



ПАЛАНТИР

ⲓ ⲣⲗⲁⲛⲧⲓⲣⲏ ⲓ
ⲓ ⲣⲗⲁⲛⲧⲓⲣⲏⲁ ⲗⲉⲣⲧⲓ ⲗⲁⲛⲧⲓⲣⲏⲁ ⲓ

**ЖУРНАЛ
ТОЛКИНОВСКОГО ОБЩЕСТВА
САНКТ-ПЕТЕРБУРГА**

№ 53





У истоков российской толкинистики. Интервью с заведующей Кафедрой истории зарубежных литератур Санкт-Петербургского государственного университета **Еленой Михайловной Апенко**. 4
Одна Змея (Н. А. Соколова), Кеменкири (Е. Ю. Лебедева). Здравствуй, глюк! или сложные главы “Сильмариллиона” и коллективное бессознательное фэндомма. 15
Мария Семенихина. Метрический анализ стихотворения “Namarie” . . . 26
Екатерина Лебедева. Почему Наугламир не был украшен змеями и другие подробности из жизни этого украшения 36
Е.О.Канчура. Лес в произведениях Толкина 45

На последней странице - работа **Моргул** “Амон Сул”



Palantir®

ПАЛАНТИР

№ 53 апрель 2007

ЖУРНАЛ

ТОЛКИНОВСКОГО ОБЩЕСТВА

САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

Этот номер для вас делали: Наталья Антонова, Мария Семенихина, Дмитрий Виноходов, Золтан Бардинг, Моргул, Ари

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

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

Наш сайт: tolkien.spb.ru

Copyright (c) 1997-2007, 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. Просим присылать файлы только в формате RTF.

Издание журнала не преследует коммерческих целей.

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



У ИСТОКОВ РОССИЙСКОЙ ТОЛКИНИСТИКИ

Интервью с забедующей Кафедрой истории
зарубежных литератур
Санкт-Петербургского государственного
университета
Еленой Михайловной Апенко

Д. Виноходов: Елена Михайловна, книги Толкина вызывают у многих читателей большой интерес; существует даже, можно сказать, целое сообщество толкинистов. Но известно также, что творчество этого писателя исследуют и профессиональные филологи и литературоведы. Однако, к сожалению, нам мало известно об академической толкинистике. Поэтому мы и решили обратиться к Вам. Инициатором этой беседы является один из хранителей интернет-сайта «Арда-на-Куличках», Игорь Белов. В своей работе он немало внимания уделяет тому, как творчество Толкина изучается нашей официальной наукой. Он живет в Вильнюсе и, к сожалению, не имеет возможности лично участвовать в этой встрече. Некоторые вопросы также просили задать Вам заинтересованные коллеги из других городов и стран. На сайте уже размещено несколько интервью с видными толкиноведами и переводчиками — Н. Л. Рахмановой, А. А. Грузбергем и другими. Нам хотелось бы поговорить и с Вами...

Е. М. Апенко: Для полноты картины... [смеется]

ДВ: Ну, не только, скорее для того, чтобы составить представление об академической толкинистике в Советском Союзе и в современной России. Начать нашу беседу мы бы хотели с вопроса Натальи Семенович из Москвы: «Когда и как Вы познакомились с творчеством Толкина? Какая из его книг была для Вас первой?»

ЕМА: Произошло это где-то в конце 60-х — в начале 70-х, когда я еще училась в ЛГУ. По Университету среди студентов прошла информация о том, что есть такой писатель, и, соответственно, все его читали. Читали, разумеется, по-английски, потому что переводов его книг тогда еще не существовало. Но мы знали язык достаточно хорошо, а кто и со словарем сидел... Это была очень ранняя, первая, студенческая волна увлечения Толкином. Кстати, даже БГ Великий (у меня такая надпись была в подворотне дома), Гребенщиков, который в те же годы учился здесь же, в Университете [смеется], и еще не был тем гуру, которого ныне знают все — многие свои задумчиво-загадочные песни того периода сочинял под влиянием Толкина. Насколько я могу вспомнить, сначала был *Властелин Колец*, затем *Сильмариллион*, а потом — *Хоббит*. Позднее книги Толкина стали для меня предметом научного интереса. Защитив диссертацию, я подумала: а почему бы, собственно говоря, не заняться немножко Толкином? Потом стали появляться переводы, но это уже означало, что Толкин входит в более широкий обиход.



ДВ: Наталья Семенова также интересуется, чем Вас заинтересовал Толкин как читателя и как исследователя?

ЕМА: Как читателя он заинтересовал меня, естественно, потому, что писал хорошие книги, интересные. Нельзя сказать, что в них было что-то совершенно необычное, потому что мое поколение воспитывалось на таких писателях, как Александр Грин. Знает ли ваше поколение о таком авторе? Мы в свое время были приучены к литературе романтического плана, несколько отстраненной от реальности. Как исследователь я занялась творчеством Толкина несколько позже. Было весьма любопытно посмотреть с литературоведческой точки зрения, что за задачу поставил себе Толкин и какие нашел способы решения. Собственно, одна из моих первых статей так и называлась — *«К вопросу об одном жанровом эксперименте»*, эксперименте с точки зрения литературы, эксперименте с точки зрения философии и так далее. Сразу хочу сказать, что религиозный аспект меня и моих друзей интересовал очень мало (хотя я не могу говорить обо всех), скорее — художественный и этический. И эти аспекты — действительно вполне подходящие и достойные объекты для анализа. Знаете, Толкин вообще очень соблазнительен в этом отношении; прояснение того, откуда берутся составляющие его мира — это первое, чем исследователи занялись.

ДВ: Игорь Белов задает вопрос: «Как отнеслась академическая научная общественность к выбору этой темы — редкой и, прямо скажем, необычной для того времени? С энтузиазмом или равнодушно, или, может быть, даже отрицательно?»

ЕМА: Мои первые работы по этой теме были опубликованы уже тогда, когда я работала в Университете. Наша кафедра всегда отличалась, с одной стороны, некоторым либерализмом, а с другой — склонностью к экспериментам. Только в этих экспериментах всегда должно соблюдаться одно условие. Я до сих пор говорю студентам: вы можете выбирать любую тему, но главное, чтобы ваш эксперимент был качественным. Поэтому мои старшие коллеги отнеслись к моему выбору совершенно спокойно. Кое-кто из них читал Толкина и знал о его популярности, поэтому, естественно, к его творчеству отнеслись, как к любой научной теме: почему нет? Мы регулярно вводим в научный обиход новые имена, новые темы. Никто никаких препон мне не ставил. И я, в свою очередь, стараюсь этого не делать, лишь иногда замечаю, что той или иной темой заниматься не имеет особого смысла — не стучит она того. А что касается Толкина — всем было очевидно, что это достойный предмет для исследования.

ДВ: Игорь Белов продолжает: круг профессиональных исследователей-толкинистов 70-80-х годов ХХ в. был, насколько ему известно, достаточно узок (среди перечисленных им — Сергей Львович Кошелев, Лаури Линаск из Тарту, Роман Исаевич Кабаков, В. Муравьев, В. А. Скороденко, А. М. Люксембург). Он интересуется: известно ли Вам что-нибудь об этих исследователях? Знаете ли Вы еще каких-нибудь исследователей того периода?

ЕМА: К сожалению, на оба этих вопроса я должна ответить отрицательно, потому что — будем пользоваться вашим термином — в академическом [смеется] толкиноведении (хотя его академичность, конечно, относительна) каждый, в основном, занимался своим делом. Статьи друг друга мы читали, но лично я знала только Романа Исаевича, поскольку оппонировала его диссертацию. Иных контактов у нас не было.

В общем-то, я не настолько углубилась в эту тему, чтобы собирать, как полагается, последовательную развернутую библиографию, изучая предшественников, современников и так



далее. Хотя те английские монографии, которые на тот момент были у нас в Публичке, я прочла все.

Большинство существовавших в 80-е годы монографий носило биографический характер. Некоторые в наиболее популярном виде описывали произведения Толкина. И лишь в отдельных исследованиях ставилась **Задача**. Что же касается отечественных трудов, то в нашем литературоведении преобладали работы на уровне предисловий и статей в литературных энциклопедиях — такие работы пишутся в основном по необходимости и в более или менее популярном стиле. Построения собственно литературоведческого плана и серьезные рассуждения если и вкладываются в них, то, как правило, в облегченном виде.

Творчеством Толкина я и занималась именно потому, что оно представлялось мне интересным и важным — всегда хочется написать о чем-то, о чем еще не писали. К сожалению, от этой темы я отошла довольно давно и с 90-х годов занималась уже другими вопросами. Но насколько мне представляется, еще и сейчас сохраняется тенденция рассматривать творчество Толкина несколько односторонне. В публикуемых исследованиях вновь и вновь затрагивается одна и та же проблема — миф в литературе. Достаточно посмотреть на названия работ. Например, в диссертации Елены Владимировны Тихомировой «*Міфічний квест у літературній спадщині Дж. Р. Р. Толкіна*», недавно защищенной в Киевском лингвистическом университете, на которую я писала отзыв, исследуется *Quest Myth* (или, как он называется по Проппу, «Отъезд героя на поиски приключений»). Аспирантка нашей кафедры Екатерина Ярошук работает над диссертацией «*Миф в "Сильмариллионе"*». А совсем недавно я получила по почте автореферат диссертации Ольги Сергеевны Потаповой из Нижегородского университета на тему «*Мифотворчество Дж. Р. Р. Толкина: "Сильмариллион" в контексте современной теории мифа*». Темы этих работ сходны даже по названиям. При всей объемности и многогранности творчества Толкина, как ни странно, внимание исследователей привлекает, в основном, только одна сторона — миф, реализация мифа и иногда его взаимоотношение с христианством. Меня же в большей степени интересовала литературно-художественная составляющая — жанровые основания, развитие замысла автора от первых поэтических набросков, первых очень тривиальных прозаических фрагментов, оформленных в плане легенд, к некой романной структуре. Эти аспекты были отражены и в тех немногих написанных мною статьях и в специальном учебном курсе, который я читала студентам (было такое дело). Других работ в этой области мне пока не попадалось. Да, наверное, миф — это действительно важная составляющая творчества Толкина, но, может быть, к нему интересно будет подобраться и с совершенно другой стороны?

ДВ: Игорь Белов интересуется: Вы были официальным оппонентом на защите диссертации Романа Исаевича Кабакова «*Повелитель Колец*» Дж. Р. Р. Толкина и проблема современного литературного мифотворчества...

ЕМА: Ну вот, видите, как мало изменилась с тех пор тематика...

ДВ: Как это произошло? Приглашение было связано с вашими работами по этой теме? Не могли бы Вы рассказать немного поподробнее о самой защите?

ЕМА: О защите я, конечно, мало что помню, потому что все это происходило в 1989 году, то есть шестнадцать лет назад. К тому моменту мои статьи о творчестве Толкина уже были опубликованы, а научный руководитель Романа Исаевича, Нина Яковлевна Дьяконова — мой учитель, она долгое время работала на нашей кафедре и как раз в 80-е годы перешла в Герценовский университет. Естественно, Нина Яковлевна знала, что я занимаюсь этой темой,





поэтому меня и пригласили оппонировать эту диссертацию. О самой защите у меня сохранились воспоминания лишь общего плана: все было очень мило, заседание проходило в академически непринужденной, даже дружеской обстановке.

Что касается банкета, то, насколько мне помнится, его не было. Вообще, обычай проведения банкетов после защит периодически возникает и вновь пропадает — то принято, а то не принято; порой банкет устраивают как-то кулуарно.

Сама диссертация, насколько я помню, вызвала определенный интерес, хотя не столько у академической, сколько у околоакадемической общественности. И мы на нашей кафедре, и наши коллеги из Герценовского университета готовим кандидатские диссертации достаточно регулярно, и поэтому защита еще одной диссертации не является особенно заметным событием, это просто обычная рутина. Но, насколько я помню, люди интересовались его диссертацией, студенты спрашивали о ней.

У студентов интерес к разным авторам тоже ведь приходит волнами. Какое-то время я, опять же где-то в 80-е, читала спецкурс, потом почувствовала, что это им уже не так интересно. Прошло несколько лет, и уже в 90-е годы студенты одного из выпусков сами попросили меня возобновить его — начался, видимо, новый подъем интереса; пару лет я читала, потом опять это все ушло. Так что интерес этот возникает и пропадает. Потому что возникают какие-то новые имена, или, наоборот, старые возвращаются. [Смеется.]

ДВ: Игорь Белов, анализируя динамику защиты различных диссертаций, в той или иной мере посвященных Толкину, отметил тот факт, что между защитами диссертации Р. И. Кабакова и Светланы Лузиной (1995) произошел большой временной разрыв. Он интересуется, чем, по Вашему мнению, он мог быть обусловлен? От себя добавлю: существует мнение, что Советское государство в тот период предпринимало некоторые меры, дабы оградить общество от творчества Толкина.

ЕМА: Думаю, что нет. Переводы Толкина стали выходить еще в 70-х - 80-х. Насчет издательской политики — придерживать или не придерживать — это, вероятно, следует выяснять у издателей. У меня такого ощущения не было. Мне представляется, что это мнение — в значительной степени ретроспективное усложнение. Нам уже кажется Бог знает что — будто в этой «империи зла» Политбюро денно и нощно не спало и контролировало все, вплоть до Толкина... Думаю, что все гораздо проще. Во-первых, как я уже сказала (не только относительно Толкина, но и относительно всякой новой литературы), читательский интерес волнообразен. Вероятно, мое поколение уже где-то в 70-е годы начиталось Толкина по-английски (поэтому особой жажды, допустим, видеть русский перевод уже не возникало; я могу честно признаться, что я полностью прочитала лишь один-единственный перевод — перевод «Хоббита», прочитала дважды — один раз сыну, другой раз внуку; остальные переводы я, естественно, просматривала, но скорее с профессиональной точки зрения, а не как читатель). Может быть, следующему поколению он был уже не так интересен: появились иные популярные авторы и произведения. Во-вторых, наверное, в определенной мере сказалось еще и то, что в это же время возникают все эти первые общества любителей Толкина, занимающиеся ролевыми играми, и именно они, а не ЦК КПСС, создают впечатление у академической общественности о том, что Толкин — это что-то очень простенькое, что не заслуживает серьезного внимания. Если говорить о каких-то политических материях, то здесь важен был один момент: у американистов, у тех, кто занимался современной литературой, в ходу была поговорка: «Хороший писатель — это мертвый писатель». Это означает, что такой писатель уже ничего плохого про Советский Союз не скажет, и вы можете

взять этого писателя в качестве материала диссертационного исследования. Толкин к тому времени пребывал в лучшем мире и вполне попадал в эту категорию. Кроме того, произведения Толкина были достаточно далеки от реалий того времени — внешне, по крайней мере.



А. Булаков: *Может быть, последнее обстоятельство тоже каким-то образом сказалось?*

ЕМА: Вполне возможно, поскольку Толкин обращал на себя внимание прежде всего как новый мифотворец, а с этой точки зрения исследование его творчества уже было проведено. Существует негласное правило, что если на некую тему уже написана исследовательская работа, то негоже браться за нее вновь через год-два, должно пройти время, прежде чем к теме кто-то снова вернется.

АБ: *А не пытался ли кто-нибудь раскрыть его как явление массовой культуры?*

ЕМА: Научных работ на эту тему мне не попадалось. Массовую культуру как таковую мы стали изучать тоже где-то в 90-е годы. В это время появилось огромное количество переводной западной массовой литературы, в частности *fantasy*. Возможно, этим тоже обусловлено возрождение интереса к Толкину в 90-е годы, поскольку стало совершенно очевидно, что среди бесконечных продолжений Конана-варвара Толкин — как скала на равнине, и его в массовую литературу записать невозможно.

Смысл изучения массовой литературы состоит, если хотите, в систематизации. Вы берете огромное количество произведений и выделяете из них определенные блоки. И тогда становится очевидно, что суть массовой литературы в том, что она работает, тасует и перетасовывает эти карты, складывая эти кубики в новых сочетаниях и иногда внося что-то новое. В свое время я на эту тему написала несколько статей общего плана. Выяснить же, что из придуманного Толкином тиражируется в произведениях *fantasy*, в общем, не очень интересно, поскольку это чистая статистика.

Так что, видимо, Толкин привлекает внимание лишь время от времени — им не будешь заниматься просто потому, что это нужно; занимаются им обычно лишь те, кто этого действительно хочет. А хотят не все, и это хорошо.

ДВ: *В 90-е годы книги Толкина стали стремительно завоевывать популярность в СССР, а потом в России, сформировался так называемый фэндом, начался издательский бум, появилось больше десяти русскоязычных переводов одного только «Властелина колец», далее последовала экранизация Питера Джексона. Повлияло ли все это на отношение академической среды к творчеству Толкина?*

ЕМА: Практически нет. Те, кто хотел, продолжали заниматься им. Я своим студентам всегда объясняю с самого начала, что они выступают в двух ипостасях: как читатели и как исследователи. Как у читателей у них могут быть свои пристрастия, интересы увлечения. Как у исследователей у них тоже есть свои пристрастия, увлечения, задачи. Но они совершенно разные, и лежат в параллельных плоскостях. Увлечение читательское может повлиять на увлечение исследовательское, но в очень ограниченной степени. Иногда бывает, как с пресловутым Коэльо: вдруг возникает бум, студенты начинают задавать вопросы, я беру его книжку, открываю ее, и как исследователю мне становится скучно и смешно (хотя я восхищаюсь теми издателями и





маркетологами, которые так здорово продвинули ее на рынок). Тогда приходится заниматься ею, так сказать, от противного. Начинаешь объяснять ребятам, что это пересказ одного и того же уже по третьему разу, что то же самое можно прочесть в «Чайке по имени Джонатан», но в хорошей художественной форме, или у Кастанеды, но в хорошей философской форме.

ДВ: Как Вы оцениваете академическую толкинистику на современном этапе?

ЕМА: Я не могу сказать, что существует какая-то академическая толкинистика. Есть определенный интерес к творчеству этого писателя, люди периодически занимаются этой темой, но устойчивой традиции ее исследования нет. Хотя сейчас вряд ли имеется устойчивая традиция заниматься вообще хоть чем-нибудь, поскольку профессиональных литературоведов достаточно мало — прежде всего, конечно, это факультет, университетские преподаватели. Понимаете, в академической традиции существуют школы, определяющие принципы исследования, а материал исследования может быть любой — от Толкина до Уильяма Хила Брауна, о котором вы ничего не знаете (он написал первый роман в истории Соединенных Штатов Америки в XVIII веке). Поэтому нет ничего страшного, если кто-то занимался, допустим, английской литературой XIX века, а потом заинтересовался Толкином именно потому, что у него интересно реализуется традиция английской литературной сказки XIX века. Хотя реализуется или преодолевается — это еще вопрос. Так что какого-то круга людей, которые бы только о Толкине и писали, нет. Как правило, занимаются многими темами.

ДВ: Вы упомянули о спецкурсе, посвященном Толкину. Что это был за курс, как он назывался?

ЕМА: Курс назывался без особых изысков, просто «Творчество Толкина». В нем я постаралась показать литературно-художественные истоки мира этого писателя. На отношение и интерес студентов к Толкину большое влияние оказывают любители Толкина, особенно те, в раннем варианте. Когда я присутствовала на вашем Семинаре, это было безумно интересно, но там ярко и совершенно очевидно проявилась тенденция (или даже уже не тенденция, а явление), когда творчество Толкина рассматривается герметично — мир Толкина как он есть. Толкин, конечно, сам, создав такую конструкцию, провоцировал подобное восприятие. Но моя-то специальность — литературоведение, и поэтому мне хотелось обратить внимание на другое. Не на внутреннюю жизнь персонажей, а на то, как, при помощи каких средств и решая какие задачи, Толкин заставляет своих персонажей поступать определенным образом. Когда мне начинают взхлеб рассказывать, что один из персонажей поступил так-то, я задаю вопрос: а почему? — «Ну, как почему, потому что так захотел писатель!» — А для чего? Ведь все персонажи не существуют без писателя и помимо писателя. О том, как создает свое произведение автор, и шла в основном речь в моем курсе.

ДВ: Наталья Семенова попросила дополнить этот вопрос: многие ли студенты хотят писать работы по Толкину в настоящее время?

ЕМА: От года к году ситуация меняется. Студенты, которые прямо заявляют, что будут писать диплом, допустим, по Джойсу, а не по какой-либо иной теме, попадают не так часто. Хотя, достоинства, качество и сила Толкина проявляются прежде всего в том, что практически на протяжении сорока пяти лет его книги привлекают определенное внимание, хотя и не постоянно — такое невозможно вообще. И аналогов не так много: был фолкнеровский бум, одно время все читали Хемингуэя, потом Гарсиа Маркеса. Острый интерес к ним постепенно



спал, но не ушел окончательно. С другой стороны, есть немало книг, по которым едва ли не все сходят с ума, их называют «шедеврами», «суперклассикой мировой литературы», но через какие-то десять лет о них уже никто не помнит. А толкиновские книги — время показало — относятся к первой категории, к ним обращаются постоянно. Это «знак качества», если хотите, знак того, что писатель вошел в идею литературы XX века, поэтому к его работам еще будут возвращаться. Но, вероятно, без ажиотажа, без сенсационности, хотя это, наверное, даже к лучшему.

ДВ: Еще один вопрос просила задать Алла Хананашивили: как Вы оцениваете западную толкинистику, каков вклад российской толкинистики в общемировую, и возможно ли сотрудничество с западными толкинистами?

ЕМА: К сожалению, с последними западными работами я не знакома, поскольку давно отошла от этой темы. Но те книги, которые мне известны, как я уже сказала, как правило, распадаются на две части: это или библиографические исследования, или какие-то исследования аспектов мира Толкина. Толкин толкает нас к тому, чтобы мы рассматривали его мир отдельно, а его самого отдельно. Он как бы исчезает из поля зрения. И поэтому я думаю, что сейчас настала пора заняться именно Толкином-писателем в контексте литературно-художественной традиции, потому что Толкин возник не на пустом месте. Сам он привнес, конечно, немало нового, но, тем не менее, продолжает находиться в русле очень давней, долгой и живой традиции английской литературы. Это писатель, который создает этот мир. А как этот мир создается, видимо, еще предстоит исследовать.

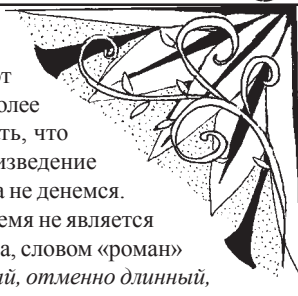
ДВ: Спасибо. Наталья Семенова продолжает: есть целый спектр мнений о жанровой принадлежности «Властелина Колец». Кошелев определяет его жанр как «роман с элементами волшебной сказки и героической эпопеи». С ним полемизирует диссертация Кабакова, которая относит книгу к жанру «современного мифологического эпоса», по всей видимости, сближая его с жанром фэнтези. Уральский исследователь Мамаева критикует оба подхода и вписывает книгу в традиционное русло жанра английской литературной волшебной сказки — не фэнтези. Какие Вы видите возможные пути разрешения этой проблемы?

ЕМА: А есть ли здесь проблема? Мы с вами живем в XXI веке, и находимся, так сказать, в системе методологической полифонии, а значит, очень многое зависит от того, с каких позиций исследователь рассматривает этот вопрос. Насколько мне помнится, аргументация Кабакова была достаточно традиционной. Однако и с традиционной точки зрения его определение достаточно уязвимо, потому что если мы будем следовать той небольшой строгости, которая существует в науке филологии, то мы должны придерживаться гегелевского определения, согласно которому эпос — это произведение древних эпох, а роман возникает вследствие изменения понимания времени. Таким образом, понятие «современный мифологический эпос», с таких традиционных позиций, является уязвимым. Если же мы встанем на позицию Ричарда Чейза, который говорил, что есть старые и новые мифотворцы, то мифом является любое произведение, возникающее на стыке естественного и сверхъестественного в любую эпоху. В этом случае книга Толкина вполне вписывается в данную категорию. Но только, подчеркиваю, при условии, что мы все это рассматриваем с позиции Чейза и в его терминах.

Я думаю, что роман с элементами волшебной сказки, героическая эпопея — все же более традиционное определение. Хотя, опять же, оно вовсе не препятствует тому, чтобы эта книга могла быть вписана в русло традиционного жанра английской литературной волшебной сказки. Кстати, если подходить достаточно строго, то сказка как жанр существует только в фольклоре, тогда же, когда существует и эпос. Литературная же сказка может существовать в жанре рассказа,



повести, романа. Стало быть, каких-то особенно острых противоречий здесь нет. Каждый из исследователей смотрит на этот вопрос со своей стороны, выводит свое определение, которое ему более удобно для целей исследования. В целом же мы должны понимать, что «Властелин колец» — это прозаическое повествовательное произведение нового времени, то есть в основе своей роман, и от этого мы никуда не денемся. А дальнейшая классификация жанровых подвидов в настоящее время не является общепринятой и однозначной. Если мы вспомним историю вопроса, словом «роман» обозначались вовсе не какие-то объемные книги, «*Роман старинный, отменно длинный, длинный, длинный...*», а произведения, написанные на романских языках, а не на латыни. Отсюда все эти «Романы о Граале» и так далее, некоторые из них в стихотворной форме, другие в прозаической. Так что все эти новые определения имеют служебный характер, и я не думаю, что когда-нибудь будут даны исчерпывающие жанровые определения романа, мифа и т. д. У Шкловского есть совершенно очаровательная формула: «*Литература — не математика*». Два плюс два не всегда будет четыре; что уж говорить про литературу — там и эмпирика гораздо разнообразнее, и, соответственно, способы исследования этой эмпирики, то есть литературного материала, очень разные. Поэтому все приведенные определения возможны, ни одно из них не является идеальным.



ДВ: *У нас имеется ряд вопросов о переводах Толкина. Наталья Семенова спрашивает: какой Вам видится судьба переводного Толкина в России? Есть ли перевод, на примере которого вы бы хотели прокомментировать специфические особенности Толкина и его мира?*

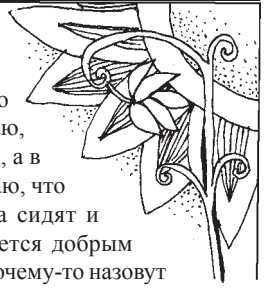
ЕМА: Вопросы о переводах для меня тоже достаточно трудны, потому что я не профессиональный переводчик. Мне лишь приходилось довольно часто редактировать чужие переводы (после того как прочтешь и отредактируешь десяток-другой дипломов и курсовых, уже можно редактировать все, что угодно). Во-первых, вероятно, вы никогда не найдете какого-то одного идеального, нормативного перевода практически для большинства книг. Во-вторых, разные переводы, подчеркивающие различные аспекты книги, могут нравиться разным читателям. Допустим, с точки зрения адекватности перевод той же Рахмановой может быть подвергнут критике. Но с точки зрения того, что это книжка, которая предлагается детям, я считаю ее перевод прекрасным: он хорошо воспринимается ребенком, но он не упрощен, в нем есть свой стиль, есть тональность, которая, как мне кажется, очень хорошо подходит для русских детей — оригинал несколько суше, чем рахмановский вариант. То есть этот перевод выполняет свою задачу. Вероятно, и остальные переводы тоже они выполняют свои задачи. Единственное, что мне не нравится — уже как читателю — это когда переводят фамилии действующих лиц (Торбинсы и прочие). Получается какой-то воляпюк, это и не русское слово, и не английское, и тогда вся реальность книги зависает где-то между небом и землей. Но у переводчиков есть какая-то своя логика, своя мотивация.

ДВ: *Наталья Семенова продолжает: На что следует обращать внимание переводчику, берущемуся за воплощение «Повелителя колец» или «Сильмариллиона» на русском языке?*

ЕМА: Конечно, Толкина переводить не просто, в его книгах присутствует очень сложная языковая игра: например, речь жителей и Гондора, и Рохана изложена английским языком, но если внимательно приглядеться, Рохан изъясняется словами англосаксонского происхождения, а Гондор — нормандского. Толкин маркирует разницу между этими народами, не только описывая

уровень развития их государств, повествуя, допустим, о военном искусстве, правлении, системах отношений, но и на языковом уровне.

Я не знаю, отдавали переводчики себе в этом отчет или нет, но в английском тексте это совершенно очевидно. Как вы будете это передавать, допустим, по-русски, и стоит ли это передавать — не знаю, но я понимаю, что такую задачу переводчику нужно было бы решать, а в русском языке адекватные средства для этого найти непросто. Я думаю, что вы помните знаменитый диалог из «Айвенго», когда два пастуха сидят и рассуждают о свинье — дескать, пока она тут бегаёт, она называется добрым английским словом *pig*, а когда ее приволокут на стол к барону, то ее почему-то назовут *pork*. Ну, в русском языке есть слова «свинья» и «свинина». То есть и мы, и англичане различаем животное и продукт, так сказать. Но в английском происхождение соответствующих слов разное. Поэтому пастухи в книге Вальтера Скотта — саксы, естественно — отдают себе в этом отчет. Видите, данный прием находится в русле английской литературной традиции, и Толкин работает с ним очень активно. Он лингвист, человек, который чувствует язык очень хорошо. Поэтому и решение этого вопроса в переводе, наверное, никогда не будет абсолютным, ведь попутно возникают проблемы и философского характера, а не только отбор лексики.



ДВ: *Вопрос от Владимира Свиридова (г. Воронеж): как Вы полагаете, можно ли рассматривать имеющиеся переводы «Властелина колец» как ступеньки на пути к the final release, или, с Вашей точки зрения, это были шаги в совершенно разных направлениях?*

ЕМА: Думаю, что этот *final release*, этот «последний», «лучший» перевод вряд ли достигим... Перевод должен быть хорошим, идеальным он никогда не будет. Хороший перевод всегда совмещает точность и художественность. «Переводчик в прозе — раб, в поэзии — соперник»: если вы будете «рабом», то, может быть, вам удастся достичь такого совмещения.

ДВ: *Наталья Семенова спрашивает: как Вам кажется, где кроются христианские мотивы в «Повелителе колец»? И присутствуют ли они там в явном виде? (Эти вопросы являются предметом множества дискуссий).*

ЕМА: Я считаю, что, говоря о христианстве в книгах Толкина, мы должны быть достаточно сдержанны. Хотим мы этого или нет, вообще вся Европа, включая Россию, — культура христианская. Мы мыслим в том числе и теми категориями, которые присутствуют в христианстве. Мы в этой среде выросли, хотя и не все читали Библию. Можно по-разному относиться, например, к проблеме смерти (допустим, если вы — буддист), но есть такие дороги, которыми наша часть человечества идет вместе. И в этом смысле Толкин, конечно, христианский писатель.

Вот хороший перевод «Властелина колец» у Каменкович, но мне кажется, что с религиозностью они немного пережали. Если мы вернемся к Толкину как к писателю и отвлечемся от содержания его текстов, мы увидим, что он — не исключительная личность в контексте современной английской литературы. Не исключительная вот в каком плане: существует интересный феномен, который называется «католический писатель в протестантской стране». Их немало: Грэм Грин, пишущий совершенно о другом, Мюриэл Спарк. Если говорить о Германии, надо вспомнить о Генрихе Бёлле. В таких случаях, как правило, присутствует характерный момент: католицизм остается личным делом автора, и произведения, написанные им — это все-таки не католическая литература. Это вам не Морис Дрюон с «Пруклятыми королями»: все-таки католическая литература существует в католических странах, только там.



А в протестантской стране католический писатель обращает основное внимание не на религиозный момент, а на этику — этику человеческих отношений, этику личности. И в этом смысле между Толкином и Грэмом Грином, хотя они, конечно, пишут по-разному и о разном, очень много общего. Та проблема долга, которую Фродо берет на себя, может быть сведена к религиозным основам, но эта проблема прежде всего этическая. У писателей-католиков эта проблема долга, проблема нравственности занимает одно из центральных мест; в этом смысле проблематика «Братства Колец» параллельна проблематике «Тихого американца». Уберите лишь разную фактуру — и вы увидите, сколь они близки. Что есть нравственность? И что есть ее отсутствие? В конечном итоге убийца оказывается прав, потому что уничтожает «абсолютную безнравственность». И может быть, доказательство того, что он прав — исполнение того, что ему никак не удавалось сделать. Грин очень четко расставляет акценты: один человек способствует смерти другого. Да, в общем-то, нехорошо. Но есть случаи, есть ситуации, когда это оказывается нравственным: если этот человек не только убийца, но настолько безнравственен, что даже не понимает того, что он — убийца. Вокруг этих же нравственных коллизий вращается и «Властелин Колец». Поэтому мне думается, что повышенное внимание к религиозной стороне книги — это если не искажение, то, по крайней мере, тоже результат того, что мы воспринимаем Толкина герметически. А он — часть большой литературной традиции, часть очень интересного интернационального литературного явления. Это, по-моему, Бёлл говорил: «*Я не католический писатель, я пишущий католик*». Вот это определение «пишущий католик» им всем очень подходит. Потому, что католический писатель — это совсем другое. А если мы делаем из Толкина католического писателя, то невольно переставляем какие-то акценты. А Толкин был пишущим католиком, да еще и историком, и прекрасно понимал, что ведет речь о некоей языческой эпохе. Поэтому естественно, что он был очень осторожен, проходя по этой тонкой грани. В этом плане Клайв Льюис гораздо более традиционен, у него все открыто построено на христианской основе. В первый раз полное собрание сочинений Льюиса я увидела в лавке Вестминстерского Аббатства. Толкина там не было. Потому что Льюиса нужно и можно воспринимать через призму христианства, а Толкина — нет. Какую-то часть христианской доктрины он, конечно, осознанно закладывает в свои произведения, но в первую голову это все-таки этическая составляющая. Хотя в «Сильмариллионе» присутствует Илуватар, Толкин был достаточно осторожен для того, чтобы его история сотворения мира не производила впечатления, что он просто переписывает Ветхий Завет. Там появляются и Древа, что позволяет проследить связь с ясенем Игдрасилем, и множество других вещей, которые соотносятся с разными религиями. Толкин был в этом смысле очень аккуратен. Конечно, его историю можно воспринимать, как параллель падения архангелов и появления дьявола, но, подобные аналогии допустимо проводить и с иными религиозными системами. Кроме того, взяв традицию отпадения ангела и превращения его в дьявола от христианства, Толкин дальше создает картину хтонического мира древних божеств, царства хаоса, это явное использование языческих мотивов. Таким образом, толкиновская система напоминает христианскую, но в то же время не очень отчетливо ее напоминает — достаточно неотчетливо, чтобы иметь свой собственный смысл. Именно отсюда появляется автономный мир, и отсюда естественным образом возникает желание рассматривать Средиземье как автономный мир. Но прежде чем делать это, надо, наверное, посмотреть на то, из чего этот мир состоит, и тогда можно увидеть его пропорциональность, и лишь тогда выяснится задача, которую автор ставил перед собой. Элементы католического варианта христианства, безусловно присутствующие в книгах Толкина, уложены в эту главную задачу: свобода выбора, поступка, но конечная ответственность. То есть наличие свободной воли. У того же Фродо, например, вы видите этот свободный выбор: Мудрым на Совете очень важно, чтобы он сам выбрал свою миссию, они не могут ничего ему навязать, и они выбирают именно его, потому что понимают,



что он способен такое решение принять. Опять же в чем состоит вся проблема с Кольцом? Это проблема утраты свободы воли, и вы можете трактовать ее и через призму христианства, и абсолютно внерегигиозно.

ДВ: *Либо, как в языческой традиции — делай, что должно...*

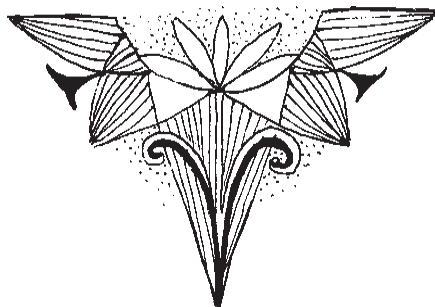
ЕМА: Да, делай, что должно, и будь, что будет. Хотя там тоже встает вопрос о том, кто же определяет это долженствование — ты сам или боги? Толкин сохраняет высокую степень сложности и неоднозначности; у него все сделано, я бы сказала, очень продуманно-осторожно, и как-то усиливать, предположим, или выделять, или объявлять преобладающим христианский момент, вероятно, не стоит. Толкин специально создал такую конструкцию, потому что ему было важно общечеловеческое, если так можно выразиться, звучание — чтобы смысл его книг был доступен не только преданным христианам, но и человеку, который находится вне сознательного интереса к христианству. Хотя, повторяю, мы все находимся в поле категорий, которые нам внушает христианство — никуда от этого не денешься. Мы можем только притвориться язычниками, но даже само это притворство будет вторичным по отношению к христианству, внутри которого мы живем, ибо вся наша культура зиждется на нем — и мыслительная, и поведенческая, и образная, вся.

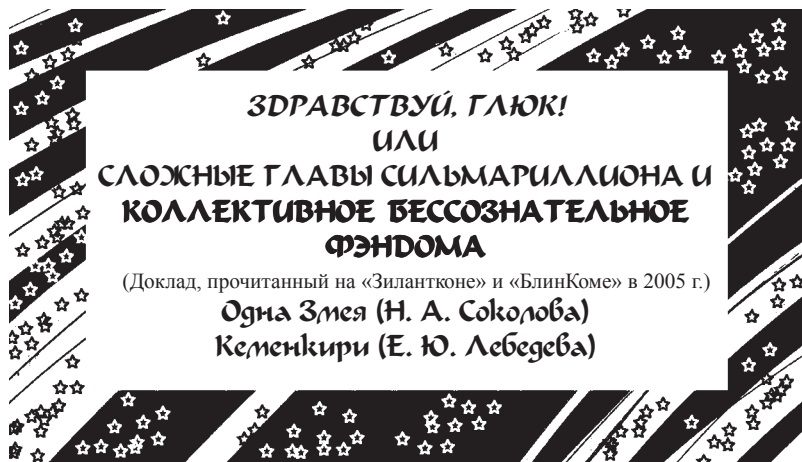
ДВ: *Елена Михайловна, как Вы считаете, возможен ли контакт между толкинисткой академической и любительской? И нужен ли он?*

ЕМА: А что у нас происходит в данный момент? Конечно, вообще контакт между людьми возможен, он всегда есть. Все зависит от того, кто чем занимается. Вероятно, академическая толкинистика может помочь вам прежде всего тем, что у профессионалов, чем бы они ни занимались, есть привычка структурирования. Любой нормальный читатель воспринимает книгу как нечто целостное. А специалист может проследить эволюцию, допустим, от первых стихов к роману и так далее. Это другой подход. Если этому подходу научиться и использовать его, тогда можно и в толкиновском мире увидеть что-то новое и неожиданное. Вот это, видимо, то, чем профессионалы могут помочь любителям.

ДВ: *Елена Михайловна, большое Вам спасибо за то, что Вы уделите нам время, и за очень интересный рассказ.*

ЕМА: Спасибо и вам тоже.





Поскольку уже в заглавии доклада заявлено несколько понятий, требующих определения, хотелось бы с них и начать.

Итак, «сложные» главы «Сильмариллиона». Речь здесь идет вовсе не о разветвленности или запутанности сюжетных линий, не о сложности моральных проблем, которые ставит тот или иной текст – одним словом, не о восприятии читателя, но о восприятии исследователя – т. е. имеются в виду главы, **сложные** с точки зрения истории создания их окончательного текста. Те, которым соответствует мало поздних связных текстов – или таких текстов нет вовсе, и в нашем распоряжении только разнообразные вариации кратких «Анналов». Соответственно, при возникновении того текста, что вошел в печатный «Сильмариллион» 1977 года, большую роль играла работа редактора (т. е. Кристофера Толкиена). Сам Кристофер неоднократно упоминает об этом, – не всегда, впрочем, четко указывая, в чем именно состояла работа редактора над той или иной главой, и установление этих фактов становится делом текстологического исследования.

Текстуально расположение наиболее *сложных* глав соответствует тому разрыву, который так и остался незаполненным в «Квенте Сильмариллион» 1937 года: от начала истории Турина до приближения Эарендила к берегам Валинора. В то время автора, видимо, устраивало изложение этих событий в «Квенте» 1930 года. При редактировании текста «Кв. С.» в 1950х годах разрыв также никак не был заполнен.

Впрочем, из этого списка мы можем смело исключить историю Турина – поскольку к тем же 1950м и 1960м года относится создание «Серых Анналов» (доведенных как раз до смерти Турина) и прозаического текста «Сказания о детях Хурина».

Таким образом, в категории сложных у нас останутся следующие сюжеты:

- падение Гондолина – история, обеспеченная подробным, но **очень** ранним текстом, во многом стоит на особицу – и не только сюжетно, и рассматриваться здесь не будет;
- история Хурина после его ухода из Ангбанда – мы будем учитывать в том числе существование текста и сюжета «Скитаний Хурина», практически не включенных в «Сильмариллион»;
- падение Дориата (точнее, 2 связанных между собой сюжета: разорение Дориата гномами и разорение его же феанорингами; текстологическая ситуация также в определенной степени различается);
- и, наконец – история Гаваней Сириона. Подробные связные тексты на эту тему отсутствуют

вовсе, в чем состоит своеобразный «парадокс Эарендила»: до образа и сюжета, с которого фактически началась мифология Толкиена, у него так никогда и не дошли руки.

Подробнее ситуацию с текстами, повествующими обо всех этих событиях, мы опишем дальше, а пока перейдем к определению еще одного понятия.

В рамках отечественного фэндом единого термина для него не существует – можно называть данное явление «коллективные глюки», устойчивые представления или как-то еще. Тем не менее, само явление знакомо очень многим – достаточно упомянуть такие общеизвестные представления, как безумный Маглор; Наугламир, украшенный змеями; черный и красный как цвета Первого Дома Нолдор...

Таким образом, речь идет различных образах, сюжетах, мнениях, которые присутствуют в фэндоме (и часто имеют немалое распространение), но отсутствуют в первоисточнике (хотя зачастую носители их уверены, что искомое «где-то было у Толкиена» и даже иногда знают того, кто лично видел искомый текст;-).

В англоязычном фэндоме между тем уже существует емкий термин «фанон», описывающий практически то же явление. Элементы определений сходны: информация, получившая распространение среди фэнов, но отсутствующая в «каноне» – и при том, как указывает другое определение, для большинства уже получившая уже статус «канона» – т. е. опять таки многие предполагают, что искомое было где-то написано – или **показано** (так как под «канонном» может подразумеваться как текст ВК, так и фильм Питера Джексона – впрочем, вопрос о разных определениях термина «канон» здесь рассматриваться не будет).

Здесь следует сказать о различии не столько, наверное, самого русскоговорящего и англоговорящего фэндом – сколько о специфике информации, в которой они доступны авторам.

Материалы англоязычного фэндом доступны (по крайней мере, нам) исключительно в письменном виде, причем немалая часть представлена произведениями по мотивам интересующих нас книг Толкиена (термин «фанфикшен» пока, кажется, не нашел адекватного перевода).

В то же время из вариантов самовыражения «наших» представителей фэндом (общающихся между собой на русском языке, где бы они ни обитали), автором доступны также устные и прочие неоформленные в связный текст мнения (к примеру, переписка), а также многочисленные дискуссии на форумах, в Живом Журнале и на рассылках – и, конечно же, произведения по мотивам, но предыдущие перечисленные категории несомненно преобладают.

При этом различии не только языков, но и вариантов представления идей и мнений, интересно отметить совпадения некоторых (не всех) идей «коллективного бессознательного» – при явном отсутствии прямого контакта. Впрочем, нечто общее у всех этих людей есть, они, грубо говоря, «читали одну книжку». Откуда и возникает предпосылка нашего исследования: нами было предварительно предположено, что упомянутые мнения могут быть (помимо прочих причин) связаны с особенностями читаемого текста. При этом малоподробные главы порождают наибольшее число собственных представлений и домыслов читателя, а потому представляют богатый материал для исследования.

Перейдем теперь к имеющимся текстам и вариантам их осмысления.

Обратившись к истории Хурина, мы можем наблюдать своеобразный «минус-глюк» восприятия. Текст «Скитания





Хурина», описывающий историю этого персонажа после его ухода из Ангбанда, был Толкиеном, как и многие иные, не закончен, и, кроме того, содержал эпизод, отсутствующий во всех предыдущих версиях этой истории – пребывание Хурина в Бретиле, вызванная его приходом смута, в которой погибли два последних представителя рода правителей халадин. Поскольку Кристофер Толкиен считал затруднительным вносить этот эпизод в основной сюжет «Сильмариллиона» (см. его замечания после текста), «Скитания» стали доступны читателю полностью только после выхода XI тома «Истории Средиземья», где они были опубликованы. Так что текст до сих пор остается не самым доступным (в том числе, видимо, и для читающих на английском языке), многие читатели просто не подозревают о его существовании – а следовательно, и о возможности пребывания Хурина в Бретиле, так что интерес к этой истории отсутствует. Любопытно заметить при этом, что в действительности читатель «Сильмариллиона» знаком с немалым фрагментом этого текста – а именно с его началом и (частично) окончанием, хотя и в сокращении. Именно таково происхождение начала главы «О гибели Дориата» – вплоть до ухода Хурина от могилы Морвен, и именно «Скитаниям» мы обязаны такими яркими эпизодами и деталями, как тростник на закате, что шелестит «как в топах Сереха», последний разговор Хурина и Морвен; Глирхуин-арфист и его пророчество о Тол Морвен... Не меньше деталей, героев и событий, впрочем, осталось «за кадром». Впрочем, то, что бретильская смута, «когда Хурин в своем гневе уничтожил небольшой народ» (как сказано в примечаниях к «Проблеме ROS» – единственный след этой истории за пределами «Скитаний») остается неизвестной многим читателям, довольно мало влияет на восприятие сюжета этой части «Сильмариллиона» в целом – в наибольшей степени из-за замкнутости данного эпизода на Бретиле, в то время как на прочих землях и действующих лиц (включая даже Хурина) он практически не оказывает влияния.

Теперь мы переходим к истории двух разорений Дориата, причем речь пойдет прежде всего о втором, а нападение Гномов будет рассматриваться в меньшей степени – как текст очень непростой по составу и происхождению, требующий отдельного исследования (которое, надеюсь, когда-нибудь появится).

В случае окончательного падения Дориата (от войска сыновей Феанора) интерес к сюжету, напротив, присутствует, и выражен довольно ярко. Мне неоднократно встречались (как в русском, так и в английском варианте) тексты, где описывался жестокий бой в Менегроте, гибель кого-либо из мирных жителей и/или семьи Диора – самого Диора, Нимлот, их детей... Встречалось представление о **пожаре** в Менегроте.

Чтобы говорить о соответствии этих представлений имеющимся текстам, следует прежде всего описать ситуацию с текстами. И не случайно сказано было прежде всего о втором разорении Дориата. Глава о его падении – пожалуй, самая «сложная» в «Сильмариллионе», это признает и Кристофер Толкиен, посвятивший ей отдельную заметку в XI томе «Истории Средиземья». Глава распадается на 3 части соответственно трем сюжетам, и история создания этих частей принципиально различна. Первую мы уже рассмотрели – это история Хурина до его прихода в Дориат (в основе – часть текста «Скитаний», с сокращениями с одним существенным изменением – Хурин хоронит Морвен один). Средняя часть – разорение Дориата Гномами – ей, кстати, и посвящена заметка Кристофера, – испытала на себе наибольшее редакторское вмешательство, практически – создание новой версии событий, опираясь на *некоторые* элементы старых версий. Поэтому ее рассмотрение требует отдельной работы, которая, надеюсь, со временем появится – и ниже этот сюжет будет привлекаться только в качестве аналогий и параллелей к следующему сюжету – нападению феанорингов.



Помимо сюжета гибели Диора (неизбежной от самых ранних вариантов этого текста, когда его зовут также Аусир Богатый), проще всего ситуация с судьбой его сыновей. Их гибель упоминается в Квенте (припиской к предложению о гибели Диора). Затем постепенно уточняются их убийцы (в «Анналах Белерианда» это были воины Майдроса), уже в Повести лет С говорится, что они «оставлены в лесах умирать от голода» (не указано кем), – и наконец, в Повести лет D упомянуты знакомые всем нам «злые слуги Келегорма» (что логично сочетается с наиболее «злой» (подстрекательской) ролью самого Келегорма при решении о нападении). Таким образом, эта история, как бы кратко она ни была записана, попадает в печатный «Сильмариллион» из позднего и довольно подробного (в сравнении с остальными) текста.

Интересно, что туманную версию той же Повести Лет D о спасении детей с помощью птиц и их прибытии в Оссирианд, писатели по мотивам используют гораздо реже, чем вариант трагической гибели в лесу, и здесь я даже затрудняюсь предположить, что играет большую роль – мелодраматичность или то, что указание на возможность спасения не попало в печатный «Сильмариллион». Возможно, и то, и другое.

Гораздо хуже обстоит дело с остальными «традиционными» составляющими окончательного падения Дориата. Начиная с самого боя в Менегроте, который и вовсе есть только в печатном «Сильмариллионе». Во всех остальных текстах, где место боя определено (а это – «Анналы Белерианда» и «Повесть лет») сражение дориатцев с войском сыновей Феанора происходит на **восточных границах Дориата**. Именно в этом бою – на что у нас есть прямые указания – гибнет Диор и «темная троица» феанорингов (Повесть лет добавляет подробность о гибели Келегорма от руки Диора).

(«Сказание о Науглафринге» приводит даже некую стратегическую схему битвы, соблазнительно ей воспользоваться – однако следует помнить о причудливой географии «Утраченных сказаний» – действие здесь происходит в **Хисиломсэ** (где, похоже, помещается все, что не помещается где-то еще – зеленые эльфы, Люди, Берен, Лютиен и Диор с семейством, феаноринги и т. д.). Впрочем, и здесь битва случается, несомненно, в лесу, куда войско Диора *спешит* (т. е. место сражения находится довольно далеко от их жилья).)

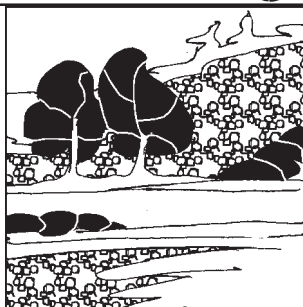
Таким образом, бой в Менегроте в данном случае – добавление редактора, как, кстати, и в случае гибели Тингола – опять таки, во всех текстах, где место действия указано (от «Сказания о Науглафринге» до Повести Лет) король Дориата гибнет вне своего дворца, **на охоте**, где его и подкарауливают гномы. Другое дело, что в двух ранних вариантах развития сюжета (он же, впрочем, самые подробные – «Сказание о Науглафринге» и «Квента»), где особенно сильна тема жадности (Гномов и отряда изгоев), а также проклятия, наложенного Мимом на золото, возникают последовательно два боя в Менегроте. В первом варианте в него ввязывается шайка изгоев, не пожелавшая, в отличие от Хурина, отказаться от золота. Во втором – призванные для исполнения работы Гномы, говоря о том, что сокровища также по праву принадлежат им (поскольку до того принадлежали Миму – мотив, тоже не очень-то убедительный для поздних версий). В обоих случаях бой заканчивается победой эльфов, а тела всех погибших хоронят в кургане, получающем название Курган Алчности. Тема алчности и проклятого золота, похоже, были сочтены Кристофером слишком приземленными и мало подходящими к духу более поздних произведений, но идея боя в Менегроте его не оставила. И если сцена гибели Тингола в своем дворце оказывается в таком случае скорее контаминацией двух эпизодов – бой с гномами в пещерах и гибель Тингола на охоте, то причина переноса в пещеры сражения с феанорингами пока мне непонятна.

Зато следствия этого переноса достаточно очевидны. Бой «на восточной границе», зимой – это очевидно бой с **войском**, более или менее организованным отрядом воинов. При этом безусловно логично заключить, что если цель похода сыновей Феанора – именно Сильмарил,





то, не обнаружив его на Диоре, они наверняка дойдут до Менегрота, и вряд ли их пребывание там будет абсолютно мирным – все же мы можем, наверное, заключить, что основное сопротивление дориацев, видимо, было сломлено именно в приграничном бою. Да, безусловно, детей Диора «злые слуги Келегорма» вряд ли находят на поле боя, да и супругу Диора, Нимлот – также. Впрочем, о гибели Нимлот у нас **нет** прямых упоминаний в текстах, как это ни странно. (Напротив, в поздних вариантах Повести Лет есть вариант «госпожи Линдис», которая «добралась до Оссирианда»). Впрочем, в пользу факта ее гибели говорит, возможно, все-таки не только логика повествования (где она больше не возникает). Кристофер Толкиен упоминает, что имя «Нимлот», его выбор из остальных вариантов (упоминавшаяся Линдис; Элулин) обусловили эльфийские генеалогии 1959 г. – их, в отличие от людских, он не опубликовал, но не раз на них сослался. Если предполагать, что они выглядели примерно так же, как людские, – возможно, дата смерти указана там?



Возвращаясь к восприятию читателями боя в Дориате, еще раз повторю – вместо сражения с войском мы видим в «Сильмариллионе» уличные, точнее, «пещерные» бои, что в принципе настраивает читателя на картину с вероятностью более долгого и кровопролитного боя с бОльшим участием (а значит и жертвами) среди жителей сугубо мирных, женщин и детей, безоружных... Как уже говорилось, именно этим сюжетам посвящено немало рассказов. Также, только в случае такого боя могла возникнуть идея *пожара в Менегроте*.

Речь идет не даже не о замене одного события другим – Дориат в любом случае пал, и Диор – убит, – но о версии события, а в случае читателей – об оттенке восприятия, на которые настраивает их произведенная редактором версия текста.

И это не единственный случай, когда именно редакторская версия событий, не отмеченная в иных текстах, «крисизм» (термин, если я не ошибаюсь, Дирфиона) оказывается именно той яркой сценой, которая привлекает внимание читателей среди прочих (даже представленных в том же тексте). Возможно, иногда дело именно в **яркости**, добавлении подробностей, деталей обстановки и поведения в эти исходно краткие и отрывочные у автора тексты.

Вот знаменитая сцена – Сильмарил возвращается в Дориат – в изложении печатного «Сильмариллиона»:

«Был осенний вечер, и когда стало поздно, некто пришел и постучал в двери Менегрота, требуя встречи с королем. Он был лордом Зеленых эльфов и пришел, спеша, из Оссирианда, и стражи дверей привели его туда, где Диор один сидел в своем чертоге; и в молчании отдал он королю шкатулку, и ушел. В той шкатулке лежало Ожерелье Гномов, в которое был вставлен Сильмарил, и Диор, взглянув на него, увидел в нем знак того, что Берен Эрхамиион и Лютиен Тинувиэль действительно умерли... (...)

Долго смотрел Диор на Сильмарил, который его отец и мать добыли за пределами всякой надежды из ужаса (земель) Моргота, и велика была его скорбь о том, что смерть их пришла так скоро. (...)

А теперь, когда вы еще ярко помните только что прочитанный текст, я озвучу достаточно подробный его прототип:

«Тогда Берен и Лютиен исчезли из ведения людей, и день их смерти неизвестен, кроме (того), что (однажды) вечером вестник принес ожерелье к Диору в Дориат, и эльфы сказали: «Лютиен и Берен умерли, как судил Мандос». (Анналы Белерианда, IV том)

Более поздние тексты повторяют его почти дословно, и только Повесть Лет добавляет



единственную подробность: «**Осенью** того года вестник принес (однажды) вечером Сильмарил Диору в Дориат.»

Все прочее – редакторские добавления, не более – и стук в ворота, и то, что пришедший – именно **лорд** Зеленых эльфов (почему, кстати?), и Диор, сидящий в одиночестве...

Но яркая сцена остается в сознании читателя и провоцирует его на дальнейшие размышления – на основе своей версии событий...

Продвинемся по сюжету далее. Если построение заключительной части главы «О гибели Дориата» можно назвать «мозаичным», но история процветания и падения Гаваней Сириона все же менее пестра по составу текста. Как уже говорилось, благодаря своеобразному «парадоксу Эарендила» Толкиен так никогда и не написал подробный текст о герое, с которого началась его мифология – и о связанных с ним местах, лицах и событиях – рассказ всегда начинался издали и практически **никогда** не доходил до этой точки. В отличие от падения Дориата, даже в «Утраченных сказаниях» о Гаванях Сириона присутствуют лишь конспекты и отрывочные наброски, прием сильно отличающиеся от последующих версий этого сюжета.

Таким образом, связный рассказ, а не отдельные упоминания об этом событии содержат только два текста 1930х годов – «Набросок мифологии» и «Квента» IV тома, которая к этому времени (т. е. к последним своим главам) уже делится на две последовательных редакции текста. Второй из них – я буду для краткости называть ее «Квента-вторая» – и соответствует (в основе) текст печатного «Сильмариллиона» – хотя бы потому, что более поздних связных текстов нет. Впрочем, без добавлений не обошлось. Сведения о постройке корабля Эарендила взяты из текста «Кирдан» (из «Последних работ») и... из песни Бильбо в Ривенделле, из той же песни, вероятнее всего, пришло название «Арверниен» (имя нагорья близ берега, а вовсе не города) и «Нимбретиль»...

Не обошлось и без редакторской обработки текста. И здесь – в силу отсутствия чего-либо более подробного, чем имеющийся текст, малейшие его изменения имеют наибольшее влияние на восприятие читателем истории.

Воображение читателя может зацепиться за *любое слово* в буквальном смысле. Скажем, во фразе «Ибо уцелевшие сыновья Феанора **внезапно напали** на изгнанников из Гондолина и беглецов из Дориата...» слово «внезапно» – редакторское добавление. Не от него ли – в сочетании с отсутствием в «Сильмариллионе» дат – посягается встревившаяся больше одного раза идея, что нападение на Гавани происходит буквально через несколько часов после ухода посольства? Обе версии «Анналов» укажут нам промежуток в 4 года между этими событиями, – но у читателя, как правильно, нет под рукой «Анналов» при первом прочтении текста! – и феаноринги, которые уже оказались в их глазах способны на массовое убийство безоружных в Дориате, теперь еще и ведут переговоры, притворно обещая помощь – и держа наготове войска...

Вот такие выводы, сделанные, похоже, из одного слова, – посмотрим же, что могут спровоцировать Большие перемещения (и тем более – добавления) внутри текста.

К примеру, в нескольких англоязычных рассказах с упорством, достойным лучшего, повторяется сцена: либо только феаноринги, либо также и жители Гаваней видят, как Эльвинг обращается в птицу.

Казалось бы, перед нами типичная ошибка авторов, у которых герои явно читали «Сильмариллион». Впрочем, если мы посмотрим сам текст «Сильмариллиона» то убедимся, что и он также «приложил руку» к формированию этого глюка. В нем сразу после сообщения о том, что Эльвинг бросилась в море и феаноринги не получили Камень, добавлено – «**но он не был потерян**», а затем сразу следует рассказ о превращении Эльвинг в птицу. «После этого», конечно, не означает «вследствие этого», но соседство фраз с упоминанием феанорингов и птицы,





похоже, явно вызывает у авторов мысль, что ее превращение происходило именно на глазах у них.

В то время как в тексте «Квенты» (второй) мы видим совсем другую фразу, где вслед за упоминанием о прыжке говорится, что Эльвинг **«погибла, как думал народ»** (Гаваней). Упоминание о птице и спасении следует абзацем позже, с разрывом в несколько предложений – и так из нескольких фраз, построенных немного по-другому, рождается совсем иная картина. В «Сильмариллионе» же, напротив, упоминание «непотерянности» камня (редакторская вставка) заменило мысль о погибшей Эльвинг. Здесь же народ Гаваней Сириона, как мы видим, после падения города твердо уверен в гибели правительницы. (Что же до феанорингов, то их мысли по этому поводу проясняет разговор о восходе Звезды, где предполагается, что Ульмо поднял из моря именно **Камень** – а поскольку о судьбе Эльвинг, бросившейся в море вместе с Камнем, ничего не говорится, то она явно опять-таки считается погибшей).

Вернемся ненадолго к нашему «коллективному бессознательному». Вот еще несколько примеров (опять же, на основе англоязычных произведений по мотивам – притом, что некоторые (не все) идеи встречались мне и в другой форме):

* Злой Маэдрос, желающий убить детей Эльвинг при их нахождении (в то время как Маглор защищает их). В дальнейшем Маэдрос либо радикально добреет, либо продолжает издеваться или не любить детей.

* Личная встреча старших феанорингов с Гил-галадом (или Кирданом), прибывающими на кораблях.

* И другой вариант той же ситуации – высокая скорость исчезновения феанорингов из Гаваней (уже уходят к прибытию упомянутых кораблей), среди ушедших кроме них самих упоминаются только уведенные ими с собой дети Эльвинг.

* Дети – **заложники** у феанорингов.

Можно многое сказать мелодраматизме и нелогичности, – к примеру, того же первого представления, найти противоречие ему (более или менее) факты в текстах (и не забыть о том, насколько закреплению этого представления способствовало появление картины Кассиопей)... Но если мы вернемся к истории нападения на Гавани в изложении «Квенты-второй» и печатного «Сильмариллиона», то их сравнение тоже даст немало интересного.

Казалось бы, по этому вопросу у нас есть четкое указание «Сильмариллиона»: уже после штурма подошли корабли **«Кирдана и Верховного короля Гил-галада»** – и тогда к Гил-галаду присоединились те, кто не погибли – и ушли с ним на Балар. Говорится также, что к моменту прибытия кораблей **«сгнула и Эльвинг, и ее сыновья»** а жители, ушедшие с Гил-галадом, рассказали, (по-видимому, как раз ему), что Эльвинг бросилась в море, а **«Элрос и Элронд были взяты в плен»**.

Из сказанного действительно возникает впечатление, что, по крайней мере, Гил-галад присутствовал на упомянутых кораблях лично (потому что выжившие присоединились **к нему** и ушли **с ним** на Балар – в особенности значимо второе). Этот же отрывок наводит на довольно нелестные мысли об отношении населения и феанорингов, но о них несколько ниже.

Самое же интересное во всей этой истории вот что: никаких следов подобного сюжетного хода во всех известных нам 12 томах опубликованных текстов нет. А есть, пожалуй, даже нечто



прямо противоположное.

В наиболее позднем варианте текста, в Квенте-второй, народу Сириона предоставлено целых три варианта дальнейшей судьбы: погибли, «бежали» (не говорится, куда именно) или ушли, при этом «по необходимости» присоединившись к народу Майдроса. Из этих вариантов описанный в «Сильмариллионе» напоминает разве что «бежали» – почему бы не бежать на Балар (хотя можно и просто в южные леса)?



Кстати, возможность бегства появляется только в этом тексте, в двух более ранних вариантах («Набросок мифологии» и «Квента-первая» – а также в обоих «Анналах Белерианда») возможных исходов два – гибель и уход.

Что же касается поздней Повести Лет, то упоминаний о судьбе именно **народа** Гаваней там нет – думаю, в силу чрезвычайной краткости текста, Повесть Лет А упоминает только, что «Гавани Сириона разрушены», – а иные версии либо еще менее подробны, либо не доведены до этой даты. То есть самый поздний текст, более-менее доходящий до истории Гаваней хронологически, ничем ситуацию не проясняет. Если Кристофер Толкиен посчитал это молчание знаком отвержения старой версии, то... идея выглядит неубедительно. Впрочем, это только предположение.

Возвращаясь к тексту печатного «Сильмариллиона», заметим, что все изложенные версии, в общем-то, прямо не исключают прихода неких кораблей с Балара, хотя ничем не указывают на их присутствие в Гаванях (в особенности во время пребывания там феанорингов), – и уж тем более на присутствие на них Гил-галада или Кирдана. Откуда же он мог появиться в окончательном тексте? Нельзя оставить без внимания следующее обстоятельство (отмеченное при обсуждении этой темы Туилиндо): все тексты, где судьба населения Гаваней как-либо упоминается, написаны ДО создания «Властелина Колец», а вот Гил-галад как полноценный персонаж истории Средиземья появляется именно в процессе написания романа, и в тексты по Первой Эпохе проникает после его завершения, в 1950-60-х годах. Не могло ли появление этого героя изменить «политическую карту» юго-западного Белерианда и навести автора на мысли о более привлекательных для жителей разоренного города убежищах, чем крепость феанорингов, только что напавших на них?

На этот вопрос мы в действительности не можем ответить практически *ничего* – по крайней мере, при нынешнем состоянии источников. Какие бы мысли о судьбе гаваньцев и Гил-галаде ни посещали Толкиена, они не отражены в его записях, даже отрывочных – по крайней мере, в **опубликованных** записях.

Поиски хоть каких-нибудь совместных упоминаний Гил-галада и Гаваней Сириона приводят нас к основному тексту версии происхождения Гил-галада из Третьего дома, – заметке на отдельном листе, опубликованной в комментариях к «Шибболету Феанора». Заметка эта (датированная 1967 годом) завершается указанием о том, что Гил-галад спасся при падении Нарготронда, добрался до устья Сириона и «был там королем Нолдор». Там же цитируется приписка из генеалогических таблиц того же времени, согласно которой он также «жил в устье Сириона».

Как показывает вся история разгрома Гаваней (записанная в имеющихся текстах), непосредственно в устье Сириона Гил-галад жить и править вряд ли мог – поскольку он никак не упоминается в истории переговоров и нападения. Зато другие версии его родства и биографии не единожды включают тот факт, что он был отослан **к Кирдану**. Возможно, поэтому Кристофер Толкиен «поселил» его на Баларе, но при этом историей о пришедших кораблях показал, с другой стороны, некое его отношение к Гаваням Сириона, верховную власть и защиту над ними... Звучит не очень-то убедительно, но никаких иных данных у нас нет.

Тем более что Гил-галад как **верховный** король Нолдор в те времена – это опять-таки редакторское добавление (в главе о падении Гондолина на этот раз, но как Верховный король он упоминается и в истории о кораблях). Источник для него гораздо яснее – похоже, упомянутая





только что фраза о том, что в устье Сириона он был «королем Нолдор». Что, на наш взгляд означает (ЕСЛИ принимать версию событий именно этой заметки, а не любую другую из версий истории Гил-галада), что он был королем именно тех Нолдор, которые жили вместе с ним – очевидно, на Баларе. И именно нолдор – а ведь там должно было быть еще и немало фалатрим, и над ними главенствовал Кирдан...

Подводя итоги, скажем, что история о запоздавших кораблях остается все-таки таким же редакторским домыслом, как и битва в Менегроте. Не противоречащим иным версиям – какие-то корабли с Балара, рассуждая логически, приплыть безусловно могли, – но по неизвестной нам причине вытеснившим из текста все прочие версии. А заодно эта версия дала повод к возникновению некоторых из тех примеров «коллективного бессознательного», которые приводились выше. Впрочем, если говорить о личной встрече феанорингов с Гил-галадом или Кирданом, то в таком случае писатели по мотивам следуют изложенному не вполне точно: если ушедшие жители Гаваней рассказывают равно об Эльвинг и о ее детях, определяя их судьбы одним словом – **«сгнула и Эльвинг, и ее сыновья»**, то никакой личной встречи быть и не могло, феанорингам при таком развитии событий к моменту появления кораблей полагается исчезнуть. Прихватив, видимо, одних только детей – зачем, спрашивается?

О таком представлении выше тоже шла речь. Кроме того, наше (точнее, англоязычное в данном случае) «коллективное бессознательное» додумалось до «детей-заложников», – идея, как ни печально, очень современная, только вот в тексте Толкиена слова «заложник» (hostage) в этой ситуации нет, а есть – «пленники» («captives»). Согласитесь, «тоже плохо, но по-другому». Мало того, и это слово употребляется, прямо скажем, не везде...

В «Сильмариллион» упоминание о детях-пленниках снова попадает из Квенты-второй, по дороге, однако, приобретя тот самый сомнительного (покуда) происхождения отрывок о кораблях Гил-галада и судьбе населения Гаваней. Именно в уста оного населения вкладывается Кристофером эта весть – те, что отправились с Гил-галадом на Балар, и рассказали, как упоминалось выше о прыжке Эльвинг и о том, **«что Элрос и Элронд были взяты в плен»**.

Таким образом, рассказ об этом идет наравне с другим достоверно произошедшим событием (Эльвинг бросилась в море). В то же время в самой Квенте ситуация совсем другая:

«И все же Майдрос не получил Сильмарил, ибо Эльвинг, видя, что все потеряно, и дети ее Элрос и Элронд взяты в плен, ускользнула от воинства Майдроса и с Науглафрингом на груди бросилась в море; и погибла, как думал народ»

Подчеркнем – то, что дети взяты в плен, преподносится здесь как восприятие Эльвинг (мало того, осмелюсь предположить, именно как восприятие текущей ситуации в бою, чему соответствует эмоционально окрашенная фраза «все потеряно»), а мнению народа достается только упоминание о том, что она погибла.

Как нам кажется, важно это еще и потому, что второе упоминание пленников связано снова именно с Эльвинг, и на этот раз при попадании в текст «Сильмариллиона» практически не претерпело изменений – когда Эльвинг наконец встречается со своим супругом, и он ведет разговор о том, что произошло, говорится, что они печалились как о разрушении Гаваней, так и **«о пленении их сыновей, и они боялись, что те будут убиты»** – а дальше, в том же абзаце, автор рассказывает, что все было вовсе не так, над ними сжалился Маглор «и любовь возросла между ними, как ни странно об этом подумать...».

У Эарендила и Эльвинг, конечно же, нет никакой иной информации о случившемся в бою, кроме ее собственного впечатления о произошедшем – а также ее отношения к феанорингам (от которых она вряд ли будет ожидать что-то хорошее). На версию именно о **личном восприятии** работает еще и контраст первой и второй части фразы (дети, возможно, убиты – Маглор заботился о них и полюбил их). То есть, согласно Квенте-второй, мысль о том, что детей взяли в плен, возникла именно у Эльвинг (и вряд ли она успела с кем-то поделиться ей до прыжка). В «Сильмариллионе» этого четкого ограничения «пленников» личным восприятием нет, о



«пленниках» говорит народ Гаваней, мало того, добавляется еще одно явно отрицательное описание их ухода – в устах того же «народа» он практически приравняется к гибели: «**сгинула и Эльвинг, и ее сыновья**». Фраза эта происходит, как мы помним, из редакторского пассажа о кораблях Гил-галада, не имеющего прямых оснований в толкиеновских текстах. Снова – усиливается один из оттенков восприятия (а именно – жестокость феанорингов, и здесь, и в Менегроте), но дело не только в этом.

Вернемся к самому населению Гаваней, которое высказывает те или иные мнения о детях, об их матери, и в итоге, похоже, куда-то перемещается из Гаваней – так куда же?

Мы уже говорили, что картина феанорингов, исчезающих на поразительной скорости из Гаваней, захватив зачем-то одних детей (закрадывается подозрение, что с нехорошими намерениями), – а все неубитые ими жители смотрят на это с ужасом, а затем пересказывают Гил-галаду с оторопью – вся эта трагическая картина и правда вытекает из «Сильмариллиона», и беда с ней только одна – все прочие варианты текстов на эту тему рассказывают **совсем другую** историю. То есть мы снова имеем дело с редакторской правкой, повлиявшей на восприятие событий.

Вспомним еще раз ситуацию, описанную в Квенте-второй. Итак, часть жителей Гаваней без сомнения гибнет. Часть (мы узнаем об этом только в наиболее позднем и подробном тексте Квенты, прочие сообщения содержат два варианта) куда-то «бежит» – может быть, и сразу морем на Балар, а если и нет, то все равно имеет неплохие шансы стать затем его обитателями. Третья же часть уходит с феанорингами (как можно логически заключить – на Амон Эреб). И в чем состоит вопрос – так это в добровольности этого ухода, потому что чем дальше, тем туманнее термины в текстах. Начальное «вынуждены (forced) **уйти и присоединиться к народу Майдроса**» почти наверняка недобровольно, – скорее даже не «вынуждены», а «принуждены» («Набросок мифологии», «Квента» (первая)). Зато уже известное нам «ушли по необходимости» показывает скорее собственное решение жителей Гаваней, а «**принят (взят – taken into) в народ Майдроса**» сохраняет некую двусмысленность – «взят» (недобровольно) – «принят» (добровольно) («Анналы Белерианда»—V)...

Скорее всего, уход был именно что полу-добровольным, а его инициатива вряд исходила от жителей Гаваней – наверно, мало кому хотелось уходить вместе со вчерашними противниками, убийцами друзей и родичей (и кто-то не уходил, но многие, размыслив, решали, что в том есть свои, сугубо жизненные, преимущества).

К вопросу об источнике инициативы добавим еще вот что – именно в версии «необходимости» за самим фактом ухода следует вероятно интересная фраза о Майдросе, «**который претендовал теперь на власть (lordship) над всеми эльфами Внешних Земель**».

То есть – добавляя еще один источник к истории Гил-галада на кораблях – Майдрос делает здесь то же самое, что в тексте печатного «Сильмариллиона» приписано Гил-галаду – проявляет свою власть над населением Гаваней, а именно – берет их под свое покровительство как лорд. Потому что уход их описан, а никакого иного положительного смысла в главенстве «надо всеми эльфами Внешних Земель» в те времена, пожалуй, не сыщется (именно над эльфами, кстати, а не над самими землями, что уже заняты Морготом, а вот эльфы по ним еще кое-где бродят). И еще одно замечание, довольно спекулятивное, – это именно **власть лорда**, lordship, а не королевская, если совмещать две одновременных пласта текстов, то Майдрос не посягает на королевский (хотя бы и не верховный) титул Гил-галада. Скорее уж – осознав содеянное, можно попытаться пострадавших защитить.

Таким образом, из доступного нам толкиеновского текста проявляется немного другая история, чем та, что описана в «Сильмариллионе». Она не противоречит ей – скорее дополняет, делая более многосторонней, – но именно из краткой печатной версии берут начала «коллективные глюки» фэндома, и вот здесь уже дело, как мы видели, доходит и до прямых противоречий. В какой-то мере их провоцируют сами версии, избранные Кристофером (и отсутствующие в исходном тексте), в других случаях – редакторская правка, вроде бы не изменяющая, но, как





оказывается, затемняющая смысл текста.

Подведем итоги. Как нам кажется, приведенные примеры показывают, что зависимость «коллективного бессознательного» от текста и его правки безусловно существует. В рассмотренных главах она, похоже, максимальна – из-за сочетания краткости текста и большой его правки, особенно для гаваньского сюжета (вспомним «парадокс Эарендиля»). Поэтому стоит помнить, что для адекватного восприятия данных сюжетов желательно ознакомиться с наибольшим количеством текстов, относящихся к ним (тем более что они невелики по объему – хотя и разрозненны).

Характер возникающих представлений, как мы видели, самый различный, строгий закономерности здесь и не может быть. Впрочем, любопытно отметить, что, «благодаря» редакторским добавлениям, дважды усиливается представление о жестокости феанорингов (бой в Менегроте; «пленение» детей; сюда же отнесем представления о пожарах – тем более что идея о пожаре в Гаванях тоже существует). Вряд ли это результат какой-либо сознательной тенденции – разве что личных пристрастий редактора (что тоже предположительно)...

А теперь обратимся к сути самих явлений – как к ним можно относиться? Нет никакого сомнения, что «коллективные глюки» – это факт объективно существующей реальности, и бороться с ними как с явлением не имеет смысла. Однако в любой дискуссии (в художественном произведении все в воле автора) необходимо всегда четко обозначать, где перед нами данные текстов, где логический вывод из них, а где – «коллективное бессознательное». Никаких сомнений, что саму дискуссию это значительно облегчит.

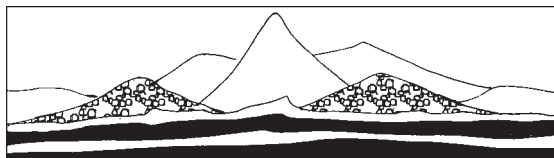
Что же касается отношения к самому печатному «Сильмариллону» под редакцией Кристофера Толкиена, то это вопрос тем более сложный, и авторы доклада могут здесь высказать только отдельные личные соображения по данной проблеме.

Сам Толкиен, как мы знаем, относился к опубликованным текстам как к совершившемуся факту (когда не забывал, что та или иная информация уже напечатана). Можно ли отнестись так к «Сильмариллиону»? Это вопрос спорный, но даже если решить его положительно, то такое отношение, на наш взгляд, не исключает:

- во-первых, использования неупомянутой в нем информации, непротиворечащей тексту;
- во вторых, разностороннего изучения его текстуальной истории – с целью понимания, откуда возникли те или иные тексты, что именно стоит за ними.

Примечания

¹ «Кассиопея (Катарина Карина Хмель) - польский художник-иллюстратор, в том числе автор ряда иллюстраций к Сильмариллиону. В данном случае имеется в виду ее рисунок “And Maglor took pity upon them” (“И Маглор сжалился над ними”), где изображены Маглор и Маэдрос после боя в Гаванях, с окровавленными мечами, только что нашедшие детей Эльвинг, один из которых пытается защититься от них игрушечным мечом. Этот рисунок можно посмотреть по следующей ссылке: [http://tolkien.com.pl/kasiopea/ang/strony/And Maglor took pity upon them.htm](http://tolkien.com.pl/kasiopea/ang/strony/And%20Maglor%20took%20pity%20upon%20them.htm)



Мария Семенихина

Метрический анализ стихотворения Namarie

*Ах, как мне не плакать,
Слез горьких не лить?*
Народный фольклор

В стихах из «ВК» Толкин шел по нескольким путям: стилизация под древнеанглийский эпос (роханские песни), модернистская неоромантическая поэзия в духе таких современных Толкину авторов, как Йетс или Томсон («переводы» эльфийских лэ) и традиция детской поэзии и детский фольклор. Таким образом, получается, что в стихах из «ВК» синтезирована практически вся история английской поэзии: от устного народного творчества через раннесредневековый эпос (переходное звено между устной и письменной литературой) к поэзии современной. Странность заключается в том, что у Толкина самые «древние» с точки зрения персонажей тексты (о Лутиэни, Нимродели и пр.) более всего напоминают поэзию XIX-XX вв. (романтизм, неоромантизм, модернизм), а наиболее «фольклоризированными» оказываются самые «модернизированные» из всех жителей Средиземья – хоббиты. Самое странное, что поэзия хоббитов оказывается наиболее эклектичной и синтетичной в этом отношении: в ней уживаются фольклор, подобию переводов из средневековой латинской поэзии (пресловутый «Олифан»), отрывки из ненаписанных елизаветинских пьес («When winter first begins to bite»), подражания поэзии XIX в. (вплоть до поэзии нонсенса, сходство с которой имеет песенка Сэма про тролля). Но стихотворчество хоббитов – тема для отдельного разговора.

В ВК 2 стихотворных эльфийских текста «на языке оригинала»: синдаринская молитва A Elbereth и так называемый «Плач Галадриэли» (Namarie). Если с размером и ритмом первого нет особых затруднений, второй по своей метрике и ритмике кажется несколько странным. Если «Плач Галадриэли» - это стихотворение, то должен возникнуть совершенно естественный вопрос: каким размером оно написано?

Существует по крайней мере одно широко известное исследование этого текста – статья Хэльге Февскрангера «Намариэ»¹. Плач Галадриэли – это, конечно, языковой памятник, и его лексический, синтаксический, этимологический анализы представляют безусловный интерес. Однако перед нами не просто текст, а текст художественный – более того, текст стихотворный. Автор статьи лишь вскользь упоминает об инверсированном синтаксисе «Плача», ссылаясь на замечание самого Толкина, который говорит, что инверсия вызвана требованиями ритмики. Впрочем, литературоведческие задачи не входят в круг вопросов, рассматриваемых автором.



При прослушивании записи чтения этого стихотворения самим Толкином отчетливо ощущается ритм, напоминающий неравностоппный ямб. При этом несколько нарушают привычный нашему уху ровный размер старательно протягиваемые автором долгие гласные. Попытки переложить этот текст на музыку по-разному интерпретируют его метрику: так, мелодия «Плача» в исполнении Сигне Асмуссен (Tolkien Ensemble) расшатывает оригинальный ритм стихотворения достаточно сильно (например, долгота и краткость гласных, указанная Толкином, не совпадает с приходящимися на эти гласные музыкальными длительностями); у Д. Сванна (композитора, более стремившегося к «эльфийской аутентике») мотив «Плача» своей монотонностью напоминает григорианский хорал (а если выразиться грубее – хочется вместо «ай лаурие лантар» на этот мотив петь «Господи помилуй, Господи помилуй») и все гласные нивелированы по долготе (вся строка идет примерно на одних длительностях, и только конец распеваётся), однако ямбический ритм выдерживается очень четко.

Также совершенно естественным было бы предположить, что метрика данного стихотворения должна быть связана с фонетикой Квенья.

Сам Толкин о просодике эльфийских языков говорит следующее: *“In words of two syllables it falls in practically all cases on the first syllable. In longer words it falls on the last syllable but one, where that contains a long vowel, a diphthong, or a vowel followed by two (or more) consonants. Where the last syllable but one contains (as often) a short vowel followed by only one (or no) consonant, the stress falls on the syllable before it, the third from the end”*. При этом, хотя данный пассаж связан именно с особенностями чтения эльфийских стихов, насколько мне известно (хотя кто-то, возможно, знает о прямо противоположном), Толкин, хотя и не был чужд стиховедению, нигде ничего не говорит об эльфийской метрике (а также ритмике, фонике, строфике и прочих пугалах для филолога-второкурсника). Однако можно кое-что предположить исходя из реальных систем стихосложения, известных Толкину.

Для Толкина, как для носителя англоязычной поэтической культуры, «родными» были тоническая и силлабо-тоническая системы. Вместе с тем Толкин, как человек с классическим образованием, знал о квантитативной метрике, которая была свойственна латинской и древнегреческой поэзии, и даже сам в юности писал стихи на латыни. Если для тонической системы стихосложения важно количество прежде всего ударных слогов (иктов) в строке, количество же безударных может варьироваться, для квантитативной системы важно не только количество слогов, но и их долгота или краткость (отсюда название этой системы, от лат. *quantitas* – количество). Единица квантитативного стихосложения – стопа – это определенное сочетание долгих и кратких слогов, повторяющееся в строке определенное количество раз. В силлабо-тонике так же упорядоченно повторяются ударные (на месте долгих) и безударные (на месте кратких). В тонике вообще сохраняется только постоянное количество ударных слогов в строке, количество же безударных может быть достаточно свободным. По сути, силлабо-тоника – это квантитативная метрика, урезанная и адаптированная под особенности просодики тех языков, где нет долгих и кратких гласных (что мы имеем на русской, например, почве). Утрата долготы-краткости гласных произошла также в постклассический период в латыни и греческом. Так что латинские стихи эпохи средневековья уже не вполне подчиняются требованиям квантитативной метрики.

Уникальность английского стихосложения в том, что в английском языке есть долгие гласные фонемы, но английское стихосложение при этом квантитативным не является.

Логично было бы предположить, что в силу просодических особенностей Квенья (маркированность гласных по долготе и краткости) система стихосложения на этом языке могла быть квантитативной. Также можно, видимо, предположить, что Толкин воспользовался для



передачи квеньйских стихов «готовой» и прекрасно ему известной античной метрикой. Тем более что в эссе «Тайный порок» Толкин помещает стихотворение на одном из ранних вариантов Квенья об Эарендиле, которое, по его собственному определению, написано в «строгую квантитативную метрику». Однако стихотворение об Эарендиле, если сравнивать его с античными образцами, является т.н. логаздом – стихотворением, представляющим собой повторяющуюся во всех строках четкую схему чередования долгих и кратких слогов, которая при этом не соответствует ни одному из устойчивых традиционных метров (хотя в принципе его метрическая схема - - v v - v - v x напоминает один из типов эолийского песенного стиха – т.н. телесиллей: x - v v - v x).

Теперь рассмотрим собственно «Плач Галадриэли». Знаком : будем означать словоразделы, длинные слоги выделять жирным шрифтом.

Ai : lau ri e : **lan tar** : **las si** : **sy ri nen!**
Yï ni : **u ny** ti me : ve : **rō** mar : **al da ron!**
Yï ni : ve : **lin** te : **yul** dar : a **vō** ni er
 Mi : o ro **mar** di : **lis** se : mi ru **vy** re va
An dŷ ne : **pel** la : **Var** do : **tel lu mar**
 Nu : **lui** ni : **yas** sen : **tin** ti lar : i : e le ni
Y mar yo : **ai** re **tō** ri : **li ri nen.**

Ŝ : man : i : **yul** ma : nin : **en quan** tu va?

An : **я** : **Tin** tal le : **Var** da : **Oi** o los se o
 Ve : **fan** yar : **mar** yat : E **len** ta ri : **or** ta ne
 Ar : **il** ye : ti er : **un** du **la** ve : **lum** bu le
Ar : **sin** da **ny** ri el lo : **cai** ta : **mor** ni e
 I : **fal** ma **lin** nar : **im** be : met : **ar** : **hi** si e
Un tŷ pa : Ca la **cir** yo : **m** ri : **oi** a le
Si : **van** wa : **na** : **Ry** mel lo : **van** wa : **Va** li **mar!**

Na **ma** ri e! : **Nai** : hi ru va lye : **Va** li **mar!**
Nai : el ye : hi ru va : Na **ma** ri e!



При учете количества того или иного слога учитывалась и его открытость или закрытость. В античной квантитативной метрике длинные слоги – это не только те, которые содержат дифтонг или долгий гласный, это еще и закрытые слоги (те, которые кончаются на согласный (конец слова, конец строки), или в которых после гласной следует 2 или более согласных (середина слова, стык слов)); просодика Квенья (см. выше) с этим правилом совпадает в точности. Косвенным подтверждением такого заключения служит упомянутое ранее стихотворение об Эарендиле, в котором закрытые слоги, слоги с долгими гласными и слоги с дифтонгами оказываются на одних и тех же позициях:

San : **nin** qe ru : **vis** se : **lu** ti er
Kir yas se (E)a ren del : **or** : ve a,
Ar : lai qa li : **lin** qi : **fal** ma ri
Lan gon : ve a **kir** yo : **ki** ri er...

Вопрос в том, считать ли открытыми или закрытыми слоги в словах типа andune, lumbule и т.д. – ведь в Квенья звукосочетания «нд», «нт», «мб», «мп» и т.д. имели фонемный статус и обозначались на письме (в тенгвар) одним значком, а не двумя. Слова, в которых





звуки *n* и *m* сочетания «нт» относятся к разным морфемам, колебаний в трактовке не вызывают. Те слоги, которые кончаются на согласный, но стоят в конце слов, а за ними следует гласный, в античной квантитативной метрике считаются открытыми (этот принцип виден и в приведенном стихотворении об Эарендиле: слог *del* стоит в той же позиции, что и бесспорно краткие *se* или *qi*, поскольку за ним следует гласный и превращает его из долгого закрытого в краткий открытый: ср. лат. **Ponitur ad patrios barbara praeda deos** (Овидий, Героиды), где слог *tur* раскрывается за счет идущего за ним гласного *a*; в слове *patrios* два первых слога тоже краткие, так как содержат сочетание *muta cum liquida*).

Метрическая схема «Намаризэ» представляется следующей.

--v v ---v -v -
 -v ---v v v -v -v -
 -v v -v -v v -v -
 v v v -v -v v v -v v
 --v -v -v -v -
 v -v ---v v v v v
 --v -v -v -v -
 -v v -v v ---v v
 ---v -v -v -v v v
 v ---v v -v -v v
 v -v v v -v -v v v
 --v -v -v -v -v v
 v -v -v -v v -v v
 --v v v -v -v -v v
 --v ---v -v -v -
 v -v v -v v -v -v -
 - -v v v v v -v v

Ai! laurie lantar lassı s̄yrinen!
 Ȳini ʷnytime ve r̄bmar aldaron!
 Ȳini ve linte yuldar avb̄nier
 Mi oromardi lisse miruvyeva
 And̄ne pella Vardo tellumar
 Nu luini yassen tintilar i eleni
 Umaryo airetb̄ri lhrinen.
 S̄n man i yulma nin enquantuva?
 An s̄n Tintalle Varda Oiolosseo
 Ve fanyar maryat Elent̄b̄ri ortane
 Ar ilye tier undul̄b̄ve lumbule
 Ar sindanyriello caita mornie
 I falmalinnar imbe met ar h̄nsie
 Unt̄p̄ra Calaciryo m̄nri oiale.
 S̄n vanwa na, Rymello vanwa, Valimar!
 Nam̄brie! Nai hiruvaye Valimar!
 Nai elye hiruva. Nam̄brie!



--v v | --- | v -v -
 -v - - |v v v - | v -v -
 -v v - |v -v |v -v -
 v v v - |v -v v | v -v v
 --v - | v -v - |v -
 v -v - | -v v |v v v v
 --v - | v -v - |v -
 -v v - |v v - - |v v
 ---- |v -v - |v -v v
 v - - - |v v - - |v -v v
 v -v v |v -v - |v -v v
 --v - |v -v - |v -v v
 v -v - |v -v v | -v v v
 v -v v |v -v - |v -v v
 --v v | -v - - |v -v -
 v -v v | -v v - |v -v -
 - - |v v v v |v -v v

большой ионик + молосс + ямб
 эпитрит 2 + пеон 4 + ямб
 хориямб + амфибрахий + ямб
 пеон 4 + пеон 2 + пеон 2
 ямбический диметр +1 ямб. стопа
 ямб + большой ионик + прокелевсматик
 ямбический диметр +1 ямб. стопа
 хориямб + малый ионик + пиррихий
 дохмий (?) + ямб + пеон 2
 эпитрит 1 + малый ионик + пеон 2
 пеон 2 + ямб + пеон 2
 ямбический диметр + пеон 2
 ямб + пеон 2 + большой ионик
 пеон 2 + ямб + пеон 2
 большой ионик + ямбический диметр
 пеон 2 + хориямб + ямб
 спондей + прокелевсматик + пеон 2



Как уже было сказано, при прослушивании записи «Плача» самим автором отчетливо ощущается некое подобие метрики этого стихотворения шестистопному ямбу. Силлаботоническому шестистопному ямбу в квантитативной метрике соответствует ямбический триметр. Этот размер традиционно использовался в античной драматургии (трагедии и комедии). Схема ямбического триметра примерно такова (долгий слог обозначается знаком -, краткий – знаком v, т.н. анцепс (слог, который может быть и долгим, и кратким) – знаком x, двоеточиями – обязательный словораздел):

$$x - v - x : - v : - - - v -$$

При передаче этого размера средствами русского стихосложения он звучит так:

*О дети, новый отпрыск Кадма древнего,
Зачем сидите вы перед дворцом моим
С просительными ветками повитыми?
А город то дымится фимиамами,
То полнится молитвами и стонами...*

(Софокл. Царь Эдип) (пер. З.А. Барзах)

Ямбическая стопа состоит традиционно из двух слогов, первый из которых краткий, второй – долгий. Однако часто применительно к античному стихосложению говорят не о стопе, а о метре. Ямбический метр – это, по сути, 2 стопы (почему размер и называется триметр: метр в строке повторяется 3 раза): x – v – . Допускается также т.н. «распущение» – т.е. употребление двух кратких слогов на месте одного долгого. Таким образом, античный ямб, в отличие от того размера, который называем ямбом мы, может включать в себя и двухсложные (собственно ямб v -, спондей - -), и трехсложные (трибрахий v v v, дактиль – v v, анапест v v -) стопы. В трагедии, комедии и лирике ямбические триметры различаются между собой как правилами, регулирующими употребление долгих и кратких слогов, так и правилами словоразделов².

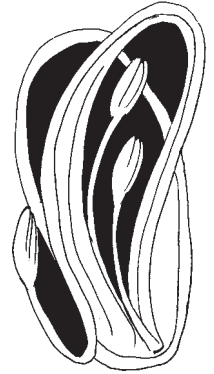
Интересно заметить, что словораздел «Плача» находится в своеобразном «конфликте» с делением текста на метрические единицы: граница между стопами нередко проходит внутри слова. Вместе с тем нельзя и сказать, что «Плач» полностью написан ямбическим триметром, хотя соотношение «одна строка = 3 метрические единицы» сохраняется. В нем встречается несколько разновидностей стоп и метров. Ямб (не стопа, а метр) встречается 18 раз, пеон – 13 раз (4й и 2й считались как одно), 5 раз – большой ионик, 2 раза – эпитриты, 3 – хориямб, 2 – проклевсмастик (стопа, служившая для замены спондея). Прочие стопы встречаются по 1 разу. По-видимому, при написании этого стихотворения Толкин допустил метрическую погрешность, вполне понятную для «носителя» неквантитативной метрики: периодически путал ямб с пеоном вторым и четвертым, т.е. со стопами короче ямбического метра на 1 мору. Все эти метры четырехсложные и имеют икт на четных слогах (а в силлабо-тонике пеонами называют особые четырехсложные стопы, возникающие за счет пропуска ударений в двусложных и могущие стоять на месте ямбов или хореев: ср. рус. *Шумная, веселая весенняя Москва; И белая березонька; Задрожали, зазвенели золотые веретена; Не рассуждай, не хлопочи*).





Не очень ясно, является ли анцеп (сосуществование долгих и кратких слогов в одной позиции) в конечных стопах специфической чертой эльфийской метрики, или же в позиции абсолютного конца вследствие возможной редукции оппозиция долготы-краткости снимается.

Если, как принято в античной метрике, за 1 мору (единицу долготы) принимать 1 краткий слог, то количество мор в строке (всего в стихотворении 17 строк) составляет в среднем 16. Наиболее часто встречаются 16-морные строки - 6 раз, 17-морные - 2 раза, 18-морные - 4 раза; 15-морная строка встречается 1 раз (*Mi oromardi lisse miruvoreva*), 14-морная и 13-морная - по 1 разу, причем на эти самые короткие строки приходится особый смысловой акцент: *Si man i yulma nin enquantuva?; Nai elye hiruva. Namarie!*. Наконец, два раза встретились 19-морные строки (*An si Tintalle Varda Oiolosseo; Si vanwa na, Romello vanwa, Valimar!*). Эти две необычно длинные строки служат своего рода рамкой для второй части стихотворения, начиная и завершая описание того, как по велению Варды туман скрывает потерянный навсегда для Галадриэли и ее родственников Валимар.



Есть некоторые особенности употребления и у тех или иных метров. Так, строки, начинающиеся большим иоником (*Ai laurie - Si vanwa na*), тоже создают своеобразную рамку для всего сюжета стихотворения («как золото падают листья» - «ныне потерян Валимар»). В первой части большой ионик, помимо зачина всего стихотворения, маркирует ситуацию, по смыслу прямо противоположную той, которая описывается во второй части: *(yas)sen tintilar - «там, где мерцают (звезды)» - ar hisie «и туман (скрыл самоцветы Калакирии)»*. Таким образом, большие ионики играют здесь композиционную роль, подчеркивая противопоставление «сверкающих звезд» в небесных чертогах Варды и «тумана», «мрака», «мглы», преграждающих путь в эти чертоги (ситуация достаточно прозрачная, если вспомнить историю самой Галадриэли, участницы мятежа нолдоров против Валар и «изгнанницы из рая»). Такими же маркерами оказываются малые ионики, связывающие (путем повторения их в симметричных местах - в позиции второго метра) зрительно выделенную автором строку *Si man i yulma nin enquantuva* и вторую часть стихотворения: *(yul)ma nin enquan(tuva) - (mar)yat Elenta(ri)*, а также подчеркивающие противопоставление лирической героини стихотворения, изъясняющейся от первого лица («кубок мой наполнит»), и Варды, названной одним из своих эпитетов («поднимает Владычица Звезд»); вместе с тем это не только противопоставление, но и объединение. Строки, открывающиеся вторым эпитритом (*Yeni uno(time) - An si Tintal(le)*), вводят новые темы повествования. Стопы, встретившиеся по 1 разу - молосс *lantar las(si)* и амфибрахий *(lin)te yuldar* - также стоят на симметричных местах (на месте второго метра), содержат созвучие также с некоторой долей симметрии (1-t-1 - t-l-d (если учесть, что в Квенья d всего лишь аллофон фонемы t), *tar - dar*). Забавно, что если бы слог *dar* не открывался следующей за ним гласной, это была бы стопа под названием «бакхий», то есть «Вакхов», по имени бога виноделия, а она действительно содержит слова с «питьевой» семантикой (*linte yuldar* - быстрые глотки)! Наконец, вторая часть открывается необычно длинной восьмиморной стопой, не имеющей аналогов в античном стихосложении. Однако можно, хоть и с натяжкой, считать ее версией на тему восьмиморной составной стопы под названием *дохмий* (схема *v - - v -*), очень часто встречающейся в текстах древнегреческих трагедий (особенно в хорах).



Вместе с тем если рассмотреть это стихотворение с точки зрения не количественной метрики, а силлабо-тоники, и расставить ударения так, как рекомендовал сам Толкин, мы получим следующую схему (жирным шрифтом выделяются слоги, на которые падает словесное ударение, курсивом – слоги, на которые не падает словесное ударение, но которые стоят на «сильных» местах в стопе)

Ai! **laurie** **lantar** **lassi** **s̄rinen!**
Ȳini **nytime** **ve** **r̄omar** **aldaron!**
Ȳini **ve** **linte** **yuldar** **av̄onier**
 Mi **oromardi** **lisse** *miruvyveva*
 And̄ne **pella** **Vardo** **tellumar**
 Nu **luini** **yassen** **tintilar** i eleni
Umaryo airet̄bri hrinen.
 S̄n **man** i **yulma** **nin** **enquantuva?**
 An **s̄n** **Tintalle** **Varda** **Oiolosseo**
 Ve **fanyar** **maryat** **Elent̄bri** **ortane**
 Ar **ilye** **tier** **undul̄ve** **lumbule**
 Ar *sindanyriello* **caita** **mornie**
 I *falmalinnar* **imbe** **met** ar **hsie**
 Unt̄pa **Calaciryo** **mri** **oiale.**
 S̄n **vanwa** **na,** **Rymello** **vanwa,** **Valimar!**
Nam̄brie! *Nai* **hiruvalye** **Valimar!**
 Nai **elye** **hiruva.** **Nam̄brie!**



Практически все чтецы и певцы (не исключая и самого Толкина) для «подравнивания» размера не везде соблюдают дифтонги (так, на фонограмме Толкина достаточно ясно слышны в слове *laurie* не 3 слога, а 4 – la-u-ri-e).

Здесь встречаются и смещения ударений – т.н. синкопы, что мы, например, можем встретить даже у Пушкина в хрестоматийных строках из «Полтавы» «Швед, русский – колет, рубит, режет, // бой барабанный, клики, скрежет...»: схема, подобная *бой барабанный, клики, скрежет* (- v v – v – v – v) встречается в строках *Yeni unotime ve ramar alardon, Yeni ve linte yuldar avanier.*

Впрочем, чтобы «подправить» ритм стихотворения под «чистый» пятистопный ямб, приходится допускать погрешности в интонировании клаузул. Все клаузулы (окончания строк) этого стихотворения можно воспринимать как дактилические (за ударным слогом идут еще два безударных), а пятистопный ямб с дактилической клаузулой в новоевропейской поэзии (в том числе в русской) является субтитнутом ямбического триметра (в старых переводах античной драматургии – в том числе сделанных такими признанными знатоками, как И. Анненский – ямбический триметр нередко заменяется пятистопным ямбом). При этом не все строки этого стихотворения «укладываются» в пятистопный ямб – некоторые представляют собой четырехстопный (*Omaryo airetari hrinen; Si man i yulma nin enquantuva? Nai elye hiruva. Namarie*). Чтобы «выровнять» количество стоп, можно дактилические клаузулы интонировать как мужские (что делает, например, в своей вокальной композиции Сигне Асмуссен, у которой постоянно слышится «суринЕн» и «намариЭ»). Однако если пойти дальше, то можно вообще все клаузулы проинтонировать как мужские – благо, многие из них содержат закрытый и, следовательно, долгий слог.

Однако у Толкина существуют и стихи на эльфийских языках, – например, «Последний Ковчег» - которые по ритмике и метрике напоминают скорее более «родные» для Толкина





древнеанглийские аллитерационные стихи. И это не удивительно, если вспомнить историю такого толкиновского персонажа, как Эльфвинэ.

Можно, таким образом, «списать» погрешности метрики «Плача» именно на тоническое стихосложение.

Можно продекламировать «Плач» следующим образом:

Ai! **laurie lantar** || **lassi s̄rinen!**
Ȳini ʷnytime || **ve r̄bmar aldaron!**
Ȳini ve linte || **yuldar av̄bnier**
Mi oromardi || **lisse miruvyveva**
And̄ne pella || **Vardo tellumar**
Nu luini yassen || **tintilar i eleni**
Umaryo ait̄t̄bri hrinen.
Sn̄ man i yulma || **nin enquantuva?**
An sn̄ Tintalle || **Varda Oiolosseo**
Ve fanyar maryat || **Elent̄bri ortane**
Ar ilye tier || **undul̄ve lumbule**
Ar sindanyriello || **caita mornie**
I f̄almalinnar || **imbe met ar h̄sice**
Unt̄pa Calaciryo || **m̄ri oiale.**
Sn̄ vanwa na, Rymello || **vanwa, Valimar!**
Nam̄rie! Nai || **hiruvalye Valimar!**
Nai elye || **hiruva. Nam̄rie!**

Однако, если в «Последнем Ковчеге» соблюдались аллитерации, наличествовал параллелизм синтаксических конструкций и даже присутствовали гомеотелевты (грамматические рифмы), а в отрывке о Низлики – и полноценные рифмы, то в «Плаче» ничего этого нет. Хотя нечто, напоминающее ассонансную рифму в духе средневековой французской поэзии, присутствует во второй части стихотворения: **Oiolosseo - ortane – mornie – oiale** (слова, где в ударных слогах стоит гласный **o**).

В принципе, здесь можно увидеть некоторые варианты ритмических схем древнеанглийской поэзии: нисходящий-нисходящий **Yeni ve linte, tintilar i eleni, undulave lumbule, miri oiale, vanwa Valimar**; восходящий-восходящий **Namarie! Nai**, восходящий-нисходящий **Untupa Calaciryo, hiruvalye Valimar**. Можно заметить здесь и симметрию ритмических схем в строке: перед цезурой, как правило, идет синтагма с восходящим ритмом, после – с нисходящим (**Ai! laurie lantar** (восходящий) || **lassi surinen** (нисходящий)), и эта последовательно сохраняющаяся симметрия метрической композиции (общая восходяще-нисходящая интонация всей строки) создает цельность и гармоничность стихотворения. Вместе с тем восходящая интонация на протяжении практически всего стихотворения «смазывается» наращением «лишних» безударных слогов на цезуре (правильная восходящая схема была бы * **Ai! laurie lan** или ***Untupa Calacir**), но такая схема возможна только при наличии в конце «полустишия» односложного слова, так как эльфийская просодика не допускает ударений на конечном слоге. Единственный случай, когда односложное слово в этом стихотворении занимает данную позицию - **Namarie! Nai**. Однако эти два слова не образуют словосочетания, более того – находятся в разных предложениях. Примечательно, что в начале стихотворения встречаются два словосочетания, которыми открываются 2 рядом стоящие строки (содержащие



в себе еще и анафору), имеющие не восходящую, а нисходящую интонацию (Yüni ьnytime, Yeni ve linte).

Итак, Толкин применяет здесь удивительно изящный прием. Для героев «В.К.» Галадриэль – живая свидетельница того времени, которое ими воспринимается так, как людьми двадцатого века воспринимается античность. И родной ее язык – Квенья – для Хранителей звучит так же возвышенно, прекрасно и (за исключением, пожалуй, Арагорна и Леголаса) непонятно, как для современного человека, не избалованного классическим образованием, звучат латынь и древнегреческий. Пожалуй, правомернее говорить именно о древнегреческом, который, в отличие от латыни, давшей начало романской группе современных языков (с латынью можно сопоставить Синдарин), оказался в своеобразной изоляции и для рядового современного человека существует лишь как источник набора т.н. терминологических элементов и ряда заимствований в интернациональную лексику. Монолог Галадриэли облекается в классичнейшую из классических форму монолога древнегреческой трагедии, о чем свидетельствует использование «версии на тему» ямбического триметра. Хотя по содержанию, стилистике и месту в повествовании «Плач» выполняет не функцию собственно монолога, а функцию хоровой сцены (можно сопоставить его со *стасимом* – песнью хора, которая поется уже в середине действия), которыми перемежались действия (*эпизодии*) античной драмы. Эти песни хора не относились непосредственно к действию, а скорее давали к нему лирический комментарий; нередко в них содержались молитвы или обращения к богам.

Интересно, что Лориен и Фангорн – это единственные места на пути Хранителей, обитатели которых используют **хор** как способ общения; причем Фангорн постоянно вспоминает Галадриэль.

«А Элберет» при этом можно сравнить со средневековым латинским стихотворением, в котором квантитативная метрика уже не соблюдается вообще, будучи вытеснена силлаботоникой. Любопытно сюжетное соотношение «А Элберет» и «Плача»: если «А Элберет»³ – это молитва, то «Плач» можно назвать «антимолитвой»; в обоих стихотворениях речь идет о Варде Элберет, но в «А Элберет» лирический герой обращается к ней непосредственно (*де линнатон* – т.е. «я тебе пою»; ср. «молитву» Сэма в пещере Шелоб со сходным текстом – *ле наллон си ди нгурутос*, т.е. «я взываю к тебе ныне из мрака» – практически *De profundis clamavi*), а в «Плаче» Варда упоминается в третьем лице, и о прямом диалоге лирического героя с этим персонажем здесь нет и речи. (Что еще более интересно, метрика «А Элберет» оказывается версией на тему метрики «Плача Галадриэли»: в «Плаче» идут триметры, в «А Элберет» – диметры). Вместе с тем далеко не все строки «Плача» укладываются в строгую схему ямбического триметра. Такое сочетание разных стоп в одной строке и свойственно именно хоровым фрагментам античной трагедии (и вообще песенной или мелической греческой поэзии, в том числе хоровой).

Вместе с тем с точки зрения силлабо-тоники «Плач Галадриэли» может быть воспринят как написанный пятистопным ямбом с дактилическими клаузулами. Пятистопный ямб (т.н. *heroic verse*) – привычный для носителя английской культуры размер, в котором обычно пишутся драматические произведения (начиная с елизаветинской эпохи). Русская традиция писать стихотворные драмы нерифмованным пятистопным ямбом начинается лишь с эпохи романтизма (вопреки устоявшемуся мнению, первая русская драма, написанная таким стихом – не «Борис Годунов» Пушкина, а «Аргивяне» Кюхельбекера, то есть опять-таки на античную тему); до этого (с восемнадцатого века, то есть с появления данного жанра на русской сцене) в драматургии использовался, по французскому образцу, александрийский стих (шести- или пятистопный ямб с цезурой посередине строки и парной рифмой, подражающий французскому тринадцатисложному стиху). Однако пятистопный ямб с дактилической клаузулой («Совет мой судьям: бойтесь посетительниц») – строка из Еврипида в переводе Анненского) выступает и как субститут античного ямбического триметра при переводе античных авторов на





современные европейские языки. Таким образом, внутри текста возникает своего рода «диалог метрик» - античной и ренессансной (новоевропейской). Однако, как было указано ранее, это и не пятистопный ямб в строгом смысле.

Наконец, это стихотворение может быть прочитано и с точки зрения «чистой» тоники и оказывается... 4-иктным акцентным стихом, подобным «Последнему Ковчегу» или обычным древнеанглийским аллитерационным стихам (или, заметим в скобках, роханским песням из третьей части ВК). Сбивание ритма с 4-иктного на 3-иктный маркирует своеобразные «резюме» перед переходом от одной темы к другой или при заключении. При этом чем ближе к концу стихотворения, тем более этот акцентный стих начинает походить на классический ямб, и на строках с *Ar sindanyriello caita mornie* и до *Si vanwa na, Rymello vanwa, Valimar!* - оказывается практически полностью вытеснен ямбом. Две последние строки оказываются таким «компромиссным вариантом» между силлабо-тоники и чистой тоники. Кроме того, в новоевропейских переводах античной поэзии (на те языки, в которых существует тоническая или силлабо-тоническая система) существует традиция передавать специфику античной квантитативной метрики с ее неравным количеством слогов в строке именно путем перехода от силлабо-тоники к тонике. Так, тот размер, которым в русской поэзии традиционно (начиная с Гнедича) переводится гекзаметр – это не шестистопный дактиль, а 6-иктный дольник с варьированием количества безударных слогов 1-2 (*Гнев, богиня, воспой, Ахиллеса, Пелеева сына: - 1 – 2 – 2 – 2 – 2 – 1*).

Таким образом, «Плач Галадриэли» оказывается интересен не только как один из немногих (и поэтому особенно ценных) образцов «классической» квенийской поэзии, но и как образец чисто литературной игры со всеми возможными метриками, существующими в европейском стихосложении.

Примечания

¹ Оригинал статьи находится по адресу [http://www.uib.no/people/hnohf\(Ardalambion\)](http://www.uib.no/people/hnohf(Ardalambion)); русский перевод, сделанный в 2003 г. – на «Арде-на-Куличках»

² См. Снелль Б. Греческая метрика. М. 1999. С. 33 и далее. Немецкий филолог Бруно Снелль – современник Толкина.

³ Кажется, никто из исследователей не обращал внимания на то, что название той самой гипотетической «хоббитской рукописи», послужившей источником сюжета ВК – the Red Book (Красная Книга) – звучит подозрительно похоже на название совершенно реальной и весьма известной рукописи, содержащей ноты и тексты песен (на латыни и старопортугальском) паломников монастыря Монсеррат (в том числе знаменитую «Пляску смерти»– *Ad mortem festinamus*, имеющую текстовые переключки с *Gaudeamus*) - *Llibre Vermeil* (что переводится именно как «Алая Книга»).



Екатерина Лебедева

**ПОЧЕМУ НАУГЛАМИР НЕ БЫЛ УКРАШЕН
ЗМЕЯМИ**
и другие подробности из жизни этого украшения

(доклад, зачитанный на заседании Секции толкинистики,
Зиланткон-2006)

Вначале позвольте вспомнить один из фактов, относящихся скорее к теме прошлогоднего доклада – «коллективному бессознательному» фэндому (и более здесь не будет речи о нем). Когда время от времени затевается дискуссия о том, как выглядел Наугламир (скажем, в преддверии игры, где этот артефакт будет присутствовать), непременно находится тот, кто выскажет мысль: Наугламир был украшен змеями. Мало того, этот «кто-то» даже с хорошей вероятностью «припомнит», что «где-то у Толкиена сам это читал» (или видел того, кто читал сам).

Через некоторое время, скорее всего, выяснится, что столь подробного описания в текстах у нас нет, речь может идти только о предположениях и т.д.

Вопрос можно было бы считать исчерпанным; ведь понятно даже, откуда «приползли» упомянутые змеи – с описанного и в прозаической, и в стихотворной версии сюжета Лэйтиан кольца Барахира.

(Мало того, приходилось встречать упоминания также **короны** Финрода Фелагунда, а также знамени Нарготронда, украшенных изображениями змей. Однако Нарготронд – не террариум, короной поэтическая Лэйтиан и вовсе объявляет **шлем**, а принять за змею арфу или факел известного герба можно только при специфическом качестве воспроизведения... К тому же все изложенное имеет все же мало отношения к нашей теме – а потому вернемся к Наугламиру).

Выше уже упоминалось о существующем описании этого украшения. Действительно, в главе «О возвращении Нолдор» мы читаем:

«В те времена было сделано для него и Наугламир, Ожерелье Гномов, самое прославленное изделие гномов Древних Дней. Было то золотое оплечье¹, и на нем сияли бесчисленные самоцветы Валинора, сила же, заключенная в нем, делала его для того, кто носил ожерелье, невесомым, словно легкий лен, и на любой шее лежало оно изящно и красиво»

Затем, значительно позже, в главе «О разорении Дориата» приводится описание ожерелья после переделки, осуществленной гномами:

«Незадолго до того пришли в Дориат искусные мастера из Ногрода; король призвал их и изъявил желание, дабы они, если им достанет искусности, перековали Наугламир и впели в него Сильмариль. (...) Прошло время - и желанье его исполнилось, и два величайших творения эльфов и гномов соединились в одном; велика была его красота, ибо бесчисленные самоцветы Наугламира отражали переливчатыми искрами свет срединного Сильмарилья»



(Интересно, что другое доступное нам описание ожерелья – из Утраченных Сказаний – совмещает черты обоих приведенных: многочисленные самоцветы, легкость и отраженное сияние, - а также в целом более подробно. К нему мы еще вернемся).

И наконец, в той же главе, но раньше, мы находим следующее описание, имеющее отношение если не к облику, то к оценке ожерелья:

«Хурин же ничего не отвечал королю, но выхватил из-под плаща то, что принес с собою из Наргофронда; и было это не что иное, как Наугламир, Ожерелье Гномов, созданное некогда для Финрода Фелагунда мастерами Ногрода и Белегоста, самое знаменитое их творение в Давние Дни; Финрод ценил его выше всех сокровищ Наргофронда»

Таковы упоминания, связанные в «Сильмариллионе» не только с историей, но и с описанием Наугламира. Мы узнали немало о материале и составных частях ожерелья, о его свойствах (повидимому, магических) и ценности для владельцев... Правда, внешний облик его все же не очень-то ясен, но ведь, кроме прямых, существуют и косвенные доказательства!

Итак, дальнейшее исследование посвящено, если говорить не очень серьезно, доказательству того, что Наугламир не был украшен змеями, а если более по сути – тому, что было, а чего не было или не могло быть в истории этого ювелирного украшения...

А с ним – и в увязанных с ним сюжетах, по крайней мере один из которых – первое разорение Дориата и гибель Тингола - относится к наиболее сложным с точки зрения истории известному нам текстам.

С дориатского сюжета мы и начнем, обещая вернуться к Финроду времен постройки Нарготронда позже.

Как мы хорошо помним, история печатного «Сильмариллиона» такова: Хурин приносит Тинголу Наугламир, украшение, уже известное и даже, пожалуй, прославленное, и через некоторое время Тингол просит гномов **переделать его**, добавив к нему Сильмарил, уже несколько десятилетий хранящийся в Дориате, соединив таким образом 2 вещи, фактически создавая из них новую.

Однако если мы обратимся для начала к упомянутым уже Утраченным Сказаниям (глава «Науглафринг» - так в те времена называлась интересующая нас драгоценность), то узнаем совершенно другую историю.

Итак Хурин (точнее, Урин), собрав после освобождения вокруг себя «отряд диких эльфов» так же является в Нарготронд; там гибнет присвоивший себе сокровища Мим (хоть и не от его руки). Но далее Хурин вместе со своим отрядом приносит в пещеры короля Тинвелинта **множество сокровищ**, в том числе необработанного золота и камней, и со временем королю приходит мысль пригласить для его обработки гномов, и они создают из металла и камней множество **новых** вещей - в том числе Наугламир (в таком случае, от начала приготовленный «под Сильмарил», что и подтверждает его описание).

Однако «Науглафринг» - текст достаточно ранний (он написан в конце 10х или в начале 20х годов XX в.), многие толкиеновские сюжеты затем изменились до неузнаваемости. Посмотрим, что же происходит с историей Наугламира-Науглафринга?

Меняются многие черты истории, в том числе состав и судьба отряда изгоев, судьба самого Хурина, - но и «Набросок мифологии» и «Квента» (сочинения конца 20х – 30го года) повторяют ту же идею: гномам предстоит создать множество вещей, в том числе «чудесное ожерелье великой красоты, где будет подвешен Сильмарил» («Квента»).

Однако далее традиция повествовательных текстов была прервана: «Квента Сильмариллион» 1937 г. имеет лакуну от начала истории Турина до середины плавания Эарендила; соответственно,





не возвращается к этому сюжету и Поздняя Квента Сильмариллион 1950х годов.

Зато продолжается традиция *Анналов Белерианда*, также говорящих об «создании» *Наугламира* - это *Анналы 4 и 5 тома* (вторые одновременны *Кв.С.*), а также относящиеся к 1950м годам различные варианты *Повести Лет*. Последний из них, версия D, гласит:

«502. Из сокровища *Глаурунга* скован *Наугламир*, и на нем повешен *Сильмарил*. *Тингол* ссорится с гномами, которые сковали для него *Ожерелье*».

Наконец, любопытно отметить, что несомненно к истории разорения *Дориата* гномами относится одно любопытное упоминание в «*Хоббите*» (который, в отличие от прочих упомянутых текстов, был опубликован не только как законченное произведение, но еще при жизни Толкиена).

Читаем гл. 8, «Пауки и мухи», самый конец, где *Торина* приводят к королю, описательный абзац про *Лесных эльфов*.

“В старину у эльфов даже случались войны с гномами, которых они обвиняли в краже эльфийских сокровищ. Справедливость требует сказать, что гномы объясняли это по-иному - они, мол, взяли то, что им принадлежало. Король эльфов когда-то заказал им драгоценные украшения, дав для этого золото и серебро, а потом отказался платить за работу. И тогда гномы, не получив платы, оставили украшения у себя”.

В истории *Утраченных Сказаний*, надо заметить, упоминается и (не рассмотренное нами выше) право гномов, и отказ от платы, - так что сходство историй очевидно. Впрочем, только не для читателя «*Хоббита*» (особенно при первом прочтении!). И дело не только в том, что читающий «*Хоббита*» может и не знать *Сильмариллиона*. Но ведь не только *Трандуил*, но и *Тингол* не названы там по имени, и разобраться, что в тексте упоминается, помимо одного действующего лица, еще какой-то «эльфийский король», не так-то просто.

Например, после приведенного мной описания следует фраза, которая может относиться как к *Трандуилу*, так и к *Тинголу* в рамках данной истории: «У могущественного короля эльфов и в самом деле была слабость – он был скуповат», – хотя из дальнейшей становится понятно, что речь все-таки идет о *Трандуиле*: «Сокровищница его ломилась от золота, серебра и алмазов, но он хотел еще и еще, чтобы сравняться в богатстве с прежними властелинами эльфов»

Вообще следует заметить, что этой страстью к сокровищам *Трандуил* гораздо больше напоминает *Тинвелинта* из *Утраченных сказаний*, чем хорошо известного нам *Тингола*. Да и сама история - и утверждение гномов, что они «взяли то, что им принадлежало» (в «*Науглафринге*»² аргументом стала принадлежность сокровища до того *Миму*), и отказ короля платить за работу. Наконец, обе истории (в части отношения эльфов и гномов) во многом двигает одна и та же страсть – жадность к сокровищам **вообще** (а не к какому-либо конкретному Камню – в «*Утраченных Сказаниях*» исключительная роль *Сильмарил*ов еще очень мало проявляется). Впрочем, нужно отметить одну особенность сказания о *Науглафринге*, не находящую повторения, но достаточно важную для развития сюжета: золото это «проклятое» или «зачарованное»: зачаровал его *Мим*, «связав с собой многими заклятиями» («*Квента*»), он же проклял его умирая, - впрочем, упоминание «проклятого **драконьего** золота» (там же) снова вызывает ассоциации с уже упомянутым сюжетом.

(Может быть, Толкиену потому и не удалось вернуться к сюжету разорения *Дориата*, что история о жадном короле, жадных гномах и драконьем золоте уже была написана, - хоть это и получилась совсем другая история?)





Зато все упомянутые мотивы и мало похожи на историю, изложенную в «Сильмариллионе», да и просто выбиваются из общего строя более «зрелого» легендарiums (для «Утраченных сказаний» далеко не единственный случай подобного рода). Об этой трудности пишет и Кристофер Толкиен в заметке, посвященной дориатской главе печатного «Сильмариллиона» (опубликована в 11 томе «Истории Средиземья», в конце «Повести Лет»): «Как бы отец поступил с поведением Тингола по отношению к гномам, нельзя сказать. Эта история была изложена целиком только однажды, в *Повести о Науглафринге*, в которой поведение Тинвеллента (предшественника Тингола) совершенно отличается от последующей концепции поведения короля».

Вообще эта заметка заслуживает пристального внимания: не так уж часто Кристофер Толкиен приоткрывает завесу над процессом редактуры «Сильмариллиона». (Строго говоря, столь подробного разбора, кроме главы о Дориате, удостоилась только история Берена и Лютуиен, причем по причине строго противоположной – прозаический текст главы по большей части совпадает с текстом 1937 года, за исключением тех изменений, – небольших по объему, но иногда значительных по смыслу – которые и были приведены).

Так вот, основываясь еще на одном положении данной Заметки: «Если сравнить эти материалы с историей, изложенной в «Сильмариллионе», то сразу видно, что последняя претерпела значительные изменения и что некоторые существенные моменты в ней не имеют никакого обоснования в записях отца», – и на тех текстах, с которыми мы ознакомились выше, мы делаем единственно возможный вывод: все элементы истории разорения Дориата, упомянутые нами выше, но не находящие параллелей в прочих текстах, являются **редакторским добавлением**, предпринятым в попытке согласовать ранние варианты истории с остальным корпусом текстов «зрелого» Сильмариллиона.

В число этих добавлений попадает и такой факт, как **изготовление Наугламира гномами для Финрода Фелагунда** во времена создания Нарготронда, а также история передачи Наугламира Хурином Тинголу и последующая **перделка** этого украшения, когда к нему добавляется Сильмарил. Как было показано выше, во всех прочих версиях истории Наугламир-Науглафринг **создается гномами для Тингола**, причем Сильмарил находится в нем с самого начала – и, таким образом, является частью изначального замысла этой вещи.

На факте редакторского домысла можно было бы остановиться, приняв или отринув его для себя. Однако в действительности перед нами лежит еще немалый материал для исследования вопроса: почему, на каких основаниях возникает именно эта линия сюжета? Этим и хотелось бы заняться далее – чтобы показать, что место, на котором возник Наугламир-из-Нарготронда, вовсе не было пустым. Впрочем, следует иметь в виду, что все изложенное далее, кроме собственно текстов Толкиена, является предположениями и может быть опровергнуто Кристофером Толкиеном, если он когда-нибудь расскажет о написании дориатской главы подробнее.

Для начала возвратимся к той же «Заметке» о 22й главе. Кристофер Толкиен перечисляет здесь некоторые проблемы, возникавшие при работе с сюжетом. Первым из них он называет вопрос, «как сокровище Нарготронда попало в Дориат». Как мы помним, «сокровище» это было достаточным по размеру (в конце «Сказания о Турамбаре» упоминается «великий клад, скрытый в мешках или запертый в грубых деревянных сундуках»), чтобы для его переноски потребовались силы многих. Так и происходит в соответствующих текстах. В том же «Сказании» Хурин «собрал под свою руку отряд диких эльфов», которые в дальнейшем именуется «разбойниками». Они приносят сокровища к Тинвелленту, но, в отличие от Хурина, не желают уходить ни с чем. Завязывается битва, в которой они в итоге терпят поражение, а все погибшие (с обеих сторон) были затем похоронены в общей могиле, носящей имя Курган Алчности. Мотив «алчности», жажды золота и сокровищ вообще очень важен для всех действующих лиц в данной

версии истории. Кроме того, не менее важно **проклятие Мима**, которое он накладывает на сокровища перед смертью – оно-то, в частности, и вызывает упомянутую алчность.

В «Наброске мифологии» упоминается о приходе «Хурина и изгоев» в разоренный Нарготронд, однако далее в силу краткости текста мы ничего о них не узнаём.

Что же касается «Квенты», то изгой (кто они, эльфы или люди – не уточняется) появляются снова, уносят сокровище из Нарготронда, убивая Мима против воли Хурина... В этой версии также появляется Курган Алчности, но здесь он отдан жертвам битвы эльфов и гномов (уже после изготовления Наугламира), а потому изгоев ждет другая судьба, не менее печальная, - их настигает проклятие Мима, и все они гибнут по дороге в Дориат: «Все спутники Хурина умерли или полегли в срагах по дороге; но Хурин пришел к Тинголу, и искал у него помощи, и слуги Тингола перенесли сокровище в Тысячу Пещер», - а затем Хурин потребовал бросить принесенное эльфами к ногам Тингола. Надо сказать, что здесь я полностью согласна с Кристофером Толкиеном, комментирующим данную ситуацию так: «Этот жест теряет смысл, если Хурин посылает короля за золотом, из-за которого тот *впоследствии* будет унижен». Впрочем, опиши Толкиен эту историю подробно, в стиле того же «Нарна», возможно, подобный вопрос не возник бы. Но ничего более подробного, чем это краткое описание, у нас нет – хотя поздний, 1950х годов, текст «Странствий Хурина» вновь возвращается к истории Хурина и отряда изгоев. Но поскольку текст описывает только дор-ломинский и бретильский эпизоды скитаний Хурина, мы узнаем о них немного: это люди, дор-ломинские хадоринги, скрывающиеся в глуши от вастаков, и часть жителей Бретилия. Последнее, что сказано о них – то, что после Брегиля они вместе с Хурином отправляются к Нарготронду.

Таким образом, Толкиен, скорее всего, собирался сохранить линию изгоев (вероятно, без Кургана Алчности и битвы с эльфами Менегрота), однако поскольку никаких достаточно подробных вариантов этой истории он так и не записал, можно понять, почему Кристофер решил отказаться от версии изгоев. Кроме того, их судьба была тесно связана с мотивом проклятия Мима, которое он также опустил (возможно, чтобы не дублировать проклятие Моргота?). Однако это не решало проблему транспортировки сокровища, и эльфы, как мы видели, были бы тоже неприемлемы в роли переносчиков.

Следовательно, оставался один вариант – Хурин приходит один и приносит что-то сам. Однако изможденный старик может унести немного, а потому очевидно: чтобы сцена “работала”, принесенное должно привлечь внимание не количеством, а качеством. Это первое условие.

Отправимся далее. Кристофер Толкиен ставит в «Заметке» еще одну проблему – трактовки отношения Тингола к гномам; но нужно обратить внимание и на противоположную ее сторону: отношение гномов к Тинголу и их претензии. В «Утраченных Сказаниях» гномы утверждают, что золото принадлежит по праву им, т.к. ранее принадлежало Миму³. Однако в более поздних работах Толкиена, в том числе в «Нарн и Хин Хурин» возникает концепция Малых Гномов, к числу которых принадлежал Мим – более-менее отдельного народа, к которому прочие гномы относятся враждебно. Впрочем, до конца не ясно, означало ли это, что аргумент о принадлежности золота гномам теперь «не работает». В тексте «Квенди и Эльдар», где (после «Нарна») мы находим наиболее систематические сведения о Малых Гномах, говорится, что хотя обычные гномы презирали их, «но они все же признавали их родство и негодовали на любой ущерб, причиненный им» - и далее следует рассказ о том, как улаживались (видимо, еще с Синдар, до возвращения Моргота) последствия того, что вначале эльфы считали Малых Гномов какими-то злыми животными и охотились на них (QE, Appendix V). Неизвестно, имел ли Кристофер Толкиен в виду этот текст, когда работал над





данной главой «Сильмариллиона». Но поскольку вопрос все же неясен (даже с привлечением данных QE), видимо, остается сделать вывод, что он решил воспользоваться самым аргументом (о принадлежности сокровищ гномам), но найти для него другое основание. Это второе условие.

Третье, по-видимому, условие появления Наугламира-из-Нарготронда также связано с историей Малых Гномов, но связано уже с другим необходимым элементом данной истории – с Нарготрондом. В приложениях к «Шибболету Феанора» была опубликована любопытная заметка, сама по себе относящаяся к эльфийским генеалогиям 1959 г.⁴. Начало ее гласит:

«Имя *Фелагунд* гномского происхождения. Гномы помогали Финроду в строительстве подземной крепости Нарготронда. Предполагают, что это изначально были залы Малых Гномов (*Nibinnogs*), но Великие Гномы презрели это и нимало не сожалели о них, лишенных дома (с того самого времени берет начало особая ненависть Мима к Эльфам), ибо были они, кроме прочего, щедро вознаграждены. Финрод принес с Туны больше сокровищ, чем другие принцы» (пер. Ринглина)

«Предположение» это подтверждается другой заметкой, относящейся к материалам «Нарн и Хин Хурин», но опубликованной в примечаниях к главе 10 Поздней Квенты Сильмариллион⁵:

«Мим проникся своеобразной приязнью к Турину, и она только увеличилась, когда он узнал о том, что у Турина были неурядицы с эльфами, которых он сам ненавидел. Мим говорил, что эльфы стали причиной конца его народа и присвоили все их обиталища, в особенности Нарготронд (Нулукиздин)».

Я не случайно цитирую здесь обе заметки. Их связывает не только тема Малых Гномов и прошлого Нарготронда, но и то, что материалы обеих были использованы Кристофером Толкиеном в «Сильмариллионе»: название Нулукиздин (как и сам он указывает) появилось в сцене разговора Мима с Хурином, а вот упоминание о помощи «Великих Гномов» Финроду – при описании создания Нарготронда, в главе «О возвращении Нолдор». Ко второму случаю мы присмотримся подробнее.

Печатный «Сильмариллион» упоминает о помощи гномов, как и о «щедрой награде», полученной ими – однако прямое указание на обиталище Малых Гномов исчезает, остается только глухой намек на них во фразе «Но Финрод Фелагунд был не первым, кто обитал в пещерах у реки Нарог» (редакторское добавление). Зато сразу за упоминанием о награде гномам сохраняются слова о наибольшем количестве сокровищ, принесенным Финродом из Валинора, и у читателя не остается сомнений в источнике этой награды.

А далее вставлен рассказ о создании Наугламира, непосредственный источник которого – описание этого ожерелья в «Сказании о Науглафринге». Оттуда взято название («Ожерелье Гномов»), титул «наиболее прославленного», упоминания «бесчисленных камней» и «золотого оплечья», а также о легкости на любых плечах. «Сильмариллион» добавляет относительно камней – «из Валинора», впрочем, в «Науглафринге» упоминание о камнях Валинора тоже есть, когда речь идет о сокровищах в целом.

Итак, вспомним, что мы отмечали как неизбежные условия данной версии: Хурин в одиночку должен принести из Нарготронда нечто ценное (или выдающееся), и эта ценность должна быть как-то связана с гномами – настолько, чтобы они могли предъявить на нее свои права.

Очевидно, что история о помощи гномов в создании Нарготронда – это та единственная точка, где встречаются Нарготронд и гномы, - а также тема сокровищ и камней Валинора.

Домыслам редактора останется только добавить, что:

- эта ценность – Наугламир
- он создан в то время гномами для Финрода
- он создан с использованием сокровищ из Валинора и, видимо, за упомянутую «щедрую награду».



Отвлекаясь от темы, заметим, что версия заметок – и «Сильмариллиона» – о помощи гномов Финроду при создании Нарготронда создает любопытную хронологическую проблему. Наиболее поздний источник по хронологии тех времен, доступный нам – это «Серые Анналы». Те же события присутствуют и в «Повести Лет» – но в той части, что не была опубликована (и потому неизвестно, были ли там какие-либо существенные изменения в датах). В «Анналах» же «окончательное завершение» Нарготронда относится к 102 году П.Э., а встреча гномов с народом Карантира... к 150 году.

Однако вернемся к Наугламиру.

Какие именно изменения внесла в его суть и судьбу (по крайней мере, в восприятии читателя) новая версия событий, появившаяся в «Сильмариллионе»? Здесь стоит отметить несколько пунктов.

Во-первых, сам Наугламир в рамках такой истории становится вещью более *сложной* – как по форме, так и по сути. В «материальном» плане вместо вещи, созданной единожды, замысел которой изначально включал Сильмарил, мы видим изделие, подвергнутое переделке, по-видимому, так или иначе изменившей его внешний облик и сместившей акценты в его восприятии – с ожерелья в целом на Сильмарил. Интересно, что вместе с разделением замысла разделяются и свойства, полученные Наугламиром. В частности, упомянутая уже легкость на любых плечах (несмотря на немалый вес камней и металла) оказывается отнесенной еще к «до-сильмарилловому» периоду и, таким образом (в рамках данной версии), уже не может быть следствием свойств Камня.

Кроме того, по-другому выглядит и суть замысла ожерелья. На идее Наугламира, созданного единожды, по замыслу Тингола, в любом случае лежит печать «жадности», «алчности» – к сокровищам в целом и к Сильмарилу (в разных пропорциях), со стороны Тингола, гномов, а также изгоев и (в ранних версиях) эльфов-изменников.

Наугламир, созданный гномами для Финрода, появляется в атмосфере явно более «добрых» отношений, хотя понятия награды и сокровищ все же присутствуют, а где-то на заднем плане своеобразной «слезинкой ребенка» ложится на судьбу Нарготронда тень печальной истории Малых Гномов, лишенных своего древнего обиталища (изгнанных Великими Гномами – или они просто заняли пустые к тому времени пещеры?). И все сотрудничество гномов и Финрода заканчивается явно мирно, оно *получают* награду...

А вот эпизод, который мог бы составить довольно выпуклую антитезу этой ситуации, в версию «Сильмариллиона» вошел в сильно измененном виде. По всем упомянутым нами текстам Толкиена, гномы от Тингола вознаграждение за работу *не получают* – или оно достается им в сильно урезанном виде.

Однако в «Сильмариллионе» этого эпизода нет (как нет и прямого указания на чертоги Малых Гномов – еще одна смазанная ситуация). Впрочем, причина тому – уже названная нами, хотя бы и вскользь, проблема при обращении с этим сюжетом: как гномы проникли на территорию Дориата?

Толкиен и сам ставил для себя эту проблему. В ранних текстах упоминаются эльфы-предатели, захваченные той же жадной сокровищ. Видимо, впоследствии она все же была отброшена: в Повести Лет, где указано просто, что Гномы «нападают на Дориат», Толкиен оставляет на полях пометку «не могли», – и в одной из поздних заметок (опубликованной в комментариях к «Повести Лет») он ищет возможные варианты, например, такие: «Нужно каким-то образом продумать вариант о том, как Тингола выманили или заставили вести войну за пределами королевства, и там он был сражен гномами». В этих словах не слышится уверенности, да и никакой четкой версии о том, что могло заставить Тингола в столь беспокойные времена выйти за границы Дориата, тоже нет – есть лишь проблема прохода гномов через завесу Мелиан (свойства которой, конечно же, не изменяется, даже если один или несколько эльфов окажутся захвачены жадной обладать «драконьим золотом»).

Кристофер Толкиен (за отсутствием, как мы видим, удовлетворительной версии в текстах) предложил свое решение проблемы, которому нельзя отказать в остроумии: гномы уже находятся





в Дориате на момент начала событий, выполняя там какие-то еще работы. Соответственно, для того, чтобы убить Тингола, им не нужно ни приходить в Дориат, ни уходить из него. Точнее, впоследствии гномье войско возвращается, чтобы разграбить Менегрот, но к этому времени Тингол уже убит, Мелиан уходит, и проблема прохода сквозь Завесу уже не стоит.

Как уже говорилось, проблему появления гномов это решает – и создает в ответ свои проблемы – или, по крайней мере, особенности ситуации. Два похода гномов остаются, как в ранних текстах, однако поскольку Тингол гибнет уже во время первого, перемещения Наугламира усложняются: гномы забирают его с тела короля, уносят – однако затем Наугламир возвращен, и гномы вновь захватывают его, вернувшись с войском.

Кроме того, сами действия поссорившихся сторон вместо долгих порочных замыслов приобретают некую спонтанность. Тингол, наблюдая за работой, *внезапно* проникается желанием надеть Наугламир, – и, таким образом, уже не только не успевает изгнать гномов без платы, но даже не обещает им того; гномы так же *внезапно* гnevаются на него и убивают – хотя говорится, что желание забрать как ожерелье, так и Камень возникло у них еще ранее, когда работа была предложена.

Здесь нужно отметить, что на изменение мотивов действующих лиц повлиял еще один важный фактор, уже бегло упомянутый ранее: Кристофер Толкиен решил исключить (о чем он сам упоминает в Заметке о 22 главе) мотив проклятия Мима – и, соответственно, «проклятого золота», или даже «проклятого драконьего золота», как оно именуется в текстах.

По-видимому, эта тема показалась ему слишком сильно увязанной с ранним мотивом «жадности» и «алчности» к «сокровищам» вообще – наиболее силен этот мотив в «Утраченных сказаниях», где уникальность Сильмариллов и их важность для происходящих событий еще не до конца проявлена в большинстве текстов. Достаточно вспомнить, что конфликт Мелькора и Феанора также завязан не столько на три неповторимых творения последнего, сколько на многочисленные камни, сотворенные под его руководством и щедро даримые Валар – и только Мелькору ничего не досталось!

В более поздних текстах Мелькор также не останавливается перед банальным воровством драгоценностей, но при этом ясно, что является для него наибольшей ценностью. Та же смена акцентов происходит и в образе Феанора.

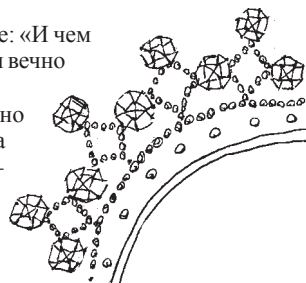
Возможно, как раз эти аналогии могли подсказать Кристоферу Толкиену то же смещение акцентов в истории падения Дориата: все, что раньше приписывалось действию проклятия Мима, он относит теперь к сверхъестественной притягательности Сильмарила.

Впрочем, в отношении Тингола есть довольно четкое упоминание в тексте, следующем за «Квентой» хронологически – «Квента Сильмариллион» 5 тома. На историю падения Дориата в ней попадает прелоговый разрыв текста, так впоследствии и не восполненный. Но речь идет о более ранних событиях – требовании феанорингов отдать Камень во времена создания Союза Маэдроса. Сюжет этот появляется еще в «Наброске мифологии», но последующие тексты добавляют новые подробности – в частности, в мотивировках отказа Тингола. Вначале речь идет о резких заносчивых словах самого требования, позже добавляется воспоминание о страданиях Берена и Лютиен, а также, вполне в рамках «старой» истории о жажде сокровищ, «и алчность (а скупость) также, возможно, была в сердце Тингола, как показало дальнейшее» («Квента»).

Но интересующий нас текст вместо жадности упоминает иное: «И чем дольше смотрел он каждодневно на Сильмарил, тем больше желал вечно владеть им; ибо такова была власть камня».

То есть, по крайней мере для Тингола смещение естественно (добавим к тому еще и то, что в версии печатного Сильмариллиона и не может быть жадности к «сокровищам» вообще, т.к. их и нет – есть только Наугламир, и к тому времени он объединен с Камнем).

Насколько иные мотивы, кроме привязанности к Сильмарилу, предполагались самим Толкиеном для всех действующих лиц ко



времени истории прихода Хурина и работы гномов, сказать трудно.

Хотелось бы добавить одну деталь: возможно, идея проклятия Мима вовсе не была отброшена целиком. В том же прозаическом «Нарне», тексте достаточно позднем и подробно описывающем Мима, есть по крайней мере одно его **проклятие** (так и названное им), которое впоследствии исполняется. Узнав, чьим выстрелом был убит его сын, Мим требует, чтобы Андрог больше не брал в руки лук и стрелы, в противном случае он умрет от того же оружия. Вначале Андрог нарушает запрет еще в относительно мирные времена Амон Руд; вскоре он ранен отравленной орочьей стрелой, но Белег исцеляет его. Мим, проникаясь ненавистью к Белегу, повторяет: «Оно еще исполнится», - и действительно, вторая стрела настигает Андрога при разгроме Амон Руд. Следует отметить, что при первом разговоре Мим и Андрог обмениваются угрозами, но исполнились ли слова Андрога, понять трудно: есть, по меньшей мере, два их варианта, а сцена гибели Мима не описана подробно нигде, кроме Утраченных Сказаний («Нарн и Хин Хурин» - глава «О гноме Миме», «Приложение»).

Итак, подведем итоги. При работе Кристофера Толкиена сюжет первого разорения Дориата претерпел сильную переработку. Фактически, с использованием отдельных фрагментов имеющихся вариантов была создана новая версия сюжета. Причина тому понятна: в распоряжении редактора был изложенный полностью первоначальный вариант сюжета, очевидно устаревший; однако более поздние версии так и не были никогда изложены целиком (как и не были, возможно, целиком продуманы). Однако редакторское вмешательство не только заполнило эти пробелы, но и внесло в мир существенно новые элементы – в историю не только Дориата, но и Нарготронда, а также в историю и сущность Наугламира. Нередко вспоминают, что в конце неоднократно упоминавшейся нами заметки Кристофер Толкиен так оценивает свою работу редактора данной главы: «Сейчас я думаю, что это была ошибочная точка зрения и что несомненные трудности могли и должны были быть преодолены без того, чтобы я в такой значительной степени не превысил свои редакторские функции». Однако нетрудно заметить, что никакого *иного* решения, более «верного», он не предлагает. И любой, кто взялся бы «восстановить» более позднюю версию сюжета по имеющимся фрагментам, даже максимально используя и сохраняя их, все равно столкнулся бы со многими нерешенными проблемами (судьба изгоя; вопрос о переноске сокровища; проблема проникновения гномов в Дориат).

Так или иначе, вариант печатного «Сильмариллиона» существует, опубликован и знаком множеству его читателей, - в том числе и новая история Наугламира. Сам Толкиен неоднократно относился к опубликованным текстам как к совершившемуся факту (вспомним «биографии» Элронда и Глорфинделя), и в дальнейшем отталкивался от них. Возможно ли распространить такое отношение на «Сильмариллион», думаю, каждый решает сам.

...Ну и никаких змей на Наугламире, конечно же, как вы, думаю, уже поняли.

Примечания

¹ В оригинале – «carcanet». Значения этого слова в различных словарях:

- archaic : an ornamental necklace, chain, collar, or headband;
- a woman's ornamental circlet for the hair, often of gold decorated with jewels or pearls;
- a richly decorative collar.

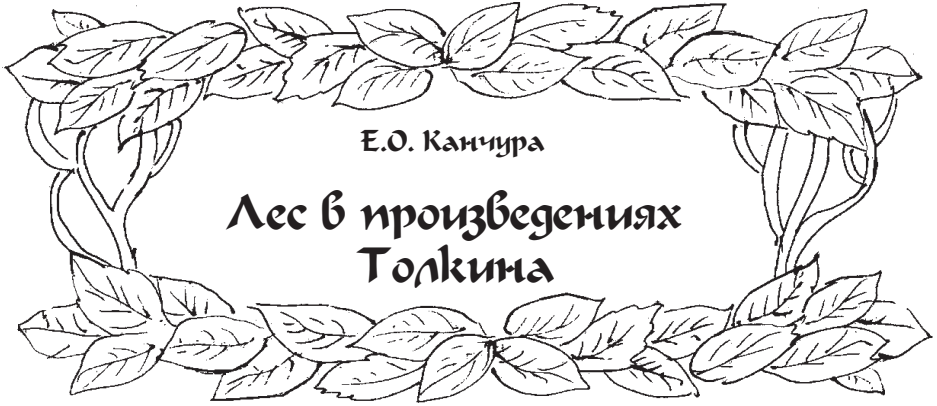
² «Набросок мифологии» и «Квента» 1930 г., как уж говорилось, развивают тот же сюжет.

³ То же повторяет и «Квента».

⁴ В отличие от генеалогий Эдайн, выполненных в то же время, не были опубликованы в «Истории Средиземья», хотя в комментариях к текстам присутствуют неоднократные ссылки на них.

⁵ Глава «Об осаде Ангбанда», где речь идет, в частности, об основании Нарготронда – а также снова об имени «Фелагунд»!





Е.О. Канчура

Лес в произведениях Толкина

Традиция изображения леса в литературе овеяна легендами. Тенистые кроны хранят свои тайны и пугают человека. Из глубины веков, приходит сумрачный лес Данте, символ раздумий и рефлексии, неуверенности, середины жизни. Еще страшнее выглядит лес самоубийц, где деревья – души тех, кто отказался от тела по своей воле, выбросив душу из ее дома-убежища. И она случайным семенем прорастает на кругах Ада. Более реальным но таким же опасным кажется Бирнамский лес, выступающий на Дунсинан. Метафора-пророчество разъяснена: лес – это только ветви деревьев в руках ратников. Рассказ древней хроники [1:9, 28], отзывается в трагедии Шекспира, подталкивает Толкина навстречу энтам. Символическим содержанием наполняется образ леса в эпоху романтизма. С одной стороны над головой путника раскрывается зеленый свод «лесного уединения», покоя и тишины, с другой, как бы отображая темную сторону каждой души, лес объединяется в сознании писателей с хаосом, страхом, с «ночной стороной» мира [2:18]. Новое значение приобретает образ дерева в произведениях модернистов, (детальный анализ символа дан в работе С.Таскаевой [3;гл.6]). Дерево становится символом жизни, противопоставляется разрушающему наступлению техники, сохраняет взаимосвязь, олицетворяет чистого, неиспорченного цивилизацией человека. Дерево впервые выступает как живое существо, герой литературного произведения. Исследовательница убедительно доказывает близость толкиновской системы символов символам модернистов.

Таким образом, представляется особо интересным более детально рассмотреть особенности способа изображения леса в произведениях Толкина.

Лес в произведениях Толкина выступает не столько ландшафтным фоном, на котором разворачивается сюжет романа или повести, сколько активным действующим лицом, занимающим важное место в системе образов произведения.

Рассмотрим *способы изображения леса, причины* такого подхода к его описанию и *роль* этого образа в реализации основной идеи романа.

Толкин изображает лес с позиции путников – хоббитов, гномов, членов Содружества Кольца. Это – взгляд двуногих антропоморфных существ. Большинство из них изначально воспринимает лес враждебно, с недоверием. Каким же он предстает перед читателем?

Во-первых, входу в лес предшествуют зловещие предчувствия и **предупреждения**. Так Гэндальф в «Хоббите» кричит при прощании с гномами: «Не сходите с тропинки!», об опасностях леса говорит им и Беорн, хотя сам он, по всей видимости, леса не боится. Хранителей предупреждает об опасностях Фангорна владыка Лоризна – Кэлеборн, сам, по природе своей, лесной эльф. Опасаются входить в Лоризн гном Гимли и воин Гондора Боромир. В первой части трилогии, когда хоббиты собираются скрыться от погони в Старом Лесу, Фэтти Болджер пугается самой мысли о перспективе перехода через лес, он с детства наслушался страшных историй об этом месте.

Страх этот оправдан картиной, открывающейся перед путниками. Входя под сень деревьев, они оказываются в **замкнутом пространстве**, с четко определенными **границами**. При входе в Чернолесье над тропинкой склоняются два древних дерева, сплетенные ветвями так, что образуется арка. Старый Лес отделяет от земель хоббитов Заслон, под которым прорыт небольшой туннель, оборудованный замыкающейся

дверью. Лориэн окружен со всех сторон: переходя реку Нимродэль, странник оказывается в совершенно ином пространстве. Интересны сравнения, возникающие в тексте. Наряду с устойчивыми для английского языка словосочетаниями «forest roof» и «forest floor», которые и создают дополнительную отсылку к образу закрытой комнаты, Пиппин сравнивает Фангорн с жилищем старого Тукка – прямая ассоциация с замкнутым пространством старого дома.

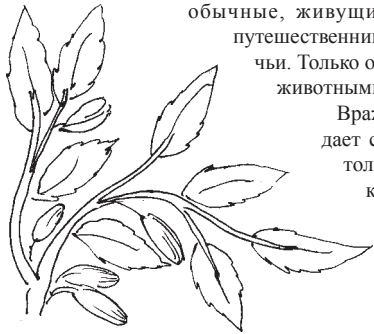
Лес ограничен не только с севера, востока, запада или юга. Не менее четкой границей выступает «крыша леса» (forest roof), сплетенные кроны деревьев не пропускают солнечный свет. Лес **противопоставлен Солнцу**. В Чернолесье его просто нет – солнечным лучам не удастся пробиться сквозь густую листву. Когда Бильбо взбирается на вершину дуба и вырывается на какое-то время из замкнутого пространства, он почти слепнет от яркого солнечного света, которого был лишен во время долгого пути. В Старом Лесу Солнце изредка пробивается сквозь листву, но свет его обманчив. Так оно освещает Выжженную Поляну, оставленную Лесом в память о давней обиде. Под солнечный свет попадают только бурьян, крапива, чертополох и болиголов. Само упоминание о Солнце в песенке, которой Фродо пытался подбодрить товарищей, приводит лес в глухую ярость, голос Фродо обрывается, горло перехватывает. Не все леса Средземелья враждебны Солнцу, но каждый из них активно реагирует на его свет. Описание отношений леса и Солнца – один из приемов, которые Толкин использует для характеристики образа. Фангорн воспринимает Солнце с радостью, он ждет его, как ждет весны. Лучи согревают старые деревья, обещают тепло после зимнего сна, золотым светом расцветивают пожухлые листья. В Фангорне еще жива гармония первых дней, она сохраняется благодаря заботе Энтов – древесных пастырей. В Лориэне же солнечный свет живет полноправной жизнью, он неотъемлемая, естественная часть владений эльфов.

Характерен выбор **эпитетов**, используемых Толкином для описания лесов. Наиболее частотными тут выступают «мрачный», «темный», «тусклый», «ветхий», «дряхлый». Писатель рисует картину старения, показывая бороды лишайника, свисающие с переплетенных ветвей, замшелые стволы, толстый ковер палых листьев, неопавшие листья, сохранившиеся с неведомо какого лета. Даже Лориэн не обошла эта печальная участь – путники входят в него зимой, им не дано увидеть Золотой Лес весной, и эта картина подчеркивает увядание волшебства – говорит же о Лориэне Древобород, что лес засыпает и уже не так прекрасен, каким был изначально. Само имя Чернолесья, в оригинале *Mirkwood*, Толкин создает из древнесаксонского корня «*mirke*», что означает «темный», а точнее, «мрачный» (вспомним славянское «морок», «мрак»). «Оно, я думаю, никогда не было чисто «цветовым» словом, как, например, «черный», а изначально имело смысловое наполнение «мрак.»» [4: № 289].

Следует отметить еще одну немаловажную особенность – наряду с обычными деревьями (дубы, ясени, вязы, сосны, рябины, ивы и т.п.) в каждом из лесов растут **деревья без названий**, неведомые путникам. Волшебные они или нет, неизвестно, их присутствие создает еще более гнетущую, пугающую атмосферу. Эти деревья подчеркивают обособленность леса, отличие его территории от всего окружающего мира. Горящей детально выступает и отсутствие подлеска в Фангорне – лес настолько стар, что не дает молодой поросли, не воспроизводит себя.

В описании лесов редко встречаются **животные**. И хотя, по рассказам Тома Бомбадила, в Старом Лесу они водятся в изобилии, взять, к примеру, тех же барсуков, мы их не видим. Возможно, звери попрятались – лес затаился с приходом чужаков. Пиппин и Мерри не представляют себе, что какие-либо животные могут жить или длительное время оставаться в Фангорне – там «слишком темно и душно», чтобы свободно дышать. В Чернолесье животные дополняют зловещий и пугающий образ – это и черные белки, которых даже и есть нельзя, и черные бабочки, которым полагается быть коричневыми, и пауки – обычные, живущие в кроне деревьев, и гигантские, едва не погубившие путешественников. Страшнее всего – глаза, наполняющие ночную тьму, - неведомо чьи. Только олени, за которым охотятся эльфы Грандуила, выглядят обычными животными – прекрасными и горделивыми. Истинно королевскими оленями.

Враждебны путникам и **стихии** – вода и воздух. **Воздух** леса душит, не дает свободно говорить, дышать полной грудью. И причина этого не только в активной враждебности, как в Старом лесу. «Исчезнут... , как только он произнес это слово, его голос захлебнулся тишиной. Воздух казался тяжелым, слова выходили через силу». Причина особого воздуха – в древности леса, накопленной силе деревьев. Воздух принадлежит им, они не собираются делиться с чужаками. Вспомним Фангорн: воздух слишком тонкий, чтобы им можно





было дышать. Воздух истощен, так же как и лес.

Вода так же, как и воздух, выступает активной частью лесного пространства. Но тут характер стихии зависит, в первую очередь, от доминанты в характере леса. Если Чернолесье, поражено Злом, то и ручей, протекающий через него, опасен. Он несет сон, забвение и иллюзии. Ивий Вьон Старого Леса губит непрошенных гостей, он действует в союзе с деревьями, с главным деревом Леса – Старой Ивой. «They shut their eyes, and then it seemed that they could almost hear words, cool words, saying something about water and sleep». «Они прикрыли глаза, и показалось, что они слышат холодные слова – что-то о воде и дрёме». Сама звукопись отрывка (повторы w – l – ow) напоминает убаюкивающие переливы холодного, чуждого путника потока. В то же время, река – прародительница Златовики. Она не враждебна сама по себе, она защищает свою территорию. Энтвейя же, в свою очередь, являясь неотъемлемой частью Фангорна и источником жизни для деревьев и для энтов, несет в себе целительные силы. Она заживляет раны, снимает усталость. Источники обязательны для каждого жилища пастырей деревьев. Вода у энтов становится волшебным напитком, полнящим жизненной силой любого, кто напьётся её. По-своему целительной выступает вода Нимродэли, омывающей западную границу Лориэна. Она исцеляет душу. «... It was cold but its touch was clean, ... he felt that the stain of travel and all weariness was washed from his limbs.» «Вода была холодной, но прикосновение её – чистым... Он почувствовал, как пыль и усталость дороги были омыты с его ног». Вода дает забвение, но не потерю памяти, горечь и боль становятся не такими острыми, позволяют жить и идти дальше. Память остается, но не мучит.

И так, все леса Средьземелья, описываемые автором с точки зрения путников, обладают общими чертами. Это цельное замкнутое пространство, живущее по своим законам, чуждым тем, кто входит в него. Для путников леса – источник страха и опасности. Но все это - на первый взгляд, лес опасен для тех, кто не пытается его понять, не умеет прислушаться к нему. И в развитии сюжета отношение путников к лесу меняется. Это изменение будет рассмотрено чуть позже.

Попробуем определить причины такого восприятия леса героями романа.

Приемы изображения леса восходят к отображению средневекового сознания в северном эпосе. Толкин продолжает и развивает традицию изображения леса в эпических жанрах народного творчества (героический эпос, баллада) и, в некоторой мере, в средневековом рыцарском романе. Происхождение такой традиции в изначальном страхе наших предков. В средневековой литературе не было описаний природы, как пейзажа, или как отображения внутреннего состояния человека. Средневековый человек не испытывал “страстной тяги” к природе, ибо не был от нее отделен и жил среди нее. «Лесной ландшафт присутствует в народном сознании, в фольклоре, в воображении поэтов», - пишет Гуревич. Почти вся территория западной и центральной Европы балу укрыта лесами, человек жил в их окружении, как в естественной среде, имеющей для него двойственное значение: «Нередко окружением поселка был лес, тянувшийся на огромные расстояния, одновременно и привлекавший своими ресурсами (топливом, дичью, плодами) и отпугивавший подстерегавшими в нем опасностями: дикими зверями, разбойниками и другими лихими людьми, призрачными таинственными существами и оборотнями, какими охотно населяла окружающий селения мир человеческая фантазия.» [5: макрокосм и микрокосм]. Человеку всегда было свойственно бояться леса, как места, где можно заблудиться, где «водит леший» и деревья хватают тебя своими руками-ветвями. Вспомним, хотя бы такой распространенный элемент фольклорных (а позже, и литературных) сказок, как дерево-людоед, с руками вместо ветвей. В фольклоре лес населен таинственными существами, это темное место, враждебно или же насмешливо относящееся к человеку. Те, кто свободно ощущает себя в лесу, всегда вызвали недоверие. Они обладали тайными знаниями, недоступными большинству заурядных соплеменников. Их услугами пользовались, но продолжали бояться и не доверять. Описание Старого Леса с его деревьями, которые роняют суки на пришельцев, оплетают их ветвями и окружают, - это описание впечатления испуганного заблудившегося человека. Образ леса в фольклоре приобретает и обобщенно символическое значение. «Мифологема леса - это дорога в мир мертвых, так как лес является средним миром, находящимся между верхним, сакральным и нижним, миром мертвых. Лес всегда враждебен герою баллады: здесь он встречается с представителями загробного мира, гибнет сам» [6] Символически лес противопоставлен Солнцу, как темное начало. В то же время, лес встает на пути героя с определенной целью. Это – место испытания, инициации. Леса Средьземелья выполняют ту же функцию. Бильбо трижды спасает друзей в Чернолесье, впервые пользуется кинжалом и осознает силу Кольца. В Старом Лесу хоббиты переживают первую серьезную опасность после встречи с назгулами – попадают в ловушку Старой Ивы и уже после встречи с Томом Бомбаилом преодолевают свой страх в Великих Могилах. Немаловажным



элементом фольклорного мотива испытания выступает ошибка героя, нарушение запрета, которое, по сути, и приводит к испытанию. Так гномы в Чернолесье сходят с тропинки, а хоббиты в Старом Лесу засыпают, не следят за направлением, за временем суток.

В процессе инициации герой, преодолевая слабость, незнание и страх, побеждая себя, получает награду. Это – встреча с наставником. Именно встреча с Томом Бомбадиллом, Древобородом или Галадриэлью дает новые силы и знания героям, вдохновляет и благословляет их на дальнейший путь. Вспомним, что именно в Старом Лесу хоббиты получают мечи, которым суждено сыграть важную роль в решающих моментах войны Кольца

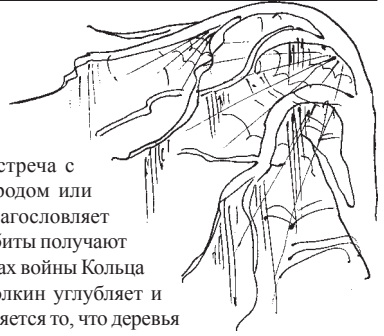
Опираясь на средневековую традицию восприятия леса, Толкин углубляет и развивает этот художественный образ. Постулатом для Толкина является то, что деревья – живые существа. Это иная, не антропоморфная, форма жизни. Они не в состоянии свободно передвигаться, не созданы для активного действия в свою защиту. Они первыми из живых существ появились в этом мире и погибли последними. Об этом рассказывает Том Бомбадилл, об этом говорят энты. Толкин, говоря о сущности деревьев как живых, мыслящих существ, не пользуется метафорами или одушевлением. Он воспринимает их как равных. В его письмах о последствиях прихода персонализированного Зла мы читаем о воздействии Зла на деревья в одном ряду с воздействием на людей и эльфов. [4; №163]. Кроме того, говоря об истоках образа энтов, Толкин приводит детское впечатление от прочтения «Макбета» [4; №153], [7:310]. Эта же картина помогла писателю увидеть, как деревья выходят на активную борьбу, самостоятельно двигаясь.

И так, Толкин пишет о том, как возникло противостояние двух сосуществующих в одном пространстве систем – общества людей (обобщенно назовем так тех, кто обладает свободой передвижения) и Леса, как сообщества деревьев. Если опираться только на фольклорный и средневековый способ изображения леса, как враждебной человеку силы, создается впечатление, что диалог между двумя системами невозможен. Впечатление усиливается благодаря картине активной деятельности деревьев. Старый Лес наступает на селение хоббитов. Деревья сами себя «сажают» (plant themselves) Не менее зловещими и опасными выглядят хьорны, деревья Фангорна, выходящие на бой с одной целью – отомстить. Ненависть движет ими, она наполняет собой пространство.

Однако, диалог необходим. И объединение всех свободных народов Средземелья – единственная надежда на сохранение мира. Показывая, как Свободные Народы преодолевают укоренившуюся разобщенность, Толкин дает надежду на диалог между людьми и природой, вводя в систему образов романа своеобразных посредников между двумя системами. Это Том Бомбадилл, хозяин (а скорее, дух) Старого Леса, лесные эльфы и энты – пастыри деревьев. Том представляет собой толкиновский идеал отношения человека и леса: он «хозяин» и «мастер», если слово «master» может быть адекватно переведено на русский. Вспомним, что в одной и той же фразе это слово встречается как с прописной, так и со строчной буквы. Толкин восстанавливает изначальное значение слова. Том – тот, кто живет без страха, по закону гармонии, он – Старейший, естественная часть этого мира, он хранит в себе то, что было, что есть, и что будет. Он не стремится властвовать или доминировать – совсем. «Он просто знает и понимает все, что происходит в его царстве, он не прикладывает усилий – даже для того, чтоб приструнить Старую Иву». [4 № 153]. Именно благодаря рассказам Тома Бомбадила хоббиты, проходя испытание Старого Леса, становятся мудрее, понимают причину агрессивности деревьев. И придя в Фангорн, пытаются его понять, не боясь его, не воспринимают его как врага (хотя он опасен не меньше, чем Старый Лес). Приход хоббитов в Фангорн пробуждает его ото сна, возвращает к активной жизни. Энты вступают в Войну Кольца. Именно их помощь спасает Рохан, очищает тыл тех, кто выходит на бой с Мордором. Аналогично и поведение полужабьего лесного народа, возглавляемого Ган-бури-Ганом. Они не вступают в бой, но показывают рохирримам безопасный путь к Минас-Тириту. Лес стационарен, он привязан к определенному месту, но в его власти пропустить путников или уничтожить их. Каждый из лесов Средземелья важен для духовной эволюции героев, для развития сюжета. Рассмотрим в последовательности.

Старый Лес учит хоббитов гибкости мышления, помогает им осознать существование иной формы жизни и показывает необходимость понимать и уважать ее. Кроме того, хоббиты получают оружие – свидетельство инициации.

Лоринз выступает как испытание души. Зерна зла, затаенные в душах, проявляются. Лоринз дает





возможность вычистить самые дальние закоулки души – те, про которые стараешься не вспоминать. И это не только Галадриэль, заглянувшая в душу каждому из Хранителей, это сама атмосфера Леса, отторгающего Зло в любой его форме. Как награду за это испытание, Хранители получают дары Галадриэли, связанные с сущностью каждого из них и с важными этапами будущего пути. Если оружие – свидетельство инициации, то дары Галадриэли – свидетельство посвящения.

Фангорн же выступает как смысловой и композиционный центр второй книги трилогии. Это место возвращения к друзьям возрожденного в новой ипостаси Гэндальфа, это и «маленькие камушки, создавшие лавину», хоббиты, разбудившие древнюю силу предначальных дней. На мой взгляд, Фангорн – кульминация идеи Толкина о том, что есть лес для человека. Если изначально лес мог восприниматься как символ, то шаг за шагом Толкин приводит нас к осознанию того, что деревья – живые, равноправные с нами существа. Они пришли в мир первыми. Воздух, вода, земля и Солнце принадлежали им. С появлением двуногих жизнь деревьев изменилась, и возникли те, кто мог бы их защитить – пастыри деревьев, энты. Толкин создал легенду вокруг образа Древоборода. Он писал, что энты появились во второй части трилогии неведомо откуда – сами пришли.[4;247] В одном из писем Толкин «опровергает» мнение читателей : «Treebeard is a character in my story, not me» «Древобород – герой в моем повествовании, а не я сам».[4:153]. Такое опровержение еще более интригует, создает атмосферу игры с читателем, ощущение реальности энтов. Энты – один из четырех свободных народов Средьземелья, они приравнены к людям, эльфам и гномам, они входят в Перечень. Словами Древоборода Толкин говорит о том, что энты объединяют в себе лучшие качества народов Средьземелья: «For Ents are more like Elves: less interested in themselves than Men are, and better at getting inside other things. And yet again Ents are more like Men, more changeable than Elves are, and quicker at taking the colour of the outside, you might say. Or better than both: for they are steadier and keep their minds on things longer.» «Энты – больше похожи на эльфов: менее заинтересованы собой, чем люди, и больше проникают в суть вещей. И в то же время, энты больше похожи на людей, они могут меняться больше, чем эльфы, быстрее принимают цвет того, что вокруг, если можно так сказать. Они лучше тех и других, они тверже, и дольше концентрируются на том, что вокруг» Путь через леса для хоббитов становится путем от враждебного неприятия, боязни леса к пониманию его и гармонии с ним. Лес выступает как единое целое и как совокупность отдельных деревьев, совокупность характеров, это особый персонаж романа. Следует отметить, что такая традиция изображения леса прочно вошла в литературу фэнтези. Одним из ярчайших примеров может служить лес в «Вещих сестрах» Терри Пратчетта. И, как и в романе Толкина, выход из кризисной ситуации герои находят через осознание гармонии с теми, с кем обитают на одной земле.

Итак, создавая и развивая художественный образ леса, Толкин констатировал ситуацию противостояния общества и природы, показал его причины, его опасность. В то же время, писатель указывал возможные пути поиска взаимопонимания и взаимодействия двух систем, углубляя идею объединения всех сил добра в борьбе со злом до объединения с самой природой, как активной силой добра.

Литература:

1. «Хроники длинноволосых королей», серия «Азбука Средневековья». Спб: «Азбука классика»; 2006, - 136с.
2. История зарубежной литературы XIX века под ред. Е.М. Апенко. М.; 2001. – 416с.
3. Таскаева С.Ю. Творчество Дж.Р.Р.Толкина и английский модернизм. http://tt.by.ru/st/st_main.shtml
4. The letters of J. R. R. Tolkien A selection edited by Humphrey Carpenter with the assistance of Christopher Tolkien. London: GEORGE ALLEN & UNWIN
5. А. Я. Гуревич категории средневековой культуры. М, 1972. - С. 5-138
6. Н.Н. Мисуров, Н.Н. Глonti. Баллада как феномен немецко - русских литературных связей. // Вестник Омского университета, 1997, Вып. 2. С. 55-59.
7. Т. Шиппи Дорога в Средьземелье Спб – М: Лимбус-Пресс, 2003. – 820с.



Географическое положение	Чернолесье К западу от Туманных Гор, за Андуином.	Старый Лес Возле восточных границ Шира	Фангорн Возле южных отрогов Туманных Гор	Лорин К востоку от Туманных Гор, между Нимродэлю и Андуином
размер	Самый большой	4-й по величине	2-й по величине	3-й по величине
Границы и вход	Ясно обозначенная арка	Туннель под Заслоном и замкнутые ворота, Заслон	опушка	Река Нимродэль
Воздух	Душно, слишком тихо, нет ветра	Душно, трудно говорить	душно	Несет исцеление, ветер в кронах деревьев
Sun	За пределами леса	Только на открытых местах, контраст с лесом	Сосуществование	Сосуществование
Вода	р Бегучая, Лесная речка, зачарованный ручей	Ивий Вьюн	Энтвейя	Нимродэль и Андуин
Холмы или горы	Чернолесские Горы	Холм Старой Ивы – опасность	Холм – место, где любит стоять Древород - заживание	Керин- Амрот, священное место леса
Деревья	Дубы, буки, ясени	Дубы, буки, ясени, ивы, сосны, пихты другие темные вечнозеленые деревья,	ивы, вязы, буки, сосны, рябины, березы, каштаны, ясени и липы. темные вечнозеленые деревья,	Маллорны
Цветы и травы	Цветки только в эльфийских венках	Болитоловы, лесная петрушка, крапива и чертополох	мягкая молодая зеленая трава	Весенняя трава даже в зинее время, маленькие золотые цветки, своей формой напоминающие звезды
Животные	Олень, черные белки, черные бабочки, пауки	Барсуки и ...	нет	
Хозяин	Не указан, можно ли назвать хозяином леса Трандуила?	Том Бомбадил	Древород	Галадриэль
Дом хозяина	Дворец лесных эльфов, кто же время замок Дол-Гулдур	Дом под холмом	Дом энта с водой и деревьями	Талан – деревянная платформа на маллорне
Постоянные жители (+)	Лесные эльфы	Том и Златовика	Энты	Эльфы – галадримы, древесный народ
Постоянные жители (-)	Гигантские пауки Некромант	Старая Ива, Навьи	Некоторые прогнившие деревья, хьорны	нет
Результаты наступления Тени	Изменяются из Великой Зеленой Пуши в Чернолесье	Деревья стали разгневанными, агрессивными	Утрачены жены Энтов, появляются деревья с черным сердцем, орки вырубают деревья	Меньше цветения, больше сна Растет подозрительность жителей
Отношение к незнакомцам	Деревья – пассивное, злые силы – нападение, elves - подозрительность	Агрессивно, с ненавистью	Подозрительно, но без ненависти Лес еще чувствует свою силу	Закрыт для пришельцев
Чувства пришельцев	ненависть	Страх, позже - понимание	опасение	Некоторые испытывают радость, некоторые – страх или опасение
Значение для сюжета и для квеста героя	Инициация Бильбо	Испытание, способ, вызвать понимание природы и дерева	Восстановление сил и нахождение новых союзников Воссоздание союза всех свободных народов.	Последнее испытание для души.





Вунабаны быта разбаты, арвелег ногаб.

батня аттон сун быта



Все же уватось срастат

разрушена и презана огню, но дагонмтар