавшийся полезным) отчасти подобен той жалости, что Фродо испытывает по отношению к Голлumu: про





нее тоже можно сказать, что на первый взгляд она совершенно бесполезна, но в итоге именно она решает исход всего дела. К какому разряду относить подобные сцены, определить трудно. Взятые сами по себе, они могут оказаться на любом уровне стилистической иерархии Нортропа Фрая. Этот резонанс между отрывками, которые можно читать одновременно с разных точек зрения, — с точки зрения “мифа”, “низкого мимесиса” или “иронии”, одинаково глубоко укорененных в “романтической прозе” — возможно, главная, но обычно менее всего обсуждаемая причина привлекательности “Властелина Колец”.



Опосредование некоторых противоречий.

Если бы в толкиновской трилогии существовала тематическая сердцевина (на самом деле всем своим построением “Властелин Колец” отрицает централизацию), то ее можно было бы усмотреть в том эпизоде, когда Леголас и Гимли идут по Минас Тириту (“Властелин Колец”, т. III, с. 197) и разглядывают работу каменщиков. Гимли настроен критически:

“... Обычная история у людей! Все-то они ждут урожая, сеют пшеницу — и вдруг грянут весенние заморозки, или летний град побьет поля, и где он, урожай, где они, обещания?

— Однако редко бывает, чтобы пропал весь посев, — возразил Леголас. — Иной раз переждет зерно непогоду, схоронившись где-нибудь в пыли и перегное — а потом возьмется и прорастет, когда уже и не ждет никто. Дела людей еще и нас переживут, дорогой мой Гимли!

— И все же в конце концов останется только руками развести. Всем их делам и замыслам одно название: могло-быть-да-нету...

— Этого не дано провидеть даже эльфам, — вздохнул Леголас”.

Этот обмен репликами проливает некоторый свет на историю Гондора. Кроме того, в нем развивается *idee fixe* одного из персонажей (“труд каменщиков”) и тема “межрасовое напряжение и гармония личности”, — тема, которая в повествовании уже давно является постоянным фоном отношений между этими двумя героями. Однако беседа персонажей возвышается здесь от своего непосредственного контекста до вневременности и универсальности. Реплики звучат как пословицы. Более того, идея зерна, лежащего в пыли, может привести на память евангельскую притчу (Мф. 13:18-23) о зерне, упавшем на каменистую почву(78). Можно, поразившись, спросить: неужели же существа, которые, в согласии с традицией, лишены душ, — эльф и гном — говорят здесь, хотя и совершенно бессознательно — о Сыне Человеческом? Это было бы так похоже на эльфов — знать, что к людям придет когда-нибудь Спаситель, но не иметь при этом и отдаленного понятия о той смеси ужаса и красоты, которыми это событие будет окружено. Мы





получаем здесь некоторое понятие о том, как должна выглядеть история человечества в глазах самых что ни на есть добродетельных и самых "языческих" добродетельных язычников. Это странно, но ни в коей мере не вступает в противоречие с тем, что Толкин считал свою книгу "в основе своей религиозной, католической". В этом смысле "Властелин Колец" может выступать как посредник между христианством и язычеством, между Христом и Ингольдом с Фродой, равно как между мифом и романтической прозой, общим фоном и непосредственным контекстом.

Это одновременно и колебание между разными стилями. В оригинале приведенного отрывка нет ни одного архаического слова, за исключением, возможно, "*naught*" — "ничто". Тем не менее, отрывок воспринимается именно как архаический по стилю. Этот эффект достигается, в числе прочего, с помощью инверсии²⁰⁸, тщательному отбору наречий времени и других, менее очевидных, речевых признаков). Толкин мог бы в любое время прочитать лекцию по любому из использованных им приемов. Ему, конечно, не стоило бы труда написать всю сцену на современном жаргоне, примерно в таком стиле: "...У людей всегда так! Они всегда ждут урожая, сеют хлеб — и вдруг наступят заморозки, или поля побьет летним градом, и привет, обещания! — Но не всегда же пропадает вообще все, что посеяли! Иногда бывает, что какое-нибудь зерно не погибнет, зароется в пыль и перегонной, а потом глядь — и проросло, когда этого уже никто не ждет!..." и т.д. Если бы "Властелин Колец" был написан в таком стиле, он не попал бы в заложники к критикам. Но стал бы он от этого лучше? Очень маловероятно. Несоответствие между современным речупотреблением и архаичностью, заложенной в этот отрывок мысли, выглядело бы фальшиво и приводило бы к глубокому "разъединению слова и значения" (как показал сам Толкин, переписав на современном английском жаргоне сходный отрывок — см. П, сс. 225-226)(79)). Стиль его прозы всегда тщательно взвешен и обычно достигает цели, особенно если у читателя не возникает охоты вчитываться дотошно. Здесь можно было бы прибегнуть к терминам Аристотеля и сказать, что трилогия преуспела в гармонизировании своих *этоса*, *мифоса* и *лексиса*, которые, грубо говоря, составляют темы трех последних глав. У Аристотеля под этими тремя понятиями понимаются "декорация", "сюжет" и "стиль". Но значения слов со временем меняются, и эти изменения зачастую приносят автору неожиданный выигрыш, который в этом случае, как и в любых других, следует, конечно же, прибрать к рукам. Дело в том, что вышеприведенное высказывание было бы истинным и в том случае, если бы греческие слова означали "этика", "миф" и "лексика" ("лексика" — технический термин, означающий словесный материал, который помещают в словари. — Т.Ш.). Толкин полагал, что в независимых от людей странствованиях и блужданиях отдельных слов есть какая-то своя правда. Например, он, возможно, отнюдь не восхищался ни личностью Мильтона, ни личностью Вордсворта: первый был протестантом, развелся с женой и выступал за царевубийство, а другой не вполне грамотно заигрывал с проблемами медиевализма и как литературный критик принадлежал к разряду невежественных. Но оба были английские поэты, и через них говорил сам язык. Каким эхом откликается "Перл" в знаменитой элегии Вордсворта "Мом":

Недвижна, силы лишена,
Глуха, нема лежит.
Как скалы, камни, пни, она
С Землей в мирах кружит^{21*}.

Вордсворту следовало написать "*stocks*", а не "*rocks*" ("скалы"), но он предпочел аллитерацию на "р" (по предыдущей строке), и в итоге получил тавтологию(80). А вот Милтон в своем сонете "О Бойне в Пьемонте" передал ключевую фразу верно:





“Отмсти, о Боже, за святых Твоих,
Погибших в веки, когда гнали их,
И кланялись отцы наши в незнаны
Камням и кронам, тварям и созданьям...”

Однако с точки зрения Толкина все остальное в этом стихотворении неправильно: свирепая мольба об отмщении, приравнивание Божественной истины к учению протестантизма, и особенно — презрение к “отцам” до их обращения, то есть конкретно к англосаксам. Мильтон знал о них очень мало, и его презрение было основано на невежестве. Однако поэзия, использующая древние фразы, не всегда накрепко привязана к целям, которые поставил перед собой поэт. Читая эту строку и соединяя с нею память о Финне и Фродо, Беовульфе и Хродгаре и других языческих героях, живших во тьме, предшествовавшей заре английского христианства, Толкин мог считать, что Мильтон выразился даже более точно, чем намеревался. Может быть, “отцы наши” и поклонялись “камням и кронам”. Но, может быть, они поступали не так уж невыносимо скверно? В конце концов, раз уж они не знали Христа, они вполне могли бы выбрать в качестве объекта поклонения что-нибудь гораздо, гораздо хуже, нежели “камни и кроны”, пни и скалы, нежели само “веселое Средьземелье”.

Притчания:

14* В пер. В.Тихомирова: “Златоубранная/ эта дева обещана/ сыну Фроды, счастливцу...” — М.К.

15* Ср. “*medd-larf*” баллады и толкинское “Middle-earth” (“Средьземелье”). — М.К.

16* В дословном переводе. В переводе Маршака — “Клятва верности”. — М.К.

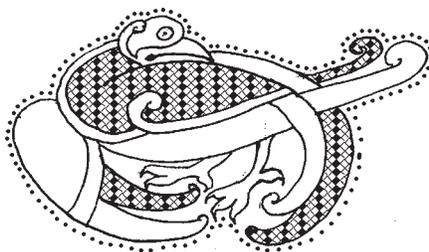
17* Приблизительно “иссохший король” (англ.) — М.К.

18* Здесь “заботясь” — М.К.

19* Франц. “правильные слова”. — М.К.

20[§] В данном случае — перестановки местами существительного и прилагательного, что для английского языка с его твердым порядком слов во фразе является достаточно сильным приемом — М.К.

21* В оригинале ключевая в данном случае строка звучит так: “...*With rocks, and stones, and trees!*” (“...Со скалами, камнями и деревьями”) — М.К.





Курит - Нуннаах