

: i ԹՇարո :

: Թև ին ԵՇմ:

ПАЛАНТУР

АВГУСТ 2005

№ 47

: i Թմ ԹՇղյմ
ԼԵՐՇԻ ԼարԵՐԵ :

**ЖУРНАЛ
ТОЛКИНОВСКОГО
ОБЩЕСТВА
САНКТ-ПЕТЕРБУРГА**



Алоэ (Анна Веникова). Эстель (Orenya queta nin, т.е. "Сердце мое говорит мне")	3
Одна Змея (Н.А. Соколова), Кеменкири (Е.Ю. Лебедева). «Записки клуба мнений» как автобиографическое и антибиографическое произведение.	6

Материалы IV Толкиновского Семинара

Светлана Таскаева. Уток и основа волшебного плаща, или особенности сюжетно-мотивной структуры Легенды о Бэрэне и Лутиэн.	12
Д.О.Виноходов. "Пехота древних сражений": происхождение Орков в свете филологического подхода.	28

Информационное сообщение для членов ТО.	39
---	----

На последней странице - работа Моргул

"-Ну вот, вы уже не в Заселье - объявил Мерри - Вы на опушке Старого Леса..."



ПАЛАНТИР

N 47 август 2005

журнал
Толкиновского общества
Санкт-Петербурга

Palantir®

Этот номер для вас делали: Дмитрий Виноходов, Золтан Бардинг, Мазлор Д. Лас, Моргул

Наш адрес: 197110 СПб, Б.Зеленина 15-33

E-mail: zoltan@tolkien.ru barding@mail.ru eondil@mail.ru

2:5030/1171.35@FidoNet

Наш сайт: tolkien.spb.ru

Зеркала сайта: tolkien.by.ru esgaroth.narod.ru

Copyright (c) 1997-2005, 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.



Эстель

(Orenya queta nin, т. е. «Сердце мое говорит мне»)

Доклад был сделан на Блинкоме 2004

Словарное определение слова «эстель», встречается нам в расшифровке имени «Эктелион». Для удобства приведу его целиком:

Ecthelion должно быть упрощенной формой от *Aegthelion*. Последний элемент - производное от *..stel* “оставаться твердым”. Форма с префиксом “*sundoma*”, *estel*, использовалась в *Кв(эня)* и *С(индарине)* со значением “надежда” - т.е. состояние духа, устойчивое, устремленное к цели, при котором (его носителя) трудно разубедить, ввергнуть в отчаяние или заставить отступить от цели. (Форма) без префикса *stel-* дала (? *С(индаринский)* глагол) *thel* “иметь намерение, иметь в виду, намереваться, решать, желать”. Отсюда *Кв(енийское)* ? *thelma* “определяющая идея, (нечитаемое слово), воля”. (HoME XI, (Maeglin))

Здесь и далее слово «эстель» переведено как «надежда», но эстель «надежда» не в том смысле, который мы обычно вкладываем в это слово. В некоторых случаях, слово «эстель» было бы корректнее переводить как «вера» или «надежда (упование) на Эру»:

Вот как об этом написано в «Атрабет Финрод ах Андрет»:

- Что такое надежда? - сказала Андрет - Когда ждешь чего-то хорошего, и знаешь, что оно может не сбыться, но может и сбыться, ибо есть основания тому? Нет у нас такой надежды.

- Есть две надежды, - ответил Финрод. - То, что зовут “надеждой” люди, мы называем “амдир”, “взгляд вперед” (букв. “взгляд вверх”). Но есть еще другая надежда, ее основания - глубже. “Эстэль”, “вера”, зовем мы ее. Никакие события в Мире не могут поколебать ее, ибо она зиждется не на опыте, но на нашем естестве и изначальном бытии. Ибо если мы воистину Эрухуни, Дети Единого, Он не позволит лишить Себя Своего достояния - не позволит ни Врагу, ни даже нам самим. Вот первооснова эстэль, и мы не теряем ее даже в предвидении Конца: что все Его замыслы неизменно ведут к радости Его детей.

Приведу другое определение эстэль, тоже из «Атрабет Финрод ах Андрет, но уже авторское:

И потому последним прибежищем эльфов была, как они говорили, “чистая эстэль”: вера в Эру, вера в то, что все, что Он намерен дать после Конца каждой феа, будет вполне удовлетворительным (по меньшей мере). А может быть, их ожидает некая нечаянная радость. Но эльфы верили, что ожидающее их будет иметь доступную разуму связь с их нынешней природой и желаниями, будет происходить из них и включать их.

Эстель, упование на Эру, напрямую связана с Ардой Неискаженной (как воспоминание или представление) и Ардой Исцеленной (как предчувствие):

Ибо Арда Неискаженная существует в двух ипостасях. Одна - Арда Неискаженная,





которую они [эльдар] различают в Искаженной...; это - основа, на коей зиждется Надежда. Другая - Арда Неискаженная, которая будет - "будет" по меркам Времени, в котором они существуют, Арда Исцеленная, что благодаря Искажению будет выше и прекраснее первой, - это Надежда, что укрепляет. («Законы и обычаи эльдар»)

Но эстель не только укрепляет и противостоит отчаянию, в Арде Искаженной эстель – единственное средство приблизиться к Арде Исцеленной. Вот как об этом сказано в Споре Валар («Статут Финвэ и Мириэль»: *«и исцеления должно ждать в одной Надежде, может быть, до Конца».*

Каждый выбирает для себя, следовать ли ему пути эстель. Это свободный выбор – нельзя призывать кого-то следовать ему. Рассчитывать можно лишь на то, что окружающие будут поступать по справедливости. Этого достаточно, чтобы их поступки были правильными.

Даже Валар могут дать лишь справедливость, эстель же – в воле каждой fea, в ее стремлении к Арде Неискаженной:

И Манве говорил с Валар, и сказал так: “Вы не должны забывать, что речь идет об Арде Искаженной – ибо оттуда вы привели Эльдар. И нельзя также забывать, что в Арде Искаженной Справедливость не есть Исцеление. Исцеление приходит через страдание и терпение, и ни о чем не просит, даже о Справедливости. Справедливость же существует в связях между явлениями, такими, каковы они есть, принявшими Искажение Арды. И потому хотя сама по себе Справедливость - благо и в дальнейшем не ведет ко злу, она может лишь продолжить зло уже свершившееся, и не может предотвратить созревание его горьких плодов. Так, Статут был справедлив, но он принял Смерть и расставание Финве и Мириэль, что было бы неестественным в Неискаженной Арде, так что в Неискаженной Арде Статут был бы неестественен и чреват Смертью. Свобода, что дает он, есть более низкий путь, который, хотя и не ведет вниз, уже не дает подняться. Но Исцеление может сохранить хотя бы отблеск Арды Неискаженной, и, если оно не может сейчас подняться, ему должно жить в терпении. Это и есть Надежда, по моему разумению, самая прекрасная добродетель Детей Эру, [но ее нельзя призвать по своему желанию: ее должно ожидать в терпении, и долгое время порой.]

Чуть позже Намо говорит, почему нельзя принуждать следовать «более высокому» пути эстель:

Исцеление конечной Надеждой, как сказал Манве, - закон, который каждый принимает только для себя самого; от других можно требовать лишь справедливости. Правитель, который осознает справедливость, но не признает ее законом, требуя от тех, кто подвластен ему, отречения от своих прав и самопожертвования, не приведет их к этим добродетелям, которые добродетельны лишь тогда, когда свободны. Но, насильно объявляя свободу вне закона, он приведет их к бунту против любых законов. Не так будет Арда исцелена.

Цитаты из Спора Валар («Статут Финвэ и Мириэль»)

Из всего выше сказанного мы можем сделать вывод, что эстель, как воспоминание об Арде Неискаженной и стремление к Арде Исцеленной, имеет отношение ко всем, живущим в Арде, не только к Эрухини, но и к валар и майар. И действительно, в «Атрабет Финрод ах Андрет», говорится, что в какой-то момент валар «не хватило надежды». Очевидно, что речь идет о Войне Стихий:

Эру “принял и узаконил это положение”, хотя и дал Манвэ понять, что валар следовало раньше воспротивиться Мелькору, захватившему власть над Средиземьем, и что им не достало “эстэль”: они не решились положиться на то, что в случае законной войны против Мелькора Эру не дал бы Мелькору разорить Арду настолько, что это помешало бы приходу Детей, или она стала бы непригодной для них.





Мы подходим к понятию «не хватило эстель» и, как следствие, что-то не произошло. А заодно я вступаю в область чистых предположений, впрочем, основанных на текстах Толкина. Мне кажется, что характерный пример, когда «не хватило» и «хватило» эстель мы наблюдаем в историях Арведуи и Арагорна. О них обоих было предсказано:

Арведуи, как следует из его имени, был Последним Князем. Говорят, что имя свое он получил при рождении от Мальбета Прорицателя, сказавшего отцу: «Арведуи назови его. Он будет последним в Артедаине. Дунэдайн предстоит выбирать. Избрав безнадежное, сыну твоему предстоит изменить имя и стать королем великого королевства. Если этого не случится, будет великая скорбь и много поколений уйдет, прежде чем дунэдайн воспрянут и воссоединятся вновь.

Про Арагорна и Гилраэн, родителей Арагорна предсказала мать Гилраэн: «Если они поженились сейчас – для нашего народа еще есть надежда, а если промедлят – все кончено.» - (Приложение А к “Властелину Колец”) и: «...дитя их будет великим между великими сего века мира, и с ним выйдут Дунэдайн из Тени.» - (Приложение А к “Властелину Колец”). Эльдар назвали его Эстель...

Я не знаю какой безнадежный путь отверг Арведуи. Выбором Арагорна были Тропы Эрека. То, что выбор Арагорна был правильным, мы знаем потому что надежда сбылась, Арнор был восстановлен и королевства воссоединились под рукой вернувшегося Короля. Мы знаем, что путь Арагорна был путем эстель, потому, что он «умер в эстель»:

В каждом случае, это особая милость. Возможность умереть так, как было предназначено непадшим созданиям: ушедшие переходили в новое состояние, позволяющее достичь большей мудрости и душевного покоя, исцелиться от всех душевных и телесных ран и, наконец, отдать свою душу: умереть добровольно, и даже желая этого, умереть в “эстэль”. Арагорн достиг этого без помощи извне.

Так следующий пути эстель приносит надежду другим. И хотя он не может рассчитывать на исполнение своих упований, но его надежда оправдывается волей Эру.



Источники:

- Athrabeth Finrod ah Andreth // HoME, X. p. 303 – 366.
The story of Finwe and Miriel // HoME, X. p. 205 – 271.
Laws and customs among the Eldar // HoME, X. p. 207 – 233.
Maeglin // HoME, XI. p. 316 – 339.
Foreword // HoME, XII. p. xi – xiii.
Appendix A, LoTR, 3.
Letters of J. R. R. Tolkien. L., 1995.
Notes on Ore / ed. with notes by Carl F. Hostether. // Vinyar Tengwar, N 41, p. 11 – 19.



Литература:

- Прохорова Н. Добродетели мира Толкина: деяние и недеяние. // Знание - сила - М., 1998 - № 3 - сс. 144-151.
Оксана Степашкина «Заметки об эльфийском менталитете» (<http://www.apocryph.ru/63694>)
«Размышление о характере эльфов и отыгрыше оного» (автор не указан) (<http://roleplay.kulichki.net/rarity/elves.shtml>)
Ирина Бадина «Трудно быть эльфом (Этика и Рок в Мире Толкиена)» (<http://eressea.ru/library/public/eilian4.shtml>)





«Записки клуба мнений» как автобиографическое и антибиографическое произведение

Доклад был прочитан на Зилантконе-2004

«Записки Клуба Мнений» - пожалуй, самое малоизвестное произведение Толкиена (по крайней мере, из 12 томов «Истории Средиземья»). И даже, осмелюсь сказать, самое непопулярное. Причина этому - пожалуй, в том, что упомянутый текст попадает **между** теми категориям и темами, которым посвящены прочие произведения, касаясь в той или иной степени многих из них. И потому для того, кто интересуется одной определенной темой (скажем, историей Эльфвине или историей Нуменора), «Записки» как целое ускользнут от взгляда, коснувшегося лишь их части, содержащей необходимый материал. Однако в этом докладе авторы ставят своей целью рассмотреть именно «Записки Клуба Мнений» как целое, попытаться выявить, исходя из содержания и развития сюжета и самого текста, тот смысл, который они имели для самого автора, те причины, что привели к появлению произведения.



О времени и самом процессе создания текста нам известно немного. В середине декабря 1945 г., под впечатлением встречи со Льюисом и разговором о его книгах – уже вышедших и только задуманных, он упоминает о сюжете своей, «смутно намеченной третьей», который может пересекаться с сюжетом одной из книг Льюиса. (Письма, № 92). В конце июня 1946 года, он сообщает Стенли Анвину, что написал на рождественских каникулах «три части еще одной книги», однако она еще не завершена. (Письма, № 105). Значительный объем текста и несколько рукописей говорят о том, что время написания вряд ли ограничивалось именно каникулами, оно могло быть и несколько дольше. Таким образом, время создания записок укладывается в конец 1945 – начало 1946 гг. - время полуторагодового перерыва в написании «ВК», начавшегося годом раньше, когда Толкиен закончил то, что потом станет вторым томом романа, и едва начал первые главы третьего. Время сомнений в том, будет ли закончен роман, будет ли напечатан – подтверждение этому мы находим в тех же Письмах (№ 98, тому же С. Анвину, май 1945 г., например). Тем же сомнениями был рожден и «Лист работы Ниггля» - притча, которая впервые упоминается автором именно в это время, хотя точная дата создания ее неизвестна – возможно, и несколько раньше.

О рукописях «Записок» стоит сказать очень кратко. Сначала пишется первая часть (сохранились 4 последовательных рукописи), причем, когда начинает появляться вторая (2 варианта, рукописный и машинописный), в первую вносится правка (которая будет подробно рассмотрена ниже), пока отметим лишь, что в определенном смысле сюжет развивается неожиданно для автора.

На историю создания текста также проливают некоторый свет письма, хотя и не связанные непосредственно со временем написания «Записок». В 1964 г. он вспоминает, обращаясь у одному из адресатов, как они со Льюисом бросили жребий, поделив между собой сюжеты о «путешествии





во времени” и “путешествии в пространстве”, первый из которых достался Толкиену. (Письма, № 257). (Так же, “путешествием во времени”, кратко обозначает Толкиен содержание сюжета “Утраченного пути” и “Записок” во времена написания последних – см. упомянутые выше письма). Как выполнил обещание Льюис, хорошо известно: в 1937-45 гг. в свет вышла его “Космическая трилогия”. В самом конце первой части (“За пределы безмолвной планеты”, в ее последней фразе содержится довольно прозрачный намек на второй сюжет¹, соответственно, завершение книги Толкиена (тогда он начал писать “Утраченный путь”) еще казалось Льюису возможным, и их произведения могли составлять своеобразную дилогию. Однако “Утраченный путь” остался незаконченным, Льюис продолжил сюжет, следуя собственной логике, на которую между второй и третьей частями очевидно оказало влияние знакомство с Чарльзом Уильямсом и его произведениями, – и в 1945 г. появляется заключительная часть его трилогии, о которой (возможно, еще на уровне замысла), возможно, и идет речь в толкиеновском письме декабря 1944 г. (упоминание о “вероятном пересечении” с его собственным сюжетом). Действительно, в “Мерзейшей мощи” получают воплощение по крайней мере два мотива, имеющие немалое значение в сюжете “Записок”: возможность “истинных снов” (содержащих информацию о будущих или прошлых событиях – мотив, довольно важный в данном сюжете и у Льюиса) и несколько-отрывочных упоминаний “Нуминора” (так! – Льюис предпочитал воспринимать тексты Толкиена на слух, см. Письма, № 276) и Истинного Запада. Впрочем, “Записки” тоже оказываются своеобразным откликом на “Космическую трилогию” в целом: в первой части немало страниц посвящено обсуждению членами Клуба проблемы “путешествия в пространстве” и возможности его достоверного описания (судя по всему, Толкин был не вполне удовлетворен тем, что создал Льюис). Кроме того, при развитии сюжета использован тот же прием, что и в трилогии – вторжение иных пластов реальности в наш мир. Другое дело, что они не *внешние* (из космоса), они из легендарного прошлого, и воплощаются как сны, видения, память, но влияние их на человека не менее реально, и может в конце концов на самом деле привести к “истинному путешествию” во времени (идея, зерно которой есть уже в “Утраченном пути” – сон с появлением Элендила, который имеет власть отправить героя в Нуменор).

Интересно, что история этой договоренности двух писателей была известна, излагалась биографами обоих и авторами предисловий, книги Льюиса были не раз переизданы, а вот толкиеновские тексты оставались никому не известны до выхода соответствующих томов “Истории Средиземья” – и не обошлось без курьеза: Яков Кротов в предисловии к “Космической трилогии” пишет о книге (!) Толкиена как о “заслуженно забытой ныне”² – в то время, как у нее и не было шанса стать известной: обе попытки написать ее не были закончены и – долгие годы – не были соответственно, изданы. Книга-призрак, которая то ли есть, то ли ее нет... Интересно, что именно с такой книгой (и, по-видимому, того же автора) мы еще встретимся – на страницах самих “Записок”.



Сами «Записки» представляют собой описания встреч воображаемого «клуба по интересам», заседания которого происходят в Оксфорде в 1980-х годах, а сами бумаги были обнаружены еще позже, в 2012 году. Вниманию читателя представлены лишь несколько встреч из множества, охватывающие период чуть менее года (с 16 ноября 1986 по 2 октября 1987 гг.). Члены клуба читают друг другу свои стихи, романы, научные статьи и обсуждают их: так, 60й вечер занят чтением Михаилом Рамером, профессором финно-угорской филологии и писателем, своего романа и его обширным обсуждением, переходящим в обсуждение проблемы путешествия в





пространстве и его достоверного описания в фантастике в целом. Однако когда спорщики возвращаются к забытому было автору и к своей главной претензии к нему, - описание путешествия в некий мир сугубо неубедительно, в то время как описание самого мира живо и достоверно, - и спрашивают его о причине, Рамер произносит фразу, которая и определяет дальнейшее развитие сюжета: «Такой мир существует, и я видел его – однажды». Неудивительно, что изумленные коллеги просят хоть каких-нибудь объяснений, - которым и посвящен следующий вечер.

Содержание следующего вечера практически не продвигает вперед сюжет, но по содержанию чрезвычайно интересно: это лекция того же Рамера о том, что можно было бы назвать “теорией и практикой визионерства”. Основные его методы, излагаемые этим персонажем, связаны со снами

Вторая часть содержит более динамичный сюжет, от теории переходящий к практике и захватывающий еще большее количество персонажей.

После некоторых странностей в поведении и странных совпадений объяснительную лекцию требуют уже от другого члена клуба, - Арри Лаудхема, - мы узнаем историю, во многом схожую с описанной в «Утраченном пути» (но имеющую свои отличия) – о мальчике, отец которого уплыл в море на яхте «Эарендель» и пропал, а сам он с детства слышит во сне слова на нескольких неведомых ему раньше языках. Причем в одном из этих языков встречается слово «Нуменор», совершенно независимо от него известное Рамеру как «его собственное название Атлантиды». Мало того, его «где-то слышал» (и никак не может вспомнить, где), еще один из присутствующих, Уилфрид Джереми. На следующем заседании появляются и записи текстов, услышанных и частично расшифрованных Лаудхемом. Но на Оксфорд в это время надвигаются грозовые тучи, напоминающие по форме гиганского орла, а Джереми начинает говорить так, как будто не узнает никого вокруг, называя Лаудхема “Нимрузир” - тот отвечает ему, и разговор, происходящий между ними (пока они не переходят на непонятный окружающим язык, любой читатель, разбирающийся в истории Нуменора, опознает как разговор Элендила и одного из спутников (здесь они носят имена Нимрузир и Абразан) непосредственно перед отплытием на девяти кораблях и во время плавания. Наконец, они уходят – именно тогда, когда снаружи разражается во всю свою мощь “ужасный ураган 12 июня 1987 года, который погубил больше людей, повалил больше деревьев и разрушил больше башен, мостов и других изделий рук людских, чем сотня лет плохой погоды” (“Записки”, пер. Радомира), а позади остаются растерянные товарищи по Клубу.

Через две недели они получают от путешественников письмо без обратного адреса о том, что они живы и здоровы, а в конце сентября наконец появляются и они сами, готовые поведать о своих странствиях. Их рассказ так и не был написан полностью – мы успеваем узнать только о призрачных кораблях, которые сопровождали на побережье вполне реальную непогоду, и прочесть начало древнеанглийской истории Эльфвине и Треовине, имеющую параллели в “Утраченном пути” (согласно отрывочным заметкам, она должна завершаться видением Прямого Пути и Книги историй, написанной Элендиллом, которую могут вспоминать его потомки – например, Эльфвине).



Рассматривая произведение, одним из источников которого оказалась современная автору действительность (Оксфорд, академическая среда, научно-литературный кружок), пусть и перенесенная в тексте на 40 лет вперед, мы неизбежно задаемся вопросом: как именно и насколько полно был использован этот источник? Безусловно, речь идет прежде всего об Инклингах. Однако





о том, что соответствий “1 персонаж = 1 человек” здесь практически нет, нас предупреждают и публикатор (Кристофер), и сам автор: в одном из ранних вариантов присутствует небольшое “Предисловие для Инклингов”, где он предупреждает, что желающие разглядеть свои лица в этом “зеркале” могут увидеть “свою внешность искаженной и украшенной носом или другими чертами, принадлежащими не вам самим, но кому-то из других членов компании, - если они вообще принадлежат кому-то”. (HOME IX, pp. 148-149). Замечание это справедливо и по отношению к самому Толкиену. В тексте нет ни одного его конкретного воплощения, однако не менее чем четырем персонажам отданы те или иные его черты: научные интересы, писательство, взгляды на фантастику и прошлое, сны, *интерес к воображаемым языкам* и даже перевод значения его фамилии на английский язык.

Помимо собственных черт, Толкиен использует в “Записках” мотивы и материал различных собственных произведений: эссе “О волшебных сказках” (упоминание об эльфийской драме), “Сильмариллион” (ссылки на “непадших эльфов Толкиена”), история Нуменора (тексты очередной стадии пишутся параллельно, так же как более ранние – практически одновременно с написанием “Утраченного пути”), история Эриола (первое воплощение которой планировалось еще в “Утраченных сказаниях”...

Но еще более интересны (и по мнению авторов – не менее важны для понимания общего замысла) разбросанные по тексту “Записок” упоминания автором самого себя – именно как Дж.Р.Р. Толкиена или по крайней мере как автора определенных книг. Интересна логика их существования, точнее, исчезновения, - потому что по мере развития текста они становятся все более неопределенными, а затем и вовсе сходят на нет. И эти появления и исчезновения довольно тесно связаны с развитием самого сюжета.

Будет, пожалуй, не слишком сильной натяжкой сказать, что произведение развивается по законам, описанным в тех же «Записках»: в начале автор (в тексте - участник событий) не подозревает, что будет дальше. Самое интересное, - развитие это начинается едва ли не до того, как они оказались описаны. Первая часть (на стадии рукописи В) – литературно-критическое размышление в жанре платоновского ученого диалога, с обсуждением современной фантастики и в особенности Льюиса (о значительной нацеленности на него свидетельствуют ранние варианты заглавия “По ту сторону Льюиса [—> “По ту сторону вероятности”] или За пределы разговорчивой планеты” - см. Предисловие). И Льюис упоминается многократно, а на периферии, реже – Инклинги, сам Толкиен и даже Кристофер (как автор двух книг мемуаров).

Но затем (в той же ученой манере) Рамер излагает свои сны и видения – и уже в начале второй части появляются странности в поведении обычного (прежде) шутника Гарри Лаудхема (и в текст вносится правка, чтобы показать его интерес, например, к Атлантиде, о котором раньше и не упоминалось – а он не предполагался одним из центральных персонажей), и он оказывается уже не Гарри, но Арри-Арундель-(Эарендель), а затем, судя по событиям в грозовую ночь 12 июня, и вовсе Элендил-Нимрузир...

Но правка касается не только истории Лаудхема. Рассмотрим ее подробнее, не теряя из виду текст в целом.

Итак, начальная точка (на уровне первой части) – литературно-критическое эссе с элементами игры с действительностью. Именно с **действительностью**, существующей и известной автору. Повторюсь, упомянут и Льюис, и Толкиен, и Уильямс, и Инклинги в целом. С должной скромностью (как движение, вышедшее в целом из моды, - критики ссылаются только на некоторые их работы, ими занимаются немногие специалисты), но упомянуты. Как нечто известное, упоминаются героями и “все эти эльфийские материалы” “Толкиена-отца” (цитата). Соответственно, эти “материалы” или опубликованы, или, по крайней мере, достаточно известны по мемуарам Кристофера (более точного указания у нас нет) – настолько, чтобы можно было по





ним кого-то сравнивать с «непадшими эльфами Толкиена». Достаточно смиренный взгляд на то, что станет с их творчеством через 40 лет?

Но «зеркало криво» (слова - «Предисловие к Инклингам») – и как «сама» вырастает из текста история Нуменора (хотя сначала основным сюжетом прошлого планировалась история Эльфвине – см. заметки, с. 281) так, можно сказать, «сами», вслед развитию сюжета, с которым они, казалось бы, напрямую не связаны, начинают правиться эти упоминания.

Исчезают упоминания не только самого Толкиена - полностью, даже «анонимные»: в первоначальном варианте текста упоминание об «эльфийской драме» отнесено к «эссе из этого круга... кого-то из меньших его членов» - в окончательном тексте фраза оборвана и ссылки на источник нет. Мало того, задвигаются на задний план Инклинги в целом, более низкой оказывается их известность и значимость для Оксфорда и литературы.

Исчезает имя Кристофера Толкиена как автора мемуаров, из двух «его» книг воспоминаний создается одна, анонимная, причем в заглавии «Ревущие сороковые» (очевидное указание на годы, которые описываются) становятся «жаждущими». Даже эта замена кажется неслучайной. Да, жажда, этому миру отчаянно не хватает чего-то... того, что было в реальном мире. Может быть, всего одного человека. Того, который и исчезает из текстов.

Зададимся вопросом: есть ли Толкиен в «Записках» поздней редакции? Или перед нами альтернативный мир – «если бы его не было»?



Вот довольно интересный в этом смысле эпизод, заслуживающий несколько более подробного пересказа. 2ая часть «Записок», последний всплеск (единственный в ней) биографических упоминаний - в **ранней** версии 66-го вечера. Казалось бы, довольно немалый и снова порожденный само-пессимизмом: Уилфрид Джереми, сначала сказав, что где-то видел или слышал название «Нуменор», упомянутое Лаудхемом, вспоминает затем о виденной им у букиниста рукописи *Джона Артурсона* «Квента Эльдалиен, то есть история эльфов». Не удивительно, что этот пассаж исчезает при последующем развитии текста, о логике развития которого мы уже говорили выше. Интереснее то, что уже при первом своем появлении рукопись носит какой-то полупрозрачный характер – к следующему визиту в магазин она бесследно пропадает и продавец не может ничего вспомнить о ней. Что можно было бы объяснить и рациональными причинами (например, большой занятостью продавца), но при этом перед нами словно завязка истории о чем-то чудесном и эфемерном («зеленой калитке»). Впрочем, история не интерпретирует исчезновение никак... и сама **исчезает** в более поздней редакции.

И когда в основной версии «видел где-то», сказанное Джереми, вроде бы повисает в воздухе (никакого объяснения так и не следует) – оно смотрится в данном сюжете вполне уместно: читателю естественно предположить, что «видел» это слово Джереми, например, во сне, как и другие визионеры клуба – слова или картины, и его блестящее «нуменорское будущее» (участие в истории с бурей, в который он – именно он, а не тот же Рамер! - уходит вместе с Лаудхемом) только подтверждает такую возможность.

Еще одна деталь этой версии. При обсуждении говорится, что слово «Нуменор» (видимо, имевшее место в рукописи «Джона Артурсона»), упоминает Льюис – «Да, в предисловии», - подтверждает предположение Джереми, продолжая: «Но он цитирует, как я думаю, кого-то, из источника, который не был установлен». В примечаниях к этому месту Кристофер Толкиен выражает свое удивление: как же так, ведь у Льюиса указан именно Толкиен (речь идет о предисловии к «Мерзейшей мощи»³³), и даже если его произведения не были опубликованы, такие тщательные исследователи, как члены Клуба, могли бы установить, **кто** это. Эти аргументы





совершенно логичны. Следовательно, нам остается предположить, что в мире “Записок” уже существует «альтернативный» Льюис, который в предисловии к «Мерзейшей мощи» цитирует **неназванный** источник.

Вся эта сцена, как уже говорилось, в наиболее поздней версии текста сильно перерабатывается, ни в ней, ни во всем остальном тексте этой части не остается ни одного намека на то, что прежде визионеров Клуба Мнений существовал на свете человек (как бы его ни звали), что-то писавший о непадших эльфах и Атлантиде, именуемой Нуменор.

Итак, подведем итоги.

Перед нами - 3 этапа «исчезновения автора» из текста:

1ая часть, ранние версии. Упоминается, но как «редкая и малоизвестная книга» (с;-) - т.е. как автор далеко не первого плана, отчасти известный по мемуарам, - но все же известный, - как и то, о чем он писал.

2ая часть, ранняя версия. Упоминается под псевдонимом, как никому не известная и не опубликованная книга. Из этого следует, что упоминания из 1й части должны быть **убраны** (так предполагает Кристофер Толкиен в примечаниях, и авторы с ним полностью согласны).

1ая и 2ая часть, поздняя версия. Поскольку история с рукописью тоже не вошла в окончательный вариант, упоминаний Толкиена в книге вообще не должно было остаться.

Итак, Толкиен «вычеркивает» себя из мира, стирает даже уже существующие следы (и существующий, но неопубликованный “Сильмариллион”, и появившиеся уже “Волшебные истории”) – и “Записки” становятся не только полемикой со Льюисом, историей Нуменора и теорией визионерства, но и историей о том, как все, о чем он хотел бы рассказать, все равно было бы рассказано миру – даже без него.

В чем была же была причина? Пожалуй, она довольно ясно проступает в тексте, в его добавлениях и тем более – пропусках: страх автора «не сбыться», не завершить работу, не высказать то, что хотелось. Карпентер полагает, что избавиться от подобных страхов (и именно в это время) Толкиену помогло написание “Листа работы Нигтля”²⁴. Однако, как мы увидели, те же страхи находят отражение и в “Записках”, которые, таким образом, тоже становятся одной из попыток (точнее – одним из средств) избавиться от этого страха, средство оказывается действенным, – и возникает новая версия истории Нуменора и продолжается ВК. Таким образом, “Записки” оказываются в одном ряду с такими произведениями, как уже упомянутый «Лист», «Кузнец из Большого Вуттона» и (вероятно, и в этом отношении также) «Утраченный путь».

...А в 1987 г. упомянутый Толкиеном “ужасный ураган 12 июня 1987 года”, сильнейший на памяти живущих, все-таки произошел, причинив немалый ущерб землям южной Англии, только с опозданием на 4 месяца и 4 дня относительно предсказанного – 16 октября вместо 12 июня.

Примечания

¹“Теперь, когда “Уэстон” захлопнул дверь, путь к планетам лежит через прошлое; и если предстоят еще космические путешествия, это будут также и путешествия во времени”. - Льюис К.С. За пределы безмолвной планеты. Переландра. - М.: ЛШ, Вече, Книжное обозрение, 1993. - с. 162

²Я. Кротов. “Клайв С. Льюис” - В кн.: Льюис К.С. За пределы безмолвной планеты. Переландра. - М.: ЛШ, Вече, Книжное обозрение, 1993 - с. 17

³“Тем же, кто хочет понять получше, что такое Нуменор, придется (увы!) подождать, пока выйдут рукописи моего друга, профессора Дж.Р.Р. Толкиена”. - Льюис К.С. Мерзейшая мощь. Перевод с англ. Н. Трауберг. - М.: ЛШ, Вече, Книжное обозрение, 1993 г. - с. 7

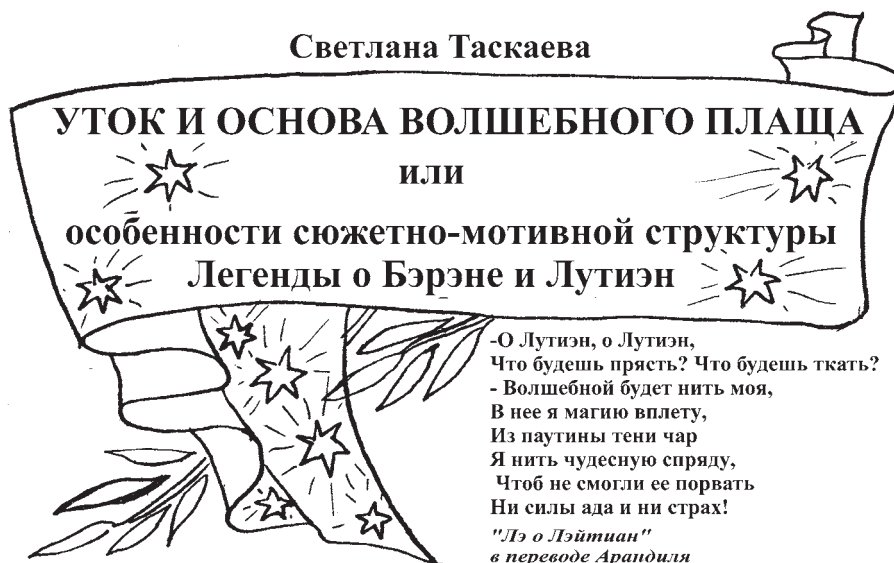
⁴Х. Карпентер. Джон Р.Р. Толкин: биография. М, ЭКСМО-Пресс, 2002 - с. 308-309





Материалы IV Толкиновского Семинара

Светлана Таскаева



Начну я с аллегории - на манер профессорской аллегории о башне (поскольку когда мужчина строит башню, женщина садится за ткацкий станок):

Художественное произведение - это гобелен. Некоторым людям интересно понять, как и из каких нитей он соткан. Некоторым это не нравится: они считают, что в результате гобелен превратится в ворох рваных ниток (как помянутая башня). И правда: бывает, выдерут люди клочок ниток (отдельные мотивы) и носятся с ними. Однако можно и по-другому - и я попробую увидеть, из каких нитей соткан гобелен Лэйтиан, Освобождения от Оков, не портя его, а лишь показывая, откуда взяты нити и каков тип переплетения. Дабы наслаждаться не только эстетически, но и интеллектуально...

Будем рассматривать историю на всем ее протяжении, во всех ее изводах. Существовала Легенда довольно стабильно: по большому счету только прибавился нарготрондский эпизод и связанные с ним сюжетные детали, а в остальном это обычное для Толкина разворачивание-раскручивание-расцвечивание некоего исходного сюжета-зерна, плюс вживание его в собственный вторичный мир (отступления в Лэйтиан).

Это один из 3 первых сюжетов собственной толкиновской мифологии (по мнению автора) и вместе с «Падением Гондолина» автор относит его уже не к стадии переделок (как историю Турина, переделку истории Куллерво), а к стадии «писания из моей собственной головы» (письмо 257, 1964). Это самое таинственное: откуда в авторской голове берутся такие истории? Ответ глюколовов известен и скучен. Обычно литературоведение ищет ответ в биографии автора и литературных источниках-влияниях - вот уток и основа нового гобелена.

Биографические корни Легенды заметить нетрудно. В письме, написанном после смерти жены, в июле 1972, Толкин указывает на Эдит как на источник легенды: «Я никогда не называл





Эдит Лутиэн - но она была источником истории, которая со временем стала главной частью *Сильмариллиона*. Она впервые возникла на небольшой лесной поляне, заросшей болиголовом, у Руз, в Йоркшире... (об этом говорится в еще по крайней мере двух письмах Толкина - С.Т.). В те дни ее волосы были черными как вороново крыло, кожа - чистой, глаза - ярче, чем вы их помните, она могла петь - и *танцевать*». Произошло это в 1917-1918 году (разные письма дают разные даты).

Казалось бы, картина очевидно-проста: любимая женщина вдохновляет человека на творчество, танец Эдит на заросшей болиголовом поляне становится центральным образом истории, которой суждено стать «основной частью», «ядром» (см. Письма) *Сильмариллиона*.

Однако все, как представляется, немного сложнее: Легенда появляется на свет уже *после* того, как непростая история ухаживания за Эдит Брэтт благополучно завершилась свадьбой, и после рождения первенца, Джона, - то бишь, уже после окончания романтической стадии отношений супругов. Плодом же собственно романтической стадии можно считать пьесу, поставленную в доме Инкलोдонов, родственников Толкина, на Рождество 1912 года (когда от совершеннолетия Роналда отделяло всего несколько дней) - «Сыщик, повар и суфражистка»: профессоре, от которого сбежала дочь Гвендолен. Ее ищет сыщик, а сама она влюбилась в нищего студента, который снимает комнату в одном с ней доме. Ей нужно, чтобы отец не нашел ее до дня совершеннолетия, после чего она будет иметь право выйти замуж по своей воле. До некоторой степени эта пьеса лучше отражает биографические реалии, нежели Легенда в любом ее изводе, однако художественная ценность пьесы гораздо ниже (держится на прямых биографических и литературных аллюзиях). Стало быть, в момент создания Легенда биографический элемент находится под контролем автора уже как художника.

Опять же, танец на поляне, заросшей болиголовом, происходит как раз в момент повышенной творческой активности - работы над «Падением Гондолина» и очередной переработки истории Куллерво-Турина. Так что точнее было бы сказать, что общий творческий подъем вовлекает в свою орбиту конкретные жизненные переживания, и яркий образ приводит Толкина к созданию легенды, романтизирующей историю их с Эдит уже состоявшихся отношений.

Что же еще упало в волшебный котел из реальной жизни, помимо внешности героини, ее умения петь и танцевать в зарослях болиголова? Лутиэн, бессмертная, намного старше Бэрэна - в реальности Эдит была на 3 года старше Джона Роналда, а разница в возрасте острее ощущается в подростковом возрасте. Эдит была протестанткой, а Дж.Р. - католиком, впоследствии она перешла в католичество по его настоянию - так Лутиэн из бессмертной становится смертной. Дж.Р., как и Бэрэн - сирота, его опекун отец Фрэнсис Морган возражал против его отношений с Эдит (подобно Тинголу), настояв на том, чтобы молодые люди не виделись, пока Дж.Р. не исполнится 21 год. Сюда можно добавить то, что до воссоединения с Дж.Р. Эдит успела заключить помолвку с другим... Таким образом, биографические факты неплохо отвечают за общую канву - история любви, преодолевающей разнообразные препятствия. И Легенду вполне можно назвать личным мифом автора - чему дополнительным свидетельством надписи на могиле.

Однако так же неплохо отвечает за эту общую канву и литература. Х. Карпентер называет Легенду первым *квэстом* творчества Толкина - акцентируя, таким образом, именно литературную составляющую Легенды, а Рэндел Хелмс заходит настолько далеко, что считает, будто у Легенды даже имеется «основной письменный источник» - «Килух и Олвэн» (валлийское сказание ранне-артуровского цикла): общими являются как сюжет - сватовство и решение трудных задач, так и его детали.

Но сходжения Легенды с «Килухом и Олвэн» при всем весьма заметном сходстве обоих сюжетов оказываются либо незначительными деталями Легенды («помощь великого короля»





(Финрода, в параллель к Артуру «Килуха и Олвэн») появляется лишь в «Лэйтане», либо частотными, общелитературными аллюзиями (кольцо-идентификатор), либо «общесказочными» мотивами (несерьезно после Проппа говорить о *заимствовании* мотива «трудной задачи»). То есть, «Килух и Олвэн» просто не может быть источником сюжета «Сказания о Тинувиэль», а стало быть - и Легенды в целом.

Опять же, сам автор, не хуже критиков разбиравшийся в аллюзиях и реминисценциях собственных произведений, относит Легенду (ее первый вариант) к стадии писания «из головы» (как было сказано выше), противопоставляя ее истории Турина, имеющей «основной письменный источник». Из литературных же параллелей (не источников!) он указывает только мотив Орфея - «a kind of Orpheus-legend in reverse».

В общем, перед критиком стоит непростая задача: с одной стороны, наличествует некоторая упорядоченность, некий паттерн (весьма похожий на паттерн «Килуха и Олвэн»), с другой стороны, видно безумное количество бессистемных, по всей видимости, аллюзий и реминисценций на мировую литературу (к примеру, «протеическое» оборотничество Саурана, «изменение судьбы» как в «Русалочке»; «тень» отбрасывает едва ли не каждый мотив и деталь), с третьей стороны, мотивы эти возникали и исчезали на разных стадиях развития Легенды (к примеру, Тэвильдо есть только в «Сказании», а кольцо Барахира, «идентификатор», появляется только в Лэйтиане), что еще сильнее запутывает картину. Диапазон источников чрезвычайно широк - европейская литература от юга (Орфей) до севера (адский волк и другие эддические мотивы), с древности до, по крайней мере, Мильтона и Андерсена.

Однако Легенда не очень-то похожа на постмодернистическую «грудку разбитых образов» (Т.С.Элиот). В ней есть своя собственная цельность, не взятая напрокат. Можно сказать, что Легенда - это новый, оригинальный сюжет («взятый из головы»), целиком и полностью составленный (сотканный) из известных прежде элементов, а не простое перетасовывание сюжетных единиц и биографических мотивов. Что и как упорядочивает в Легенде детали и мотивы, заимствованные из сколь многочисленных, столь и разнообразных источников?

Не биографическая составляющая - она отвечает лишь за общий колорит или отдельные детали, но не за ход сюжета, конечно же. Можно даже рискнуть и рассматривать далее реальную историю любви наравне с литературными источниками Легенды.

Здесь неожиданно для себя самого на помощь приходит Р.Хелмс, чью мысль можно проаппрецировать следующим образом: «Килух и Олвэн» не является источником Легенды (и не происходит от того же источника), а просто воспроизводит тот же сюжет - квест, являющийся элементом структуры волшебной сказки (по Проппу). При таком взгляде оказывается, что и «Сказание о Тинувиэль», и «Лэйтиан» (как и «Килух и Олвэн») имеют структуру волшебной сказки, причем несмотря на рост эпичности в «Лэйтиане», число сказочных по происхождению мотивов там тоже возрастает (мотив выдачи сведений Горлимом, Финрод как волшебный помощник), а структура остается практически неизменной, ср. с общим описанием сюжета волшебной сказки, данным В.Проппом: это «жанр сказок, который начинается с нанесения какого-либо ущерба или вреда (похищение, изгнание) или с желания иметь что-либо (царь посылает сына за жар-птицей) и развивается через отправку героя из дому, встречу с дарителем, который дарит ему волшебное средство или помощника, при помощи которого предмет поисков находится. В дальнейшем сказка дает поединок с противником (важнейшая форма - змееборство), возвращение и погоню...» (Пропп, стр.115).

Соответствие сказочных функций и сюжета Легенды выглядит следующим образом:





Исходная ситуация	«Сказание» - от встречи короля и королевы до Битвы Слез; В «Лэйтиан» две сказочные «исходные ситуации» даны как противопоставление двух королей, Тингола и Моргота.
I. Один из членов семьи отлучается из дому (отлучка старших - в виде смерти, отлучка младших из дому)	Принцесса и Дазрон гуляют в лесу. (Бэрэн на время покидает отряд). (Горлим отлучается к своему дому).
II. К герою обращаются с запретом, обращенная форма запрета - приказание	«Беги, о Тинувиэль, в лесу враг!» - Сказание и Лэйтиан. (LR - отец велит Бэрэну отправиться за съестным). (Подразумеваемый ситуационно запрет не появляться у своего дома - для Горлима).
III. Запрет нарушается, исполненное приказание соответствует нарушенному запрету	Принцесса не убегает, а остается. (Бэрэн, на время отлучившийся, возвращается «too late» (L). Или: Бэрэн выполняет приказ отца (LR)). (Горлим нарушает запрет и появляется у своего дома).
IV. Антагонист пытается произвести разведку	Дазрон узнает о Бэрэне. (Ковы Саурана/Моргота подразумеваются).
V. Антагонисту даются сведения о его жертве.	Король узнает, с кем встречается его дочь. (Моргот/Саурон узнают о Горлиме).
VI. Антагонист пытается обмануть свою жертву, чтобы овладеть ею или ее имуществом.	Тингол дает обещание не вредить Бэрэну. («Фантом» Эйлинэль).
VII. Жертва поддается обману и тем невольно помогает врагу.	Лутиэн приводит Бэрэна к отцу. (Горлим верит, что ему вернут жену).
VIII. Антагонист наносит одному из членов семьи вред или ущерб или есть некоторая недостача - первый элемент завязки.	Бэрэн уходит из Дориата. (Гибель отряда Барахира (далее короткий несказочный ход с возвращение кольца и клятвой мстить)). Волк разоряет Дориат (это уже начало нового хода).
IX. Беда или недостача сообщается. Герои-искатели и пострадавшие. Сказка за обоими не следует, это литературная черта.	Тинувиэль узнает, что Бэрэн в плену. Король посылает Бэрэна за Сильмарилем (формально это случай трудной задачи, имеющей форму недостачи). Бэрэн узнает о Волке.
X. Искатель соглашается или решается на противодействие	Лутиэн решает помочь Бэрэну. Бэрэн соглашается отправиться за Сильмарилем. На Волка собирается отряд.
XI. Герой покидает дом.	Лутиэн сбегает из домика. Бэрэн уходит из Дориата. Отряд отправляется на охоту.
XII. Герой испытывается, выпрашивается, подвергается нападению и пр., чем подготавливается	1. (Создание магического плаща можно расценивать как случай испытания) 2. Тинувиэль встречается с Хуаном; Лутиэн получает помощь от Хуана после заточения у Фзанорингов.





получение волшебного средства или помощника.	3. Тинувиэль выспрашивается в замке Тэвильдо, Саурон выясняет отношения с Лутиэн и Хуаном. 1. Бэрэн по дороге в Нарготронд в Л. вместо Бэрэна, попавшего в Ангаманди в «Сказании». 2. Нападение Фэанорингов на Бэрэна 3. Нег. - Тэвильдо подвергает Бэрэна испытаниями, Саурон испытывает приключенцев. Хуан отправляется на Охоту вместе с Бэрэном (волшебный помощник уже есть). (Бэрэн не убивает—щадит зверей и птиц, и они ему помогают).
XIII. Герой реагирует на действия будущего дарителя	2. Тинувиэль трогает сердце Хуана. 3. Хуан и Тинувиэль побеждают Тэвильдо/Саурана. 1. Бэрэн ведет себя адекватно, уламывая Финрода в Л. вместо хитрой речи Бэрэна перед Морготом в «Сказании». 2. Фэаноринги побеждены. 3. Нег. - Бэрэн не выдерживает испытания Тэвильдо, Финрод проигрывает поединок.
XIV. В распоряжение героя попадает волшебное средство	2. Хуан помогает Тинувиэль всяко. 3. В результате победы над Тэвильдо/Саураном получены волшебные шкуры. 1. Бэрэн заручается помощью Финрода (волшебника) вместо: Моргот щадит Бэрэна, отдавая его в рабы Тэвильдо в «Сказании». 2. От Фэанорингов Бэрэн получает Ангрист и коня. 3. Нег. - Тэвильдо плохо обращается с Бэрэном, Саурон заточает отряд Финрода.
XV. Герой переносится, доставляется или приводится к месту нахождения предмета поисков.	Хуан доставляет Тинувиэль к замку Тэвильдо/Тол-ин-Гаурхот. На коне Фэанорингов Бэрэн уезжает на север. В шкурах влюбленные добираются до Ангбанда. Охотники находят след Волка.
XVI. Герой и антагонист вступают в непосредственную борьбу.	Тинувиэль и Хуан вступают в борьбу с Тэвильдо/Саураном. Разборки с Морготом Сражение с Волком.
XVII. Героя метят.	Нет.
XVIII. Антагонист побежден.	Победа над Тэвильдо/Саураном. Моргот уснул. Волк убит.
XIX. Начальная беда или недостача ликвидируются	Выполнен квест Тинувиэль - освобождение Бэрэна. Дальше Лутиэн действует как волшебный помощник Бэрэна (Финрод и Лутиэн находятся в доп.дистрибуции как в. п., Бэрэн снова начинает с XIV). Бэрэн вырезает Сильмариль из Короны. Волк убит, Сильмариль из него вырезан и отдан Тинголу.





XX. Герой возвращается.	Герои возвращаются из Ангбанда. Возвращение охотников.
XXI. Герой подвергается преследованию.	Героев преследуют по дороге из Ангбанда.
XXII. Герой спасается от преследования.	Орлы уносят героев от врат Ангбанда или Хуан спасает их от погони (Сказание). После этого начинается новый ход - Охота на Волка (с VIII).
XXIII-XXIV	Нет.
XXV. Герою предлагается трудная задача (разрешение которой ведет к браку)	Король предлагает добыть Сильмариль (задача на доставку, это не то чтобы ущерб-недостача, это королю не нравится жених).
XXVII-XXX	Нет.
XXXI. Герой вступает в брак.	Свадьба Бэрэна и Лутиэн.

Итого, из 31 функции не хватает никак только 6 (и не вполне очевидная вводная часть). Как в обычной волшебной сказке, в Легенде наличествует умножение как «больших» сюжетных ходов: Бэрэн отправляется за Сильмарилем; Лутиэн отправляется на помощь Бэрэну; охотники убивают Волка, - так и «малых»: обретение волшебного помощника повторяется неоднократно (в негативном и положительно варианте), «нарготрондский эпизод» встраивается в сказочную структуру именно в этой функции. Таким образом, видно что сказочная схема в Легенде представлена достаточно последовательно и полно, в отличие от истории Туора и Турина во всех их изводах (и, кажется, полнее, чем в «Хоббите» и «Властелине Колец»). Эта же схема отвечает за базовые схождения Легенды с другими произведениями той же модели: «Килух и Олвэн», легенда об Орфее (в обоих вариантах).

Рассмотрим подробнее параллели между Легендой и материалом, представленным в «Исторических корнях волшебной сказки».

Относительно героя сказки известно следующее: «В... повествовании большую роль играют стрельцы, царские или вольные охотники, большую роль играют всякого рода лесные животные» (Пропп, с.118). Во всех изводах Бэрэн - следопыт и охотник, ему помогают звери и птицы:

his comrades were the beech and oak,
who failed him not, and many things
with fur and fell and feathered wings
(строки 348-351, LB, p.167)

Из элементов **завязки** в Легенде наличествует «отлучка родителей» (гибель Барахира в «Лэйтиан»), «отлучка детей» (Даэрон и Тинувиэль в лесу). Запрет, связанный с отлучкой (исторически - табу детей королевской крови), реализуется как запираание Тинувиэль в домике на дереве: никто не видит ее, она не видит никого. С мотивом «заключения девушки» связан запрет стричь волосы, которые весьма длинные (мотив, появление которого в Легенде Т.Шиппи связывает со сказкой «Рапунцель»). Таким образом, в Легенде имеет место усиленная форма заточения - девушки-принцессы. Волосы, однако, не золотые, как положено в сказке, а черные - эта деталь биографическая, как было сказано выше - однако во время работы над «Лэйтиан» - в А-версии Песни I героиня одно время была златовласой:

Her robe was blue as summer skies,
but not so blue as were her eyes;
'twas sewn with golden lilies fair,
but none so golden as her hair
(строки 13-16, LB, p.157)





Опять же, «...пребывание... на башне способствовало накоплению магических сил не в силу запретов, а просто как таковое» (Пропп, стр.140).

Одним из элементов сказки является путешествие в «**иное царство**» - это пересечение границы между миром живых и мертвых, соответственно, чертами, которыми в сказке наделено это «иное царство», в Легенде обладают Артанор-Дориат, замок Тэвильдо/Тол-ин-Гаурхот, Ангбанд, причем лес эльфов и обиталище Тэвильдо/Саурана тяготеют к образу границы («лесной дом»), а Мэнэгрот и Ангбанд - это уже собственно «иное царство».

«Лес окружает иной мир, дорога в иной мир ведет через лес» (Пропп, стр.152) - этот лес, непроницаемый и дремучий, закрыт

чарами Мэлиан, которая в данном аспекте предстает как антропоморфный образ границы, хранителя ее (как яга русских сказок, которая, кстати, тоже иногда является тещей героя). Образ Мэлиан весьма основательно очищен от архаики, рефлекс «хозяйки животных» - это соловьи, птицы Мэлиан). В сердце леса находится пещерный дворец Мэнэгрот: перед ним течет река, через которую перекинут узкий мост (умножение образов границы). В этом царстве находится сокровище, не имеющее цены - дочь короля.

Здесь же укажем на одну чрезвычайно любопытную деталь: в мифах квакиутль «герой по пути очень часто моется или натирает себя сильно пахучими растениями (например, болиголовом), чтобы перебить запах» (Пропп, стр.160). В Легенде болиголов, конечно, взялся из реальной жизненной ситуации, и он просто растет, но, тем не менее, подобное совпадение представляется весьма любопытным: получается, сама жизнь воспроизводит архаику сказки (?? Мощное вторжение бессознательного?).

Итак, яга - хранительница границы, хозяйка «лесного дома», где проходили инициации, которые мыслились как смерть, ее преодоление. Ее древнейшая форма - зооморфная, впоследствии она предстает «хозяйкой зверей». В «Сказании» это Князь котов Тэвильдо, демон в облике кота, в «Лэйтиан» - оборотень Саурон, повелитель волколаков. Функционально яга - помощница героя, как ни странно, в этой роли выступают и Тэвильдо, и Саурон (см. выше). Место их обитания весьма прекрасно собой (в «лесном доме» неофитов подвергают разнообразным испытаниям, зачастую пыткам (голод, жажда, темнота, ужас = состояние временной смерти или безумия). Этому соответствует сначала задание поймать мышей, а потом жара, голод и работа, которыми Бэрэна мoryт у Тэвильдо в «Сказании», поединок чар и жестокое заточение отряда Финрода на Острове Оборотней.

Еще более интересный вариант стража границы - это Кархарот-Каркарас, «Алая утроба», страж врат Ангбанда. Этот персонаж как бы совмещает в себе и сам «лесной дом», часто имевший форму чудовища, проглатывавшего неофитов (ср. Лэйтиан: «his jaws were gaping like a tomb», строка 4191, LB, p.307), и его обитателя-ягу. Известно отрезание пальца (или иное калечение) как субститут смерти=поглощения чудовищем в обряде - в Легенде таким субститутотом, очевидно, является откусывание руки (соответственно, возводить этот момент *только* к откушенной Фенриром руке Тюра не стоит). Как и Кербер (другой страж-пес), Кархарот связан с водой (водная природа проявляется в эпизоде охоты на Кархарота, который ходит пить к реке), а его дыхание «like vapours of the grave» (строка 3708, LB, p.289) - у Кербера из пасти капала ядовитая слюна; Саурон в облике волка источает «deadly vapour».

Все три «стража» чувствуют «не тот» запах пришельца (т.е., запах живого, явившегося в мир смерти, «русский дух»): Тэвильдо чувствует пса, Каркарас чувствует эльфийское благоухание. Иногда страж (Яга) слеп, в Легенде аналогом слепоты является маскировка героев, которая не дает возможности стражу распознать их истинную природу (орочьи личины отряда Финрода, шкуры, в которых в





Ангбанд приходят Бэрэн и Лутиэн) - как некоторая разновидность невидимости героев/слепоты стража.

Сказка знает еще один вариант «лесного дома», где посвященный жил после инициации - «мужской дом» (обиталище холостых мужчин): это, например, дом, где поселяется Белоснежка или мертвая царевна. Иногда в нем живут охотники, разбойники или злодеи (исторически посвященные имели право нарушать общественный порядок), новопосвященные зачастую несут там рабскую службу (как Бэрэн в замке Тэвильдо). Дом этот велик, находится за оградой, вход в него зачастую необычен. Соответственно, мы имеем следующее описание замка Тэвильдо (он и его таны - и злодеи «на службе Мэлько», и поставщики дичи для его стола): «на скалистом уступе высился замок Тэвильдо... Немного окон насчитывалось в той обители, а у земли и вовсе ни одного: даже сами ворота находились над землей, там, где в жилищах людей расположены окна верхнего этажа». Сюда-то и попадает Тинувиэль. До некоторой степени и пребывание Лутиэн в плену у Фанорингов похоже на пребывание девушки в мужском доме: ее похищают братья-охотники (довольно бесцеремонные для эльфов J), она живет в отдельном покое, к ней сватаются.

Ангбанд, конечно, в первую очередь вариант «иноного мира» в форме ада: располагается под землей, вход туда охраняется чудовищами. Кроме того, Ангбанд обладает рефлексом лесного дома, где проходила инициация: в таких домах, к примеру, «продольные балки представляют змею» (Пропп, стр.155), которые потом оживают, ср. со змеями, ползающими по столбам в Ангбанде:

The pillars ... towered like trees into the air
whose boughs like serpents writhe in pain.

(строки 3880-3887, LB, p.295)

Как и в сказке, в Легенде фигурируют благодарные животные-дарители, которые действуют как помощники - Хуан, орлы, уносящие героев от врат Ангбанда. Сюда можно прибавить мотив помощи, которую Бэрэн получает от животных в Дортонионе - он не ест их мясо (как древний охотник воздерживался от поедания мяса тотемного животного, ожидая от него помощи). Есть в Легенде и волшебные предметы - шкуры волка и летучей мыши, волшебное оружие (Ангрис, режущий железо), целебные листья атлас, принесенные Хуаном, плащ Лутиэн.

Преодоление расстояния в Легенде тоже напоминает странствование умершего в подземный мир: «По всей видимости, переодевание в волка имело сходную функцию охранения посвящаемого от хтонических чудовищ, стоявших на страже священного источника жизни. Присутствие последних определялось, как можно предположить, представлением о местонахождении источника жизни в запретной сфере. Поэтому «маскируя» свой истинный (человеческий) облик, посвящаемый «обманывал» хтонического стража» (Евзлин, с.262). Самого архаичного варианта (оборотничества) в Легенде нет, но пограничный вариант - зашивание в шкуру - представлен.

Мотива змеборства в Легенде нет как такового, мотив поглощения и возвращения съеденного связан с волком-монстром - Преисподняя два раза отдает свое сокровище. Дом=чудовище (в форме чудовища) в Легенде раскладывается на дом (Ангбанд) и чудовище - которые оба по очереди являются вместилищами взыскуемого сокровища: «В желудке или голове змея герой находит алмазы или драгоценные камни» (Пропп, с.313). Большую роль в шаманизме играли горный хрусталь и кварц, которые добываются в ином царстве, - их роль в Легенде выполняет Сильмариль.

Невеста. Трудная задача дается в ответ на сватовство к девушке, она представляет собой испытание магической силы жениха. Эта задача может нести элемент враждебности к жениху и имеет целью его отпугнуть (Пропп, с. 382). Содержанием задачи часто оказывается квэст - поход в тридевятое царство за некой его ценностью. Зачастую выполнение квэста (=замужество





девушки) приводит к гибели ее отца (та же «Килух и Олвэн») - в Легенде этот мотив как таковой отсутствует, но, тем не менее, за ее пределами гибель отца Тинувизель связывается с обладанием Камнем (видно, что неразработанные ходы дают возможность связывать легенды, циклизовать их).

Функционально девушка, добываемая в результате решения трудной задачи, соответствует драгоценности, добываемой в результате квеста - уподобление Лутиэн драгоценности или Сильмарилю неоднократно возникает во всех вариантах Легенды. «Лэйтиан»

Бэрэн:

Thy dearest treasure I desire...
...gem I would possess (строки 1050-1053, LB, p.190)

Тингол откликается в примерно тех же выражениях (см. строки 1122-1125, LB, p.192).

Саурон:

Morgoth! A great and rich reward
to me thou will owe when to thy hoard
this jewel is added
(строки 2692-2694, LB, p.251)

Сама Лутиэн говорит Бэрэну:

Of one fair gem thou must be thief,
Morgoth's or Thingol's, loath or lief

Так что, опять же, надо аккуратно говорить здесь о заимствованиях из «Жемчужины»...

Таким образом, даже из этого поверхностного анализа сказочных мотивов Легенды видно, что родство со сказкой проявляется не только в сюжетной схеме, но и в деталях, каковые могут абсорбироваться из других репрезентаций сюжетного архетипа, а также то, что многими деталями Легенда обязана не конкретным произведениям, а сказке как некоему исходнику.

Это снимает вопрос с заимствованием конкретных мотивов «сказочного уровня», однако возникает вопрос - почему избираются именно вот эти, определенные репрезентации сказочных элементов? Почему, допустим, в качестве волшебного помощника фигурирует пес Хуан, а не, скажем, волшебный конь? Собственно, это и есть вопрос источников - не текста в целом и не сюжета, а отдельных деталей или их скоплений, их распределения в тексте.

В качестве примера рассмотрим совпадения с легендой об Орфее. Во-первых, ее саму надо брать не только в классическом греческом варианте, но и в варианте «Сэра Орфео», средневековой английской поэмы, переведенной Толкином на современный английский: вместо Аида там фигурирует царство эльфов (описана охота их короля), эльфийский король дает поспешное обещание (отпустить супругу сэра Орфео), и сама история кончается хорошо. Видно, что этот сгусток мотивов тяготеет к Дориату и отношениям эльфов и смертных: в «Лэйтиан» описана охота Тингола, Тингол дает необдуманное (с точки зрения Мэлиан) обещание отдать дочь в жены смертному, однако дело венчает счастливый конец (во всяком случае, Бэрэн и Лутиэн возвращаются из царства смерти). Общие же для обоих вариантов легенды об Орфее черты - это волшебная музыка героя, которая завораживает стража Цербера, Аида и Персефону/короля эльфов. В Легенде искусство волшебного пения (и танца) переданы героине: она песней усыпляет стража Ангбанда и Моргота, а также добивается снисхождения Мандоса. Можно сказать, что мотивы греческой легенды в Легенде тяготеют к более очевидным или более архаичным вариантам «иноного мира» (ада и царства смерти). Здесь, как и по распределению мотивов «стража иноного царства» видно, что более архаичные варианты задействованы как негативные.

Другое скопление мотивов - северной, германской литературы - в





Легенде тоже тяготеет к северу как местопребыванию хтонических сил. Это практически все «волчьи» мотивы: поедание пленников по одному волком (Вёльсунги), оборотничество героя в волка (Вёльсунги; плюс мотив лебединого одеяния валькирий - хотя, конечно, превращение в волка - это мотив, общий всем индоевропейским народам), Кархарот напоминает как Гарма (хтоническая тварь, «вырвется жадный» и убьет Тюра), так и Фенрира (хтонический зверь, хитрая родословная, съел руку у Тюра, убьет Одина, пожрет Солнце). Кроме того, змеи в описании чертогов Мэлько напоминают о Хель, сюда же гибель Сигурда на охоте (по одной из версий его истории) и ссора из-за кольца Барахира (кольцо Андвари).

Вернемся теперь к многострадальному мистеру Хелмсу, а точнее - рецензенту «Аллен и Анвин», которому однажды достались на рецензию «Лэйтиан» и прозаическая версия содержания поэмы. Бедолага, который сам признается, что не особенно начитан, принял «Лэйтиан» за «кельтскую жесту», вероятно, подлинную (и ругал «раздражающие глаз кельтские имена»). Отрывок из его рецензии Стенли Анвин цитировал в письме к Толкину: «есть в этом нечто от безумной и яркоглазой красоты, которая ошеломляет всех англосаксов при встрече с кельтским искусством». Сам Толкин, конечно, возражал: в ответном письме он написал, что ни сама история, ни имена не являются «кельтским», а подлинные «кельтские вещи» напоминают ему разбитый витраж, заново собранный без плана. Однако это не мешает критикам и читателям снова и снова повторять про «кельтский дух» Лэйтиан, что наводит на мысль: уж не пытался ли Профессор починить разбитый витраж, собрав его по собственному плану?

В чем можно углядеть этот самый якобы кельтский колорит? Во-первых, в мотиве любви смертного и эльфы («Недуг уладов», «Ланваль» - лэ Марии Французской), в истории смертного, попадающего в мир сидов - поскольку здесь лесные эльфы больше похожи на ирландских сидов, чем на скандинавских альвов (их волшебство, чудесное пение-чары). Характерно для Легенды и пристальное внимание к лесу, растениям (Хирилорн, нифрэдили и болиголов Лутиэн, листья атлас, принесенные Хуаном), животным (ирландский эпос прославлен псами, Кухулин имеет своим тотемом пса - отношения Бэрэна и Хуана как у охотника и его тотема), какая-то особая близость к природе - это и создает «кельтскую» атмосферу. Насчет сходства синдарина с кельтскими языками ничего не скажу, только укажу на имя «Гвэндэлин» (gwen-, валлийский корень со значением «белый» есть в именах «Гвендолен» и «Гвенхвивар»), один из вариантов имени Мэлиан, и на «валлийскую» запись имени Тинувиэль (во время работы над «Сказанием»): Tynwfiel. И Бэлэрианд одно время назывался Броселиандом...

Из разрозненных «кельтских» мотивов можно назвать: ловлю волшебных мышей Манавиданом сыном Ллира, Пуйл князь Диведа дает поспешную клятву, сдержать которую (по форме правильно, но криво по сути) ему помогает невеста-волшебница Рианнон (Мабиногион).

Однако, если в общем и целом сравнивать оригинальные кельтские мотивы и версии Толкина, то видно, что он гораздо менее архаичен, более романтичен и утончен (хотя «Сказание» ощущается как более «простое» по сравнению с «Лэйтиан»). Так что поиски сходжений между лэ Марии Французской (12 век) и «Лэ о Лэйтиан» представляются вполне оправданными (по С.Лихачевой): лэ Марии - это романтические, куртуазные и аристократические истории любви, написанные четырехстопным парнорифмованным ямбом, в них присутствуют элементы фантастики и волшебства - феи мужеска и женска пола, люди, превращающиеся в птиц или волков, женщины удивительной красоты, наделенные сверхъестественными силами; животные, которые говорят на человеческом языке.

Однако в лэ Марии меньше поворотов действия, они ближе к лирическим, а не к эпическим поэмам - к примеру, лэ «Жимолость» трактует всего один из эпизодов любви Тристана к Изольде. Аналогом «Жимолости» с этой точки зрения будет не «Лэ о Лэйтиан» в целом, а *анн-тэннат*, которую Арагорн в ВК поет на Амон Сул (Т. Шиппи ее так и называет - «лэ Арагорна»).





Рассмотрим попристальнее кельтскую традицию. В ее ирландском варианте (лучше сохранившемся и лучше сохранившем жанровые особенности) выделяется несколько типов саг: к примеру, Разрушения («Разрушение Дома Да Дерга»), Сватовства («Сватовство к Эмер»), Битвы («Битва при Мак Туиред»), Плаванья («Плаванье Брана сына Фебала»), Похищения («Похищение Бурого») и т.д. Название определяет жанр, а следовательно - общую структуру повествования, причем жанровые особенности сохраняются в разных циклах ирландской традиции - мифологическом, эпическом (уладском) и «романтическом» цикле Финна. Нас интересуют два жанра, где речь идет об историях любви - Сватовства и Бегства.

«Сватовство» как жанр следует схеме волшебной сказки (см. выше), сужая рамки: «опасное путешествие в некие дальние земли, советчики в пути, первая встреча с невестой, исполнение трудных задач, бегство и похищение невесты» (А. и Б. Рис, стр. 309). Собственно, именно эта схема наличествует полностью в «Килух и Олвен», частично она воспроизводится в истории Рианнон, истории об Овейне и Госпоже источника (обработанной Кретьеном де Труа в «Ивэйне, или Рыцаре со львом»), в других ирландских и валлийских историях («Дева озера Ллин-ы-Вах-Ван»). Важная черта всех этих историй та, что невеста героя живет в опасном месте (ином мире), и встреча с ней происходит на границе между мирами (испеченный наполовину хлеб, Олвен приходит в домик тетки Килуха, чтобы мыть там голову, Рианнон выезжает навстречу Пуилу). Героиня настроена положительно к герою: защищает его от грозящих нападений (Рианнон) или помогает решить трудную задачу, заданную отцом («Дева озера»). Иногда дается обещание вроде «я буду твоей женой до тех пор, пока...» (например, пока ты меня не ударишь три раза безвинно).

«Бегства» не обладают такой ярко выраженной структурой, как «Сватовства», их основным мотивом является бегство любовников и их жизнь в лесу, см. «Изгнание сыновей Уснеха»: побег влюбленных, жизнь в лесу, возвращение к старому королю, гибель героя и героини. Другая важная для нас черта та, что в этих повестях инициатива бегства исходит от женщины (Дейдрэ заставляет Найси уйти с ней от Конхобара), что она здесь активна. Как пишут Алвин и Бринсли Рис, «рассказы о героическом сватовстве являют собой мифологическую инверсию брака с мужской точки зрения, тогда как повести о похищениях и бегства можно назвать мифологической инверсией брака с точки зрения женщины» (А. и Б. Рис, стр. 335).

Есть еще несколько ирландский саг, примыкающих к «Бегствам», - кроме мотивов жизни в лесу для них характерен мотив смерти влюбленных из-за смерти друг друга и их единства в смерти: к примеру, «Повесть о Байле Доброй Славы» (после смерти героя и героини на их могилах вырастают тис и яблоня), «Сага о Требланн» (герой оставляет героине чудесный камень, который будет целым, пока герой жив), «Повесть о Кано, сыне Гартана» (герой вручает героине камень, в который заключена его душа). К этой же традиции относится и валлийская «Повесть о Тристане». Тристан и Ессилд скрываются в лесу Келидон. По решению судьбы Ессилд остается с Тристаном, пока зелен лес, на что она говорит:

Три дерева вам назову,
Весь год они хранят листву,
Плющ, остролист и тис -
Пока мы будем жить,
С Тристаном нас никто не сможет разлучить.

(Легенда о Тристане и Изольде, стр. 17)

И на ирландской, и на валлийской почве были созданы произведения, включающие в себя черты обоих жанров - и Сватовства, и Бегства.

Во-первых, это ирландская сага «Преследование Диармайда и Грайне». Она принадлежит к циклу о Финне и фиане, его дружине-отряде, странствующих воинах, чьим основным занятием были охота и война (это индоевропейская традиция воинского товарищества, члены которого





«связаны словом и клятвой»). Цикл этот противопоставлен циклу о Кухулине - воине-одиночке, ищущем славы, в основе его лежит оппозиция цивилизации (городов и богатств) и природы (любовь к лесной жизни). Этот цикл появляется в конце 12 век, центральная сага - о Диармайде и Грайне как параллель кургуазной поэзии трубадуров и труверов и артуровских романов (которая развилась из того же источника - «Килух и Олвэн»; Артур и Финн весьма схожи). Типичная форма для цикла - баллада о вольной лесной жизни.

Начинается «Преследование» со сватовства Финна к Грайне, которое неожиданно приводит к тому, что Грайне и Диармайд убегают вместе и странствуют по лесам. Диармайд сражается с воинами Финна и с волшебными существами, в чем ему помогает волшебник Энгус, владелец плаща-невидимки, однако в конечном итоге Диармайд гибнет, охотясь на волшебного кабана (охота на кабана - общекеельский мотив, интересна и его греческая параллель - гибель Адониса, возлюбленного Афродиты, от Ареса в обличье кабана). Таким образом, сватовство - неудачно и просто предшествует бегству с другим.

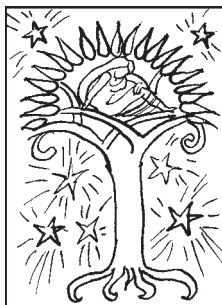
Второе произведение, объединяющее обе жанровых разновидности - история Тристана и Изольды. Будучи валлийской по происхождению, она очень рано и основательно попала в орбиту артуровского цикла и стала «общеευропейским» сюжетом. С точки зрения синтеза жанров Бегства и Сватовства история Тристана и Изольды интереснее ирландской саги: сначала имеет место сватовство Тристана к отцу Изольды (с выполнением трудных задач и помощью героини), затем, уже после ее брака с Марком, бегство с Тристаном и жизнь в лесу Моруа. Умирают любовники одновременно (это отличает историю Тристана и Изольды от, например, «Клижеса и Фенисы» Кретьена де Труа, где племянник благополучно женится на дядиной вдове).

Что тут есть из кельтских параллелей: мотив непреодолимой любви и одновременной смерти любящих, охоты (герой - искусный охотник, ранний Друстан - пастух свиней Марка; охотничья собака - как пес, необходимый для поимки кабана в «Килухе и Олвэн»; гибель героя на охоте), лес как место действия и жизни персонажей (лес Моруа - Келидонский лес), соперники (Конхобар преследует Найси и Дейрдре, Финн преследует Диармайда и Грайне).

В общем, наверное, уже стало заметно, к чему я клоню: к тому, что Легенда так же, как история Тристана и Изольды, фактически представляет собой синтез обоих кельтских мотивов - Сватовства и Бегства (в противопоставление «Килуху и Олвэн», где нет мотивов «Бегства»). Отсюда не следует, что история Тристана и Изольды являлась *источником* Легенды, скажу, что, с моей точки зрения, история Тристана и Изольды была *моделью* Легенды.

История Тристана и Изольды во многих отношениях уникальна в европейской литературе: в силу своей многослойности она несет в себе весьма архаичные черты и детали (вроде лошадиных ушей Марка), она многократно перерабатывалась (в стихах и прозе) и больше походит на традицию, нежели на совокупность авторских произведений («Смерть Артура» Мэлори и «Зеленый рыцарь» вместе не печатаются, а вот разные средневековые версии истории Тристана и Изольды - пожалуйста!). Можно сказать, что история эта формируется в процессе создания, а не развивается от некоего архетипа: реконструкция Бедье не восстановила «архетип», а стала еще одной его репрезентацией. И теперь легенда, вся совокупность версий и текстов, рассматривается как нечто единое целое, где нет «порчи», а есть еще один вариант.

До некоторой степени Легенду можно уподобить истории Тристана и Изольды: Легенда существует в нескольких версиях - прозаической (более «архаичной», «сказочной»), поэтических («большая» и «малая») лэ - их можно уподобить, например, «Роману о Тристане» Беруля и «Жимолости» Марии Французской, размер общий у «Жимолости»,





Беруля и в Лэйтиан), это весьма похоже на бытование сюжета в традиции. Опять же, как некая идеальная модель, Легенда формируется в процессе создания, а не стремится к некоему «истинному праобразу», все ее варианты «в своем праве». Обоим легендам свойственен трагический колорит.

Сходство моделей приводит к появлению сходных деталей (впрочем, зачастую хорошо укорененным в других «кельтских» текстах).

Герой - Тристан - «рожден в горе», он охотник, воин, музыкант (это типичный герой «Бегства», ср. Найси в «Изгнании сыновей Уснеха»). Скиталец, «неукоренен», у него нет родины и родителей. Образы Бэрэна и Тристана - репрезентации одного и того же образа героя «Бегства», только Бэрэн архаичнее: он не просто хороший охотник, звери и птицы ему помогают, он не рыцарь, а партизан, outlaw, сирота; в отличие от Тристана он умирает не от оружия, а от зверя (как Диармайд). В самой ранней версии с ним связана архаично-кельтская (Мабиногион) ловля волшебных мышей (Тристан известного нам сюжета в этой ситуации уже немислим J, хотя исходно и он - пастух).

Герой приходит в «иной мир» (Ирландия, эльфийский лес), где на границе (как полагается женщине «Сватовства») его встречает героиня. Она - принцесса, единственная дочь короля и королевы (наделенной огромными знаниями и мудростью - это мать Изольды варит любовное зелье для дочери и короля Марка), постоянно подчеркивается целительский талант героини (и Лутиэн, и Изольда - удивительные целительницы). Однако, в отличие от Изольды, Лутиэн наделена и другими возможностями женщин этого сюжета: Грайне поит сонным зельем гостей на пиру, Лутиэн прядет плащ усыпляющих чар (ткачество и прядение вообще очень древний мотив женской магии, начиная валькириями и заканчивая Девой Марией в иконографии Благовещения; плащ-невидимка есть и в «Килухе и Олвэн», и в «Диармайде и Грайне»), а нифрэдили напоминают белые цветы, которые оставляла за собой Олвэн). Отец Изольды обещает отдать ее в жену тому, кто победит дракона (эту трудную задачу герой выполняет). Героиню и героя связывает непреодолимая любовь.

В Легенде Бегство вставлено в Сватовство и аранжировано своеобразно: героиня и герой встречаются тайно, затем героиня убегает из дома, чтобы спасти героя (впрочем, ср. последний побег Изольды, когда она плывет на корабле, чтобы вылечить Тристана). Они живут в лесу, и герой жалеет, что героиня вынуждена жить в лесу (это есть только в поздних, не-кельтских обработках - аналогичным образом этот мотив есть в Лэйтиан, но отсутствует в «Сказании»). Жалобы Тристана у Беруля -

Что королеве я принес?
Шалаш в лесу да реки слез.
Спала бы на пуховиках,
Ходила бы в шелку, в мехах,
И вот по страдному пути
Из-за меня ей век идти.
(Легенда о Тристане и Изольде, с.61)

- эхом отдаются в «Лэйтиан»:

and never would in the world untrod
to wander suffer her, worn, unshod,
roofless and restless...
(строки 3194-3196, LB, p. 268)
I curse the fate that joined us both
and snared thy feet in my sad doom
of flight and wandering in the gloom!
(строки 3206-3209, LB, p. 268)





И Изольду, и Лутиэн одолевают соперники и предатели - в первом случае Паломид, некий карла-чародей, который подслушивал речи влюбленных, спрятавшись на сосне («Роман о Тристане» Беруля), а потом донес Марку. Когда герой гибнет на охоте, героиня умирает от горя, увидев его мертвым.



Весьма интересная деталь: в истории Тристана и Изольды фигурирует некий перстень как знак между любовниками («горит зеленый яспис в нем» - «Роман о Тристане»), и Изольда клятва исполнить все, что потребует принесший кольцо - по этому перстню Изольда и отправляется к Тристану, что приводит к одновременной смерти влюбленных. В «Тристане-юродивом» (конец 12 века) это перстень с зеленым изумрудом. Тут трудно видеть заимствование, однако это кольцо по функции и внешнему виду изрядно напоминает Кольцо Барахира...

Рассмотрим подробнее еще один интересный мотив, а именно охотничьего пса в истории Тристана и Изольды и в Легенде. В «Сказании» Хуан - Предводитель Псов Хисиломэ, который умеет разговаривать на человеческом языке и отличается изрядными размерами, более ничего особенно волшебного в нем не наблюдается. В общем - обычный необычный J кельтский пес, вроде того, что нужен для охоты на волшебного кабана в «Килухе и Олвэн». В «Лэйтиан» Хуан - это охотничий пес Оромэ, из Валинора, с судьбой умереть в столкновении с самым страшным волком и зарокотом говорить лишь три раза в жизни.

В истории Тристана и Изольды тоже фигурирует довольно интересная собака. По Берулю, у Тристана был пес Хюсден, очень умный, его Тристан специально научил охотиться молча, чтобы тот не выдал лаем влюбленных врагам (в поэме около 200 стихов посвящены обучению пса). Расставаясь, Тристан оставляет его Изольде. В исландской саге Тристрама и Исонды фигурирует разноцветная собачка, подарок от эльфов (у Готфрида Страстбургского - из Авалона, страны фей). По ходу действия она начинает выполнять роль охотничьего пса, Хюсдена, «и ни один зверь не мог от нее скрыться». Очень похоже на то, что на эволюцию образа Хуана повлияли эти собаки из истории Тристана и Изольды.

Таким образом, из вышеуказанного можно сделать вывод: Легенда находилась под влиянием кельтской традиции (в ее архаичном и куртуазном варианте), ее сюжетная схема представляет собой гибрид Сватовства и Бегства, ее отдельные детали и образы возникли или развивались под влиянием конкретных произведений этой самой традиции.

Прежде чем перейти к последней части - архетипическому анализу - хотелось бы рассмотреть еще один причудливый образ Легенды, а именно - кота Тэвильдо. Да, он, конечно, исчез довольно рано, но, тем не менее...

Итак, на первый взгляд это вполне кельтский кот, вроде зловещего Кота Палуга, который упоминается в «Триадах острова Британии», или тех волшебных котов, которых Айлиль велит выпустить из подвала, чтобы они напали на трех уладских героев - Лойгайре, Конала Кернаха и Кухулина (Сага «Пир у Брикрена»). Сюда же можно добавить злобных котов ирландских сказок и черных ведьминских котов. Что до более широкой традиции, то кроме литовского кота, обличье которого принимает черт, чтобы сразиться с громовержцем Перкунасом, известен «Котище-вытаращи глазищи» русской сказки: убив его, герой надевает его шкуру и так входит к бабе-яге. В общем, можно успокоиться на том, что Толкин взял этот очень архаичный образ из кельтской традиции, обогатив его индоевропейскими мотивами. Но почему Тэвильдо - князь?

Не знаю, кого как, а мне на ум приходят слова Меркуцио, обращенные к Тибальту - «good king of cats, nothing but one of your nine lives» («Ромео и Джульетта», III, I). Меркуцио, конечно, имеет в виду кота Тибальта из английского варианта «Рейнеке-лиса», а также английскую поговорку «У кошки девять жизней» (Меркуцио неоднократно обыгрывает таким образом имя





Тибальта, в том числе и перед смертью - «зацарапал до смерти»). Возможно, Толкин взял Тибальта из того же «Рейнеке-лиса»? Но, может быть, Толкин взял его непосредственно из «Ромео и Джульетты» (имя «Тибальт» фигурирует еще в итальянских новеллах). Возможно, это случай «леса и холма» в «Макбете», которым Толкин вернул мифологически-сказочную значимость. Имя и ассоциации «Тибальта, кошачьего царя», в «Ромео и Джульетте» могли привести к созданию персонажа с похожим именем (Тэвильдо - Тиберт), зловещего кошачьего царя, противника героя. Тем более, что в «Ромео и Джульетте» основной сюжет такой же, как в Легенде - «любовь сильнее смерть», с одновременной смертью несчастных влюбленных - притом, что генетически сюжет «Ромео и Джульетты» развился совершенно независимо от кельтских источников. Однако Шекспир обогащает этот сюжет уже знакомыми нам образностью и мотивами:

Ее сиянье факелы затмило,
Она, подобно яркому бериллу
В ушах арапки, чересчур светла...
(Ромео видит Джульетту на балу)

...
Я видел сон. Ко мне жена явилась,
А я был мертв и, мертвый, наблюдал.
И вдруг от жарких губ ее я ожил...
(Сон Ромео)

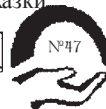
...
О смерть с ненасытимой утробой,
Ты съела лучший из плодов земли
...
В могилу? Нет, в сияющий чертог,
Среди него покоится Джульетта
И наполняет светом этот склеп.
(Из монолога Ромео в склепе)

Из более мелких деталей можно указать на то, что Ромео слагает песни и стихи, и что в трагедии имеет место воскресение героини (имеющее рациональное обоснование), за которым следует ее самоубийство - когда она видит, что ее возлюбленный мертв. Встречаются влюбленные первый раз на балу, герой видит героиню танцующей, вслед за первой встречей происходят тайные ото всех свидания. Только в «Ромео и Джульетте» и Легенде героиня выясняет отношения с родителями: она печальна, говорит об этом с матерью, потом появляется строгий отец и грозит карами непокорной дочери (немедленное замужество в «Ромео и Джульетте», заочение в домике на Хирилорн в Легенде, причем очевидно, что прямых биографических сопоставлений нельзя провести).

Возможно объяснение таково, что автору было нелегко преодолеть влияние классической трагедии и что он воспользовался классическими ходами, чтобы оформить свои собственные переживания и чувства. Или можно сказать по-другому: основной мотив и кельтских повестей, и истории о Тристане и Изольде, и трагедии Шекспира (произошедшей из другого источника) - это мотив «(великой) любви» или, точнее, «любви сильнее смерти».

И в сюжет Легенды из аналогов (не источников!) по основному мотиву «просачиваются» отдельные детали, вроде образа волшебного молчаливого охотничьего пса, кошачьего царя (который, впрочем, впоследствии безболезненно заменяется на более «северного» Повелителя Волколаков), волшебного плаща невидимости («Килух и Олвэн», «Диармайд и Грайне», кольцо невидимости в «Овэйне»), кольца-идентификатора, пса-сторожа (выдыхающий огонь - «Килух и Олвэн»).

Каков же внутренний смысл схемы, лежащей в основе сказки, и опосредованно - упомянутых выше произведений? «Цикл инициации - древнейшая основа сказки» (Пропп, стр.428). С прибавлением представлений о смерти получаем, по Проппу, основные слагаемые сказки





С точки зрения психологов, сказки описывают разные стадии отношений эго с Самостью, взросление (проговорен в «Сказании о Тинувиэль»), и в основе сказок лежит архетипический опыт - социума (в случае с фольклорными сказками) и индивидуальный (в случае с литературными сказками - если они следуют более или менее фольклорной модели).

Вот что пишут братья Рис о символике Сватовства: «Мирный и дружелюбный на поверхности, брак символизирует победу высшего небесного начала над темными силами нижнего мира, победу, которая достигается на условиях, поставленных самими этими силами» (с.309). Они же отмечают сходство сказаний о сватовстве с повестями о добывании волшебных предметов. «Сватовство», таким образом, можно назвать вариантом сюжета о поисках труднодоступного сокровища, которое необходимо человеку, чтобы он достиг цельности и «состоялся», и которое всегда надо силой вырвать из лап извечного, неутомимого врага.

С этой точки зрения сюжет Легенды можно трактовать как повторение одного и того же мотива - как поход в царство смерти за сокровищем: добывание невесты = выполнение задачи отца невесты (= добывание камня); добывание камня из короны = из волка. Сюжет разворачивается разными дублями одного хода.

Что касается внутреннего смысла Бегства, то здесь заметна связь с ритуалами Великой матери и ее возлюбленного, божества растительности (гибель Адониса). Это миф о погибающем-возрождающемся боге, за которым возлюбленная-богиня спускается в мир смерти, чтобы вернуть его к жизни.

Получается, что мифологически Легенда воспроизводит и мужской, и женский путь продвижения к самости. Как представляется, биографическая ситуация автора принудила его (как и его героев) совершить путешествие вглубь, найти некий миф, инвариантом которого являются как конкретная жизненная история (взросление, установление отношения как с живой женщиной, так с творческим началом, воплощенным в женском образе - анимой), так и конкретные литературные сюжеты.

Вот и я, повторив путешествие автора, закончила ткать свой собственный гобеленчик. Надеюсь, мне удалось показать, насколько может быть сложен и запутан ход творческой мысли, однако ж не случаен - им правят как эрудиция, так и интуиция автора. И что Легенда - это не ворох нитей, а гобелен. Или чудесный плащ Лутиэн - вот, как видится, внутритекстовый образ текста Легенды.



М. Евзлин. Космогония и ритуал, Москва, РАДИКС, 1993. - 344с.

Корни Игдрасиля. - М.: «Терра», 1997. - 640с.

Легенда о Тристане и Изольде. - «Наука», М., 1976, серия «Литературные памятники», - 735 с.

Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х тт. - М., «Советская Энциклопедия», 1991. Т.1 - 671с., Т.2 - 719с.

В. Пропп. Морфология / Исторические корни волшебной сказки. Москва, Лабиринт, 1998. - 512 с.

А. и Б. Рис. Наследие кельтов. Древняя традиция в Ирландии и Уэльсе. «Энигма», М., 1999, - 480с.

Толкин Дж.Р.Р. Книга Утраченных Сказаний, часть II - 2002.

Letters of J.R.R.Tolkien. Ed. Humphrey Carpenter. - London: Unwin Paperbacks, 1995.

Likhacheva S. Linguistic and Contextual Analysis of the "Lay of Leithian" by J. R. R. Tolkien (genre peculiarities, themes, problems, translation)/

Helms R. Tolkien and the Silmarils. Houghton Mifflin Company, 1981. - 104 pages.

Shippey T. Road to Middle-Earth. L., Grafton, 1992. - 337с.

Tolkien J.R.R. The Lays of Beleriand. - London, 1985.

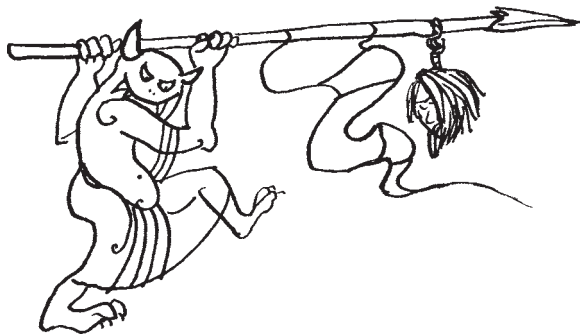




«ПЕХОТА ДРЕВНИХ СРАЖЕНИЙ»: ПРОИСХОЖДЕНИЕ ОРКОВ В СВЕТЕ ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО ПОДХОДА

(Доклад, зачитанный на IV Толкиновском семинаре
29 января 2005 г., г. Санкт-Петербург)

Виноходов Д. О.
wb@ctinet.ru



“Многие из них вышли, по-видимому, из подсознания, из дремучих джунглей наследственной памяти, из давно подавленных высшим образованием первобытных страхов. Они имели конечности и непрерывно двигались, они издавали отвратительные звуки, они были неприличны, они были агрессивны и все время дрались.”

*А. Стругацкий, Б. Стругацкий.
“Понедельник начинается в субботу”.*

Пожалуй, нет в Арде второго такого народа, влияние которого на историю было бы столь же значительным, а сведения о котором были бы так скудны и противоречивы. Происхождение, сущность и судьба орков были предметом напряженных размышлений Толкина на протяжении многих лет. Не раз и не два он коренным образом менял свою точку зрения на эти вопросы, но так и не создал окончательной и исчерпывающей концепции. Об этом говорит и Том Шиппи в своей монументальной монографии *Дорога в Средьземелье* [Шиппи, 2003]. Позднее Шиппи посвятил оркам отдельную работу, в которой убедительно доказал, что в основе мировоззрения и поведения этих удивительных созданий лежат те же нравственные принципы и представления, что и у обычных людей [Шиппи, 2004]. К сожалению, при анализе этой немаловажной темы автор, по нашему мнению, уделил излишне скромное внимание проблеме генезиса и эволюции художественного образа орков, а между тем ее значение является определяющим при решении многих вопросов.

В отечественной толкинистике оркам начали уделять внимание значительно позже, чем на западе. Но дискуссии вокруг них возникают достаточно часто, что свидетельствует о несомненной актуальности темы. К сожалению, в большинстве случаев эти дискуссии носят бессистемный, а порой и излишне эмоциональный характер, а это вынуждает их участников ходить по кругу или топтаться на месте, многократно повторяя одни и те же наборы аргументов, что затрудняет достижение более или менее значимых результатов.

Как было показано ранее, исследование какой-либо частной проблемы, связанной с сюжетами и персонажами произведений Толкина, целесообразно проводить лишь четко определившись с ответом на Основной вопрос толкинистики и при отказе от канонистической методологии [Виноходов].



Генезис





Настоящее исследование предпринято нами с целью осветить проблему происхождения и природы орков с позиций **филологического подхода** с учетом сведений, содержащихся в текстах, независимо от «каноничности» или «неканоничности» последних. В соответствии со спецификой такого подхода основными нашими задачами стали выявление корней взглядов **Толкина-писателя** на орков и прослеживание эволюции образа орков в его творчестве.

Поиск этимологических корней слова «орк» приводит нас к древнегреческим мифам. Еще в *Теогонии* Гесиода (VII в до Р. Х.) описан Орк (Оркоζ) – “Орк, наказующий тех, кто солжет добровольно при клятве” [Гесиод]. Из поэмы *Работы и дни* этого же автора мы узнаем о родословной Орка:

*“В пятый день, говорят, Эриннии пестуют Орка,
Клятвопреступным на гибель рожденного на свет Эридой.”*

Там же содержится поучение людям:

*“Праведен будь! Под конец посрамит гордеца непременно
Праведный. Поздно, уже пострадав, узнаёт это глупый.
Ибо тотчас за неправым решением Орк поспешает.”*

У более поздних древнегреческих авторов этот бог, насколько нам известно, не упомянут, но в современном греческом языке имеется слово оркоζ – клятва [Вейсман].

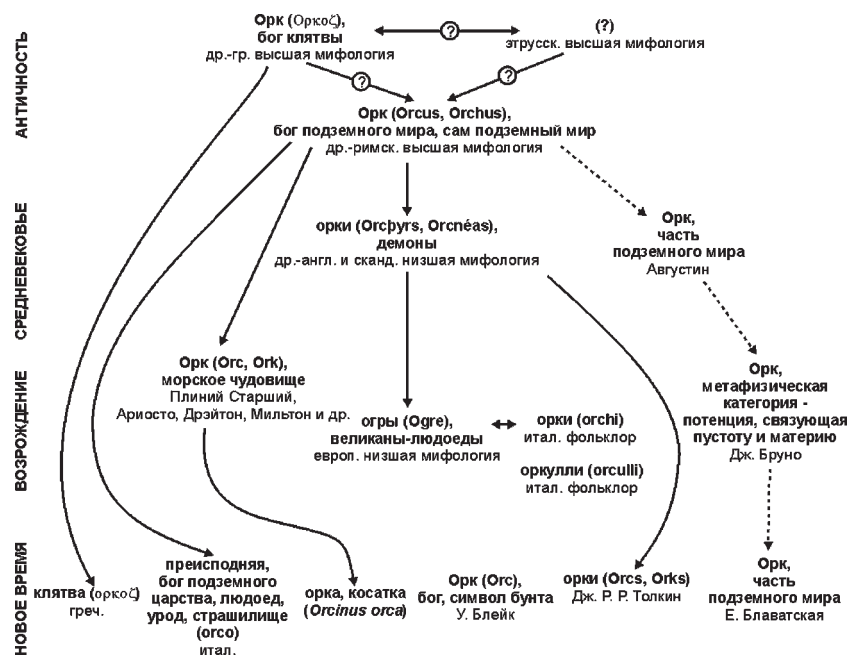


Рис. 1. Этимологическая эволюция термина «орк».





В древнеримском пантеоне присутствует бог подземного мира Орк (Orcus, Orchus, Norcus), которого принято отождествлять с древнегреческим Аидом. Например, Цицерон (I в. до Р. Х.) в своем трактате *О природе богов* называет Орка братом Юпитера и Нептуна [Цицерон], а Гигин (I в. до Р. Х. – I в. по Р. Х.) излагает миф о рождении детей Сатурна, которых отец не пожрал, как в классическом мифе, а сбросил, соответственно, Нептуна в море, а Орка в подземный мир [Гигин].

Трудно сказать, имеется генетическая связь между древнегреческим Орком и Орком древнего Рима или их сходство чисто фонетическое. Но известно, что по представлениям римлян, римский Орк наказывал за нарушение обещаний, и они клялись его именем [Наговицын].

В *Энциклопедии классических древностей* Паули-Виссова высказано также предположение, что римский Орк имеет этрусское происхождение – полагают, что на это может указывать одна из форм написания этого имени – Orchus [Pauly]. Было бы интересно попытаться проследить связь этого гипотетического этрусского божества с древнегреческим Орком.

Как и у греков, в древнеримской мифологии, имя бога подземного мира стало обозначать сам подземный мир. Вергилий (I в. до Р. Х.) использует это значение в *Энеиде*, Гораций – в *Одах*, Сенека – в *Письмах к Луцилию*. В современном итальянском языке все эти значения сохранились у слова *orco* – преисподняя, бог подземного царства.

В темные века подобно Гестии, Сатиру, Амуру и множеству прочих античных божеств Орк, по-видимому, постепенно деградировал от единичного представителя высшей мифологии до множественных персонажей мифологии низшей – демонов, связанных с подземным миром – такое значение слова «орк» использовалось уже в позднем Риме. Производные этого слова встречаются в древнеанглийских эпических сказаниях – *orcþuſs* (демоны-великаны) и *orcnéas* (демоны-трупы) [Beowulf]. Теперь уже трудно четко представить себе, кто да что они такое, но именно эти гипотетические персонажи стали непосредственными предшественниками толкиновских орков. Другими производными орков-демонов, по-видимому, следует считать огров (Ogres), великанов-людоедов из европейского фольклора, а также орков (Orchi) и оркуллей (Orculli) из итальянских народных сказок – первые из них подобны ограм, их излюбленное лакомство – человеческие младенцы, а вторые являются потомками орков, но из-за малого роста, а также по повадкам, скорее, напоминают гоблинов [Энциклопедия сверхъестественных существ].

Орками называли и морских чудовищ. Плиний Старший в *Естественной истории* под этим именем описывает неких крупных стайных животных, которые охотятся на китов. В этом описании легко угадываются косатки. Позднее это имя вошло в состав систематического наименования косаток – *Orcinus orca*, *Pseudorca crassidens*. Этимологическое происхождение



Гораций



Сенека



Цицерон



Вергилий



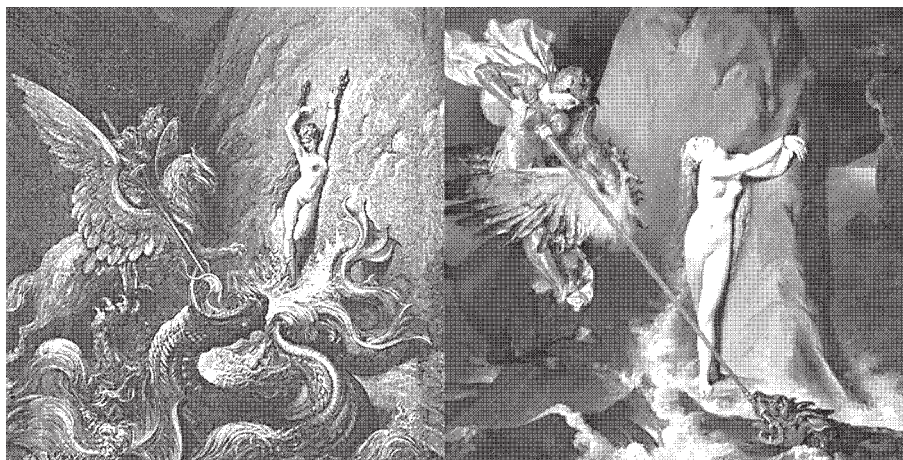


морских орков от бога подземного мира не вполне очевидно – нельзя исключать, что здесь имеется связь с морским божеством Форком. Как бы то ни было, в *Предисловии* к *Хоббиту* Толкин категорически отверг мысль о какой бы то ни было связи орков его мира с морскими животными семейства дельфиновых.

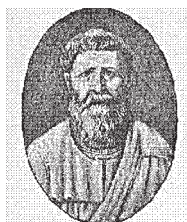
В позднем Средневековье и в эпоху Возрождения морские орки стали персонажами множества литературных произведений. В числе авторов, упоминавших об этих существах, Л. Ариосто (*Неистовый Роланд*), М. Дрэйтон (*Полиольбион*), Дж. Мильтон (*Потерянный рай*) и др. Например, Лудовико Ариосто в своем романе *Неистовый Роланд* так описывает орка: “это было неоглядное чудище”, “пловчий зверь”, “исполинский гад”. На съедение орку предназначена красавица Анжелика, ее приковывают к скале, но рыцарь Руджьеро, прилетев на гиппогрифе, сражается с орком, прогоняет его и освобождает девушку: “так осталось чудище без обеда, / не по чину отборного и сладкого” [Ариосто]. Сцену битвы Роже (Руджьеро) с орком можно увидеть на гравюре Доре и на картине Энгра.



Ариосто



Развитие второго значения слова «Орк» (наименования подземного мира) продолжилось в сочинениях христианских философов. Например, в своем труде *О Граде Божием* о нем упоминает Блаженный Августин и отождествляет его с земной и подземной частями мира [Августин]. А у Джордано Бруно в книге *Светильник тридцати статуй* слово «Орк» приобретает более глубокий смысл – под ним подразумевается метафизическая категория потенции, или “пассивной и воспринимающей возможности”, связывающей между собой две другие категории – Хаос, то есть пустоту, и Ночь, то есть, материю. Бруно определяет его так: “Под именем Орка мы понимаем как бы обширную и бесконечную утробу, которая придает пустоте то, что она имеет обыкновение неким образом все принимать, желать и привлекать к себе” [Бруно].



Августин



Бруно





Современные же теософы называют Орком одну из частей подземного мира [Блаватская].

Несколько особняком в этой схеме стоит Орк из пророческих книг У. Блейка, божество непокорства и бунта в мифологической системе этого мыслителя [Зверев]. Этимологию имени блейковского Орка (Orc) принято производить от латинского слова *cor* (сердце) – полагают, что это анаграмма, подобная другим именам-анаграммам, составленным Блейком, например, Лос (Los) – *sol* (солнце). Однако у этого персонажа есть общие черты с древнеримским Орком по Гигину – подобно тому как древнеримский бог был сброшен отцом в подземный мир, блейковский Орк был прикован своим отцом Лосом к стене пещеры. Категория потенции из философской концепции Джордано Бруно также, по нашему мнению, имеет некую схожесть с бунтарем Орком. Есть ли что-то общее между Орком Бруно и толкиновскими орками, сказать сложно. На первый взгляд, связи никакой нет, но стихи Блейка производят ощущение (возможно, чисто субъективное) некой общности с произведениями Толкина на эмоциональном уровне. Вот, например, *Военная песнь Орка* из манускрипта *Четыре зверя*, иногда называемого *Вала*:



Блаватская



Блэйк



*“Рыжий в ярости Орк, оглушительна песня войны
Воем страха охвачена Тьмы безымянная Дева,
Удивителен хор изначальной Стихии Богов:
«Протрубите поход, души в стали одеты покров,
Заиграйте на флейтах, Военные Змеи!
Я слышу ветра барабан и плеск знамен. Вперед!
Драконы Севера в броне,
В восточном море курс,
И конских золото попон пятнает ночи свод.*

*Мы остановим Короля! Пришпорьте облака
Со смертью. Громче, барабан! Из стали бьет рука
На севере в него. Проснись! Ведет отважных тьма,
Дугой согните черный лук! Пусть жала града холодны,
Натянем снова до груди стихи – струны тетивы,
И стрелы черные под гром быстрее цель найдут.»*

(перевод Елены Долговой)

Некоторые западные исследователи, применяющие к анализу произведений Толкина психоаналитический подход, также отмечают некоторую общность, однако ищут эту общность во фрейдистских темах [Helms].

Чем мы с вами сейчас занимались? Да, да, за исключением немногого, это было то самое “перебирание бычьих костей, из которых сварен суп”, о котором говорил Профессор. Хотя лично мне это занятие было достаточно интересно, но им можно заниматься бесконечно, потому отложим его до будущих времен, а сами направимся в сторону орков Средиземья.





Вторым источником образа толкиновских орков явились гоблины. Само слово «гоблин» происходит от личного имени одного из персонажей европейской низшей мифологии – некоего духа Гобелинуса (Gobelinus), который, как говорят, обитал в окрестностях Эврё. В европейском фольклоре озорные и уродливые демоны – гоблины – упоминаются достаточно часто, во многом они сходны с оркулями итальянских народных сказок и со многими прочими представителями волшебного народца. В одном из первых стихотворений Толкина *Шаги гоблинов*, написанном в 1915 году, мы видим симпатичных миниатюрных сказочных созданий, спешащих куда-то по ночной дорожке по своим волшебным делам. Они настолько симпатичны и загадочны, что поэт всей душой стремится им вслед. В стихотворении использовано несколько различных наименований этих существ: гоблины (*goblins*), гномы (*gnomes*) и лепреконы (*leprechauns*). Можно было бы предположить, что разговор в каждом случае идет о разных существах, входящих в одну компанию, однако, древнеанглийский заголовок данного стихотворения (*Cumaf þá Nihhtiefs*) дословно переводится как *Шаги ночных эльфов*, что свидетельствует о том, что по крайней мере эти два термина в рамках данного стихотворения являются синонимами. По-видимому, в начале своей творческой деятельности Дж. Р. Р. Толкин не проводил особых разграничений между различными представителями волшебного народца и, подобно многим писателям-сказочникам Западной Европы, представлял их в виде маленьких насекомоподобных крохотулек. Однако вскоре точка зрения Толкина на гоблинов, как и на миниатюрность волшебного народца, начала претерпевать радикальные изменения, и в конце жизненного пути в 1971 г. он говорит о своем раннем поэтическом опыте едва ли не с досадой: *“Хотелось бы мне на веки вечные похоронить злосчастный стишок, воплощающий все то, что я (очень скоро) пламенно возненавидел”* (HoME-01, I).

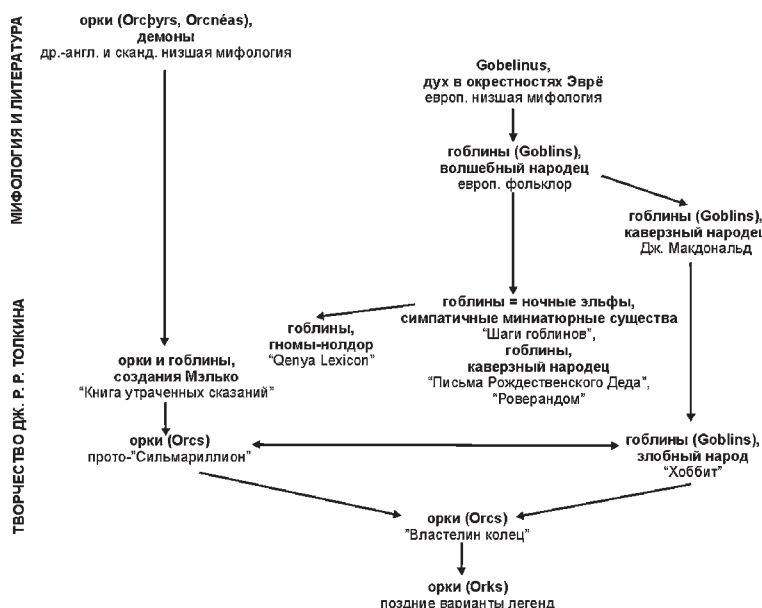


Рис. 2. Генезис образа орков в творчестве Толкина.





В начале воплощения своего грандиозного замысла Мифологии для Англии Толкин отводил термину «гоблин» чрезвычайно важное место. В самых ранних набросках к Словарю квэнья (весна 1915 г.) он расшифровывает слово «*noldo*» как «гоблин», а термин «*noldomar*» соответственно как «земля гоблинов», таким образом, гоблинами первоначально назывались те существа, которые известны нам по поздним текстам Профессора как эльфы нолдор (Qenya Lexicon). По-видимому, этот образ происходил именно от первоначального представления Толкина о гоблинах как симпатичных волшебных созданиях, полностью аналогичных эльфам. И лишь несколько позднее вместо термина «гоблин» Толкин стал использовать слово «гном» (*gnome*), а гоблинами стал называть иных созданий.

В *Письмах Рождественского Деда* и *Роверандоме* гоблины уже представлены в качестве каверзного, хотя и не очень опасного народца. В первом случае они ездят на летучих мышах и на драсилях (карликовых лошадях, похожих на таксу), воюют с Дедом Морозом и воруют у него подарки, предназначенные для детей. А во втором – катаются верхом на морских коньках, охотятся на рыб, дерутся и постоянно враждуют с морскими фэери, а во время бури любят выплывать на берег и резвиться в прибое.



В первых из сохранившихся текстах *Книги утраченных сказаний* гоблины представлены в качестве злых существ, иначе называемых орками. Вместе с прочей нечистью (дwarfами, ограми и великанами) они были созданы Мэлько и исполняли его волю и волю его ближайших слуг, выполняя таким образом функцию «пехоты древних сражений», безликой массы врагов, уничтожая которых положительные герои обретают смысл существования. Эти персонажи имеют несколько большую общность с традиционными фольклорными представлениями о гоблинах как враждебных созданиях.

Работая над *Хоббитом* (ок. 1930), детской сказкой, которая первоначально не имела ничего общего с легендарным Ардой, Толкин ввел гоблинов и в это произведение. «Точкой кристаллизации» для создания образа гоблинов, по всей видимости, послужила сказка англо-шотландского детского писателя Джорджа Макдональда (1824-1905) *Принцесса и гоблин* (1872), которую Толкин хорошо знал и очень любил в детстве [Карпентер, Part One, 2]. Макдональд подробно описал удивительный народ, живущий в горных пещерах и приобретший в результате такой жизни несколько гротескный внешний вид. Они весьма напоминают гоблинов из *Хоббита*. Сам Толкин об этом писал: “[гоблины] не являются полностью моим изобретением – многое, я





думаю, почерпнуто из традиции гоблинов [...] у Джорджа Макдональда, за исключением мягких ступней, в которые я, кстати, и не верил никогда» (Letters, №144). Однако развитие *Хоббита* постепенно вело к его срастанию с прото-*Сильмариллион*. Гоблины, развиваясь сперва независимо от орков, обретали все новые пугающие черты и из вредного, но довольно забавного, народца превращались в армию злобных и яростных солдат Врага. Они слились с орками в единое целое, обогатив суммарный образ многочисленными подробностями, без которых этих существ уже невозможно себе представить. Причем, это влияние отнюдь не было односторонним. В конце концов результирующий образ очень далеко ушел от образа гоблинов Макдональда, что дало Толкину основание утверждать: «лично я предпочитаю слово «орки» – ведь у меня и правда выведены орки, а никакие не гоблины; кроме того, к гоблинам Дж. Макдональда они никакого отношения не имеют» (Letters, №151). Объясняется такое предпочтение лингвистическими причинами. Толкин придерживался принципа «хорошая литература начинается с правильных слов» и старался по возможности избавляться от тех терминов и форм, которые ему по тем или иным причинам не нравились (*elfin, dwarfish, fairy, gnome*) [Шиппи, ДвС, 3]. Так же он постарался избавиться и от слова «гоблин», имеющего сравнительно недавнее происхождение, заменив его древнеанглийским «орк» [Shippey, TAC, II].



Макдональд



Еще одним важным фактором эволюции образа орков стало развитие метафизической картины мира Арды, в частности, метафизики зла. В ранних текстах Толкина Мэлькор в некотором отношении подобен древнегерманскому богу Локи. Тщеславный и завистливый, хитрый и коварный он, равно как и прочие боги-валар, мог иметь детей, а также сотворять разумные живые существа. И согласно наиболее ранним текстам, орки являлись порождениями Мэлькора (HoME-02, I), созданными им «из подземного раскаленного ила», и имели «гранитные сердца» (HoME-02, III), при этом время их создания относилось к периоду, наступившему непосредственно после уничтожения Светилен валар, и предшествовало появлению эльфов (HoME-04, II). Однако довольно быстро Толкин пришел к мысли, что орки появились лишь только после того, как Мэлькор увидел эльфов, и были созданы им «в насмешку над *Детьми Илуватара*» (HoME-05, Part Two, VI). Орки продолжали играть роль «пехоты древних сражений», но уже в *Хоббите* и во *Властелине колец* их образ выписан подробнее – выведены портреты отдельных представителей этого народа и уделено внимание их личностным характеристикам.

Со временем, особенно после публикации *Властелина колец* и переписки с некоторыми из читателей, на мифотворчество Толкина все большее и большее влияние стало оказывать его католическое мировоззрение, Кристофер Толкин замечает: «мне кажется, что переписка, последовавшая за публикацией «Властелина Колец», сыграла важную роль в пересмотре «образов и событий» мифологии» (HoME-10, Part Five, VII). Чувствуя высокую ответственность за свое Малое Творение, Толкин постепенно изменял его метафизические основы, стараясь сгладить наиболее острые моменты, которые могли бы вступить в противоречие с христианскими представлениями о мироздании. Так, валар перестали именоваться богами, приблизившись, скорее, к категории ангелов, а об их способности к рождению детей более не упоминалось (исключение – майа Мэлиан, имевшая дочь Лутиэн). Кроме того, одним из центральных принципов метафизики Арды стало положение об абсолютной неспособности зла к творению: «со времен своего бунта в Айнулиндалэ, до начала времен, Мэлькор не мог создать ничего, что





обладало бы собственной жизнью или хотя бы ее подобием” (HoME-10, Part Two; Silmarillion, Quenta Silmarillion, 3). Более, из истории появления дварфов видно, что создание полноценных независимых и разумных существ даже кем-либо из валар было возможным лишь с благословения Эру; в то же время, все уже созданные тексты Толкина описывали орков как независимых и разумных созданий, во всем подобных представителям прочих гуманоидных народов Арды. Эти изменения неизбежно произвели переворот в понимании сущности орков и их происхождения. В обновленной концепции эти существа не были созданы Мэлькором *de novo*, а являлись потомками тех эльфов, “которые попали в лапы Мэлькора, были ввергнуты им в узилище и там постепенно при помощи жестоких и злых чар искажены и поработены” (HoME-10, Part Two). Мысль о том, что орки имеют некоторое отношение к эльфам, мельком появлялась у Толкина и ранее – еще в первых текстах говорится: “иные нолдоли обратились ко злу Мэлько и смешались с этими орками” (HoME-02, III). Но теперь эльфы объявлялись единственными предками орков. При этом сохранилась идея о том, что орки были выведены Мэлькором в подражание и в насмешку над детьми Эру.

Хотя данная гипотеза является наиболее непротиворечивой из имеющихся, она тяготила Толкина, об этом можно судить по пометке на полях одной из рукописей: “Изменить это. Орки не эльфийского происхождения” (HoME-10, Part Two). Никакого изменения так и не было сделано, вследствие чего фраза о создании орков из захваченных эльфов практически без изменений вошла в *Сильмариллион* (Silmarillion, Quenta Silmarillion, 3), но все же писатель активно искал альтернативные варианты происхождения орков. В одном из них предполагается, что “орки суть животные” (HoME-10, Part Five, VIII): “орки были **животными** в гуманоидном облике (в насмешку над людьми и эльфами), преднамеренно приближенном к подобию людей. Их речь на самом деле была прокручиванием «записей», вложенных Мэлькором [...] по большей части звукоподражательной (как у попугаев)” (там же). Увы, такая гипотеза никак не могла бы быть согласована с опубликованными произведениями писателя, такими как *Хоббит* и *Властелин колец*, в которых орки представлены полноценными и несомненно разумными существами, но Толкин, тем не менее, пытался каким-то образом использовать ее. Признав, что “наличие в орках эльфийской крови остается очень возможным”, он предположил, что “их могли скрещивать с животными (без потомства!), а позднее с людьми.” (там же).

Последнее замечание было развито в виде еще одной гипотезы, в которой предполагалось, что орки, может быть, были выведены из людей, возможно, из друэдайн. Об этом говорится, например, в одном из текстов группы *Неоконченных преданий* (UT, Part Four, I). Однако, эта гипотеза, как сознавал и сам автор, “сталкивается с хронологическими трудностями” (HoME-10, Part Five, X), ведь люди пробудились лишь с первым восходом солнца, т. е. значительно позднее появления орков, которые участвовали уже в Первой войне Бэлэрианда, задолго до убийства Мэлькором двух Дерев и его бегства из Валинора. Но Толкин считал, что такой взгляд на появление орков “все же остается самым вероятным. Он согласуется со всем, что известно о Мэлькоре и поведении орков – и людей” (там же). Для того чтобы устранить эти трудности писатель даже думал либо пересмотреть хронологию истории Арды и перенести пробуждение людей в более ранний период, незадолго до Великого Похода эльфов в Валинор, либо передать выполнение мэлькоровского плана по выведению орков из людей Саурону, который после пленения Мэлькора сумел скрыться от войск валар в Средиземье, восстановил Ангбанд и мог найти пробудившихся людей. Кристофер Толкин замечает, что “эта точка зрения отца может показаться окончательной [...] Но, как всегда, все не так просто” (там же). Дело в том, что в конце очерка, описывающего данную гипотезу, утверждается, что орков было много еще до пленения Мэлькора, что “опровергает его основную концепцию” (там же).





Еще одна версия о происхождении орков говорит о том, что среди них могли быть воплощенные майар, перешедшие на сторону Мэлькора: *“Мэлькор привлек на свою сторону множество духов – великих, как Саурон, и меньших, таких, как балроги. Самые слабые из них могли бы быть первобытными орками (более мощными и ужасными)”* (HoME-10, Part Five, VIII). Такие майар могли выступать в роли вождей и доверенных слуг и соглядатаев Мэлькора (HoME-10, Part Five, IX), *“вот почему рассказывают о Великих Орках или Орках-главарях, которых нельзя было убить, и они снова появлялись в битвах спустя срок, много превосходящий продолжительность жизни людей”* (HoME-10, Part Five, X).

Как видно, Толкин много размышлял над проблемой происхождения этого загадочного народа и несколько раз резко менял свое мнение. Пришел ли он к однозначному выводу? Скорее, нет, чем да. Во всяком случае, Т. Шиппи утверждает, что *“по вопросу о природе орков Толкин был очень близок к окончательному решению, но так и не смог прийти к нему. Может быть, в итоге он попросту устал?”* и далее: *“Толкин видел проблему и собирал решение по частям. Однако он так и не закончил эту работу – возможно, потому, что это потребовало бы, если уж заботиться о последовательности, пересмотра всего написанного ранее”* [Шиппи, ДвС, 7]. Таким образом, как уже отмечено выше, центральное место в решении этой проблемы занимает гипотеза об эльфийском происхождении орков, именно она является наиболее обоснованной и непротиворечивой. Однако, хотя альтернативные гипотезы не привели к кардинальному изменению всего корпуса легенд об Арде, участие людей в происхождении некоторых орков все-таки получило отражение в тех текстах, которые повествуют об урук-хай Сарумана, о человекоорках и орколодах.

Итак, образ орков в произведениях Толкина ушел от орков *Беовульфа* почти так же далеко, как и от гоблинов Макдональда. Эти персонажи претерпели столь значительную трансформацию, что простое их отождествление с орками-демонами из древнеанглийских текстов было бы ошибкой. Сам Толкин отмечал, что между обозначающими их терминами имеет место лишь фонетическое созвучие (Letters, №144; HoME-11, Part Four), и англичанин Эльфвине, называя в своих записях эти создания орками, отмечает, что делать это можно лишь вследствие того, что *“в древние дни они были могучими и свирепыми как демоны. Но демонами они не были”* (HoME-10, Part Two). Таким образом, орки мифологии Толкина имеют к древнеанглийским оркам приблизительно такое же отношение, какое последние имели к древнеримскому Орку. Однако в то же время, как отмечает Т. Шиппи, благодаря книгам Толкина *“древнеанглийские понятия об эльфах, орках, энтах, ограх и воосах были высвобождены и обрели приют в воображении читателя, присоединившись к куда более знакомым дварфам [...], троллям [...] и полностью вымышленным хоббитам”* [Шиппи, ДвС, 9].

Выводы

1. В мифологии Дж. Р. Р. Толкина орки – синтетический образ, сложившийся на основе двух ведущих компонентов – орков древнеанглийской низшей мифологии и гоблинов из сказок Дж. Макдональда.
2. От древнеанглийских орков орки Толкина получили наименование. А от гоблинов Макдональда – структуру образа искаженного народа. Гоблины Макдональда искажены внешне, орки Толкина – внешне и внутренне.
3. Дальнейшее развитие образа орков протекало под влиянием постепенной христианизации мифологии Толкина.
4. Процесс формирования образа орков не был завершен, как и вся мифологическая концепция Арды.





Благодарности

Я считаю своим приятным долгом выразить искреннюю благодарность людям, которые оказали помощь в подготовке этого доклада: Петру Безрукову, Наталье Антоновой и Светлане Лихачевой.

Литература

- Августин Блаженный, Аврелий. О граде Божием. – Мн.: Харвест, М.: АСТ, 2000.
Ариосто Л. Неистовый Роланд./ в 2-х тт. – М.: Наука, 1993.
Блаватская Е. П. Теософский Словарь. – М.: Сфера, 1998.
Блейк У. Четыре зверя.
Бруно Дж. Светильник тридцати статуй. <http://renaissance.rchgi.spb.ru/Bruno/opus1.htm>
Вейсман А. Д. Греческо-русский словарь/ репринт V-го издания 1899 г. М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1991.
Вергилий. Энеида// Публий Вергилий Марон. Собрание сочинений. – СПб.: Биографический институт, Студия Биографика, 1994.
Виноходов Д. О. Толкинистика: принципы и проблемы методологии.// “Палантир”, 2002, № 30.
Гесиод. О происхождении богов (Теогония). Работы и дни.// Эллинские поэты. – М.: 1963.
Гигин, Гай Юлий. Мифы. – СПб.: Алетейя, 2000.
Гораций. Оды.// Квинт Гораций Флакк. Собрание сочинений. – СПб, Биографический институт, Студия биографика, 1993.
Зверев А. Величие Блейка.// Блейк У. Избранные стихи: Сборник. – М.: Прогресс, 1982.
Наговицын А. Е. Мифология и религия этрусков. – М.: Рефл-бук, 2000.
[Плиний Старший (Гай Плиний Секунд) Естественная история]. *Pliny the Elder. The Natural History*, IX, 6. http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Pliny_the_Elder/home.html
Сенека, Луций Анней. Нравственные письма к Луцилию. – М.: Наука, 1977.
Цицерон, Марк Туллий. О природе богов. – СПб.: Азбука, 2002.
Шинни Т. А. Дорога в Средьземелье. – СПб: ООО Издательство “Лимбус-Пресс”, 2003.
Шинни Т. А. Орки, призраки, нежить: толкиновские образы зла.// “Палантир”, 2004, №43.
Энциклопедия сверхъестественных существ/ сост. Королев К. – М.: Локид; Миф, 1997.
Beowulf. <http://www.humanities.mcmaster.ca/~beowulf/>
Helms R. Orc: The Id in Blake and Tolkien.// *Literature and Psychology*, 1970, № 20.1. P. 31-35.
MacDonald G. The princess and the goblin. http://www.pagebypagebooks.com/George_MacDonald/The_Princess_and_the_Goblin/
Oxford English Dictionary. CD-ROM. Version 1.13. Software B.V. 1994.
Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. XVIII, 35, 1939.





Информационное сообщение для членов Толкиновского Общества СПб

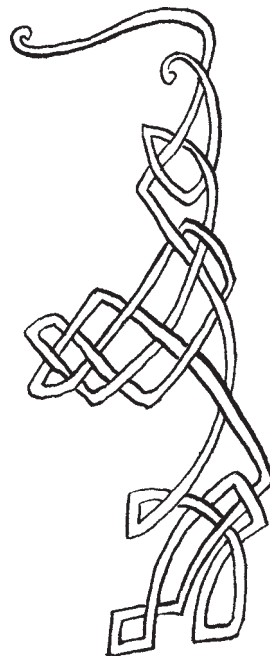
Толкиновское Общество Санкт-Петербурга в период до 1 сентября 2005 года проводит перерегистрацию членов Общества. Для прохождения перерегистрации необходимо заполнить приведенную ниже регистрационную форму и отправить её по одному из указанных адресов:

spbts-ref@yandex.ru

2:5030/1171.27

Кудряшову А.В., ул. Парашютная, 4-326, г. Санкт-Петербург, 197341.

После получения анкеты Вам будет отправлено подтверждение. Если Вы не получите подтверждение в течение недели, отправьте анкету повторно.



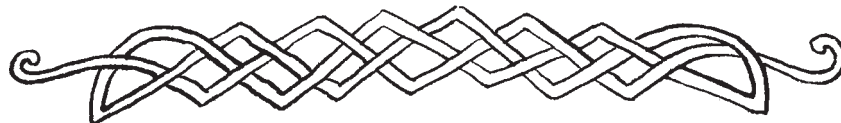
Ф. И. О.:

Nickname:

Дата рождения:

Дата вступления в Толкиновское общество
Санкт-Петербурга:

Контактная информация (e-mail, телефон, почтовый адрес):





-Ну вот, вы уже не в Заселье - объявил Мерри - Вы на опушке Старого Леса...