

ПАДАНТИР

журнал
ТОЛКИНОВСКОГО ОБЩЕСТВА
САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

65

май 2012 года

: ԹՇԽՅԻՐ :

: ի րո՞ւ թՇգլմա՞ ՆերՇԻ և արձերձ :



В НОМЕРЕ :

Екатерина Лебедева (Кеменкири)

К вопросу о ранней истории персонажей: Феанор. 4

Арторон (Дмитрий Годкин)

Республики в мире Толкина. 16

Артем Крюков

Blunderbuss. 24

Аарон Айзек Джексон

Авторство столетия: Дж.Р.Р. Толкин, Великая война и модернизм.
(Перевод М. Семенихиной). 40

На последней странице - работа **Моргул** «Маяки Гондора»



Palantir®

ПАЛАНТИР

№65 май 2012

ЖУРНАЛ

ТОЛКИНОВСКОГО ОБЩЕСТВА
САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

Этот номер для вас делали:

Золтан Бардинг, Мария Семенихина, Моргул

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

e-mail: barding@mail.ru

Наш сайт: tolkien.spb.ru

Copyright © 1997-2012 Толкиновское Общество СПб

Права на все опубликованные материалы сохраняются за авторами. Перепечатка любых публикаций и их частей без разрешения Толкиновского Общества Санкт-Петербурга запрещена. Рукописи не рецензируются и не возвращаются. Редакция оставляет за собой право производить необходимые правки в публикуемых материалах. Просим авторов соблюдать принятое в журнале оформление материалов, учитывая используемые шрифты и кегли, оформление сносок, иллюстраций и таблиц. Благодарим авторов за сотрудничество с журналом.

Издание журнала не преследует коммерческих целей. Тираж - 100 экземпляров.

Редакция журнала благодарит автора использованных в издании шрифтов

Tengwar Quenya и Tengwar Sindarin Дэниеля Стивена Смита.



Доклад, прочитанный на VI Большом Толкиновском семинаре
(январь 2010 г.)

Ранние тексты Толкиена («Утраченные Сказания» и то, что вокруг них) имеют для нас, нынешних читателей, по крайней мере одну особенность, которая не закладывалась при написании и не наличествовала при прочтении их в те времена. Читая, мы практически не можем не сравнивать сюжеты, места, персонажей с тем, что нам известно по «классическим» и даже «поздним» версиям тех же историй. И отличать как сходство (т.е. те же черты, проявившиеся столь рано), так и различия. Подведение такого баланса может привести к довольно интересным результатам, поможет понять, какие черты или события были для персонажа или истории первоначальными, а какие, сколь бы прочно они ни связывались с ней потом (например, Финрод в сюжете «Лэйтиан») – позднейшими дополнениями. Но такое сравнение может сослужить и плохую службу: встречая в тексте знакомое имя, название, событие, мы можем невольно «встроить» в историю все, что мы о нем знаем – в то время как в ранней истории все может быть совсем иначе, или же этого аспекта, этой грани событий еще просто нет, автор и не задумывался о них. Так, в истории Турамбара говорится о его приходе в некие пещеры Родотлим и его отношениях с прекрасной девой Файливрин: за ними легко угадываются Нарготронд и Финдуилас. Но нужно помнить, что в **этих** пещерах не было истории ухода Финрода, Ородрет (скорее всего – местный, не пришлый эльф), похоже, правит ими с самого начала, а Файливрин – вовсе не его дочь.

В нынешнем докладе я хотела бы рассмотреть некоторые моменты наиболее ранних появлений в текстах персонажа, при одном упоминании которого мы действительно можем достроить целую историю. Речь идет о Феаноре. И, попытавшись сосредоточиться именно на том, что **говорится** в текстах, понять, каким именно он представлялся Толкиену в то время, когда история Средиземья только начинала складываться в единую картину.

На этом пути нас поджидает несколько трудностей, заложенных уже в характере самих источников. Во-первых, часть ранних текстов, к сожалению, недоступна нам в принципе, даже в долгосрочной перспективе. Я имею в виду первые версии большинства глав «Утраченных Сказаний», написанные вначале карандашом, а затем переписанные поперх чернилами.

«другая» белериандская биография Феанора, где в плен попадает именно он).

Картина получается достаточно стройная и логическая. Однако мы хорошо знаем, что «Утраченные Сказания» писались отнюдь не в том порядке, в котором были опубликованы. Вначале появились некоторые из «великих сказаний» – истории падения Гондолина, Тинувиэли и Турамбара, затем – большинство глав I тома. Затем уже написанные сказания II тома переписывались – вначале «Падение Гондолина» и «Сказание о Турамбаре», затем появляется еще одно новое сказание – «Науглафринг», вслед за ним переписывается «Сказание о Тинувиэли» (и некоторые главы I тома). И лишь затем возникают наброски белериандской истории, изложенные в соответствующих главах I и II тома, а также история Эриола и еще одна, наиболее поздняя, машинописная версия «Сказания о Тинувиэли».

Руководствуясь этой последовательностью текстов, а также привлекая некоторые другие тексты тех времен, попробуем рассмотреть историю появления персонажа.

Упомянется ли Феанор в текстах, предшествующих сказаниям I тома? В нашем распоряжении есть 1 упоминание в тексте «Сказания о Тинувиэли» и 1 – в черновиках «Сказания о Турамбаре». Первое, впрочем, относится уже к переписанному варианту текста. Но, за недоступностью первоначального, обратимся все же к нему, попытавшись предположить, насколько вероятно его появление до написания «аманских» глав.

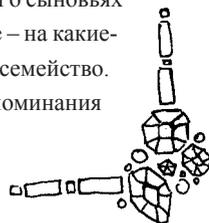
Итак, в достаточно узнаваемой, при всех отличиях (например, Берен здесь – эльф), сцене, где король Тинвелинт просит «взамен» своей дочери «Сильмариль из Короны Мелько», вслед за тем говорится:

«Тогда все во дворце поняли, что король счел происходящее неуклюжей шуткой, и сжалился над номом, и заулыбались многие, ибо слава Сильмарилей Феанора в ту пору гремела в мире, нолдоли встарь сложили о них легенды, и многие из тех, кому удалось бежать из Ангаманди, видели, как сияют они ослепительным светом в железной короне Мелько. Никогда не снимал Враг этой короны и дорожил самоцветами как зеницей ока...» (3)

Строго говоря, все, что мы узнаем из этого упоминания о Феаноре – то, что он некогда создал Сильмарилы. О Сильмарилах же – что слава их была велика, о них складывали легенды, а на момент действия они находятся в железной короне Мелько. Вне общего контекста здесь нет никаких намеков на то, как именно и когда именно они там оказались, и хоть на какие-то черты личности этого Феанора.

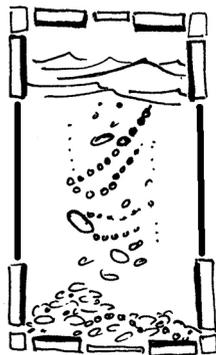
Интересно, что в начале сказания о Науглафринге, в «гномской» его части, при описании самого ожерелья так же не подробно упомянут украшающий его «Сильмариль Феанора, драгоценность богов». Интересно, что и во всем этом сказании, написанном уже после большинства глав I тома, за вычетом последней, достаточно краткой, части о сыновьях Феанора, нет никаких иных указаний на историю Сильмарила, и тем более – на какие-то притязания на Камень семейства Феанора, как, впрочем, и на само это семейство. Если мы знаем о Феаноре только то, что он создал Сильмарилы, то после упоминания «драгоценности богов» возникает вопрос: а кто этот Феанор? Точно ли эльф, как мы знаем по более поздним текстам?

Но все же упоминание даже в «Сказании о Тинувиэли» – не из



первоначального текста. Могло ли оно появиться раньше?

Рассмотрим еще одно упоминание – в черновиках «Сказания о Турамбаре». Здесь заключительная часть текста была вычеркнута и заменена другой, а не переписана, поэтому доступна для нас. Там уже присутствовала история о том, как Урин (Хурин) принес королю (здесь носящему имя Линве) золото, что закончилось гибелью его отряда. Линве приказывает утопить золото – «и долгое время никто не видел этого золота, если не считать Кольца Рока [исправлено на: Ожерелья Карлов]...» (4). Таким образом, в первоначальном тексте еще вовсе не было идеи и истории Ожерелья Гномов, и поначалу автора вели другие мифологические мотивы. Идея Ожерелья возникает прямо на наших глазах в поздней приписке, несколько последующих черновики содержат разные варианты дальнейшей судьбы сокровища (мало похожие на последующее Сказание). Появляется идея разграбления чертогов короля, но не гномами, а орками или «гонгами» (также некие темные создания). И наконец, в варианте, предшествующем окончательному тексту, появляется вариант, где упомянутых *гонгов* разбивает Берен, а золото брошено в реку.



«...и сокровище брошено в воду, и с ним – Сильмариль Феанора. Науглат [= гномы – К.], что живут неподалеку, ныряют за золотом, но находят одно только великое золотое ожерелье (в него вделан тот Сильмариль). Оно становится знаком их короля» (5).

Как мы видим, нет ни истории создания этого ожерелья, ни похожих на последующие вариантов его судьбы, а Феанор по-прежнему упоминается только как создатель Сильмарила, без иных подробностей.

Вернемся к вопросу о возможности упоминания Сильмарила. Как мы видим, в первоначальном варианте «Сказания о Турамбаре» он никак не связан с сокровищами (в связи с которыми упоминается Кольцо Рока). Это еще не доказывает, что он не мог служить целью для Берена в другом сказании – в это время разные истории связаны между собой гораздо меньше чем впоследствии. Так, в «Тинувиэли» «нарготрондский элемент» отсутствует, а в «Турамбаре» уже появляются прообраз города – «пещеры Родотлим». Сильмарилы еще не стали центральной идеей, объединяющей сказания, но для «Сказания о Тинувиэли» это – достаточно существенный пункт. Могло ли в первоначальном варианте целью для Берена быть что-то иное? Я не уверена. Несмотря на причудливые варианты ранних версий, похоже, что некоторые определяющие их черты проявляются практически с самого начала. Нам оказалась доступна версия финала «Сказания о Турамбаре», написанная ранее связанного текста (та самая, что «эксцентрически» расположена после текста). Здесь Морвен и Низнор носят имена Тираннэ и Вайнони, но уже есть и потеря памяти, и финальное сражение Турамбара с драконом, и даже его падение на меч, – хотя эти два события разделяет промежуток времени, а потерю памяти насылает вовсе не дракон (появляющийся только в финале), а некий «волшебник Куруки» (6).

Словом, мы не знаем точно, упоминался ли Феанор в первоначальном тексте «Тинувиэли» – но если и упоминался, то, вероятно, информация о нем была не более той, что появляется в

переписанном варианте. А значит, о нем, как и в черновиках «Турамбара», было известно лишь одно – это некий создатель чудесных и прославленных камней Сильмарилов, находящихся в железной короне Мелько. Кто он, этот Феанор – никаких указаний нет.

И здесь хотелось бы обратиться к текстам другого характера, созданным в тот же период и частично использованным Кристофером при создании приложений к «Утраченным Сказаниям». Позже они были опубликованы целиком в журнале *Parma Eldalamberon*. Речь идет о первых словарях эльфийских языков – «К(в)енийском (*Qenya*)» и «Номском (*Gnomish*)» лексиконах (7). В первом (начатом еще в 1915 году, но пополнявшемся до 1919-го) никаких упоминаний данного персонажа нет, а вот во втором (начатом в 1917 году, также с поздними добавлениями) они имеются, и довольно любопытные.

«**fion** чаша {или}. Кубок

Fionweg = *Auros*. Сын *Manweg'a*.

Fionaur (-or) = *Q Feanor*. («мастер кубков»))»

При этом 2 последние записи представляют собой более поздние добавления к тексту. Казалось бы, эта запись дает только некую этимологию – «мастер кубков», видимо, общую с именем Фионве. Не очень понятно, почему именно кубков, но поскольку Феанор уже известен нам как мастер (создатель Сильмарилов), то это добавление к его образу представляется вполне возможным. Между прочим, поскольку в основном тексте словаря уже появляется история Науглафринга, «созданного гномами из золота Глорунда, которое проклял Мим безотчий», то похоже, что эти словарные статьи написаны позже набросков к «Турамбару».

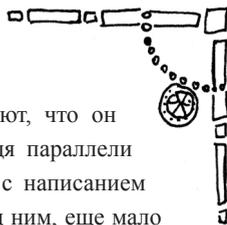
Однако упомянутые имена – оба, вместе с именем Фионве – упоминаются в словаре еще раз. В перечне Айнур есть и такая строка: «9. **Auros Fionweg** или **Fionaur, Fionor**»

Выше приводится его к(в)енийская форма имени: *Fionwe (Ūrion)*; далее по алфавиту упомянут «**Auros** = *Fionweg*, Сын *Man'a*. (который на *Q. Fionwe Ūrion*)». Итак, у нас получается один персонаж со множеством имен (что как раз неудивительно для Валар этих времен, номенклатура их имен была разработана куда лучше, чем во все последующие времена): Фионве Урион, сын Манве (Манвега), он же – Аурос Фионвег, он же – Фионаур (а также – Феанор или Фионор), следуя приведенной выше этимологии – «мастер кубков». А также, видимо, создатель Сильмарилов, можем добавить мы уже из текстов (в словаре для Сильмарилов приведены только формы названий, но ничего не сказано об их истории).

Возможно, у нас есть еще один источник, который сможет добавить несколько деталей к образу этого загадочного Феанора.

«Номский лексикон» (*Gnomish Lexicon*) был записан Толкиеном в той же тетради, где позже, с другого ее конца, был написан текст «Науглафринга». Но на первом листе «со стороны Науглафринга» находился прозаический текст на эльфийском языке – но не на номском, подробно записанном с противоположной стороны, а на К(в)енья (*Qenya*). Текст этот также был опубликован в журнале *Parma Eldalamberon* (8) и называется по одной из строк записи «*Si gente Feanor*», и уже эта строка показывает, что нам до него есть дело. Ни точной даты, ни авторского перевода у текста нет. Авторы публикации предложили вариант перевода на основании лингвистических материалов тех же времен и высказали некоторые предположения

по датировке. На основании употребляемых форм имен весьма вероятно, что «Номский Лексикон» является самым ранним текстом в тетради, а «Сказание о Науглафринге» – самым поздним. Куда же относится к(в)енийский отрывок? Авторы публикации утверждают, что он «примерно одновременен *Gnomish Lexicon* или создан позже», находя параллели в грамматических формах. Хаммонд и Скалл связывают его скорее с написанием истории Науглафринга (9), однако то, что текст написан на листе перед ним, еще мало что означает – вспомним об «эксцентричном» использовании тетрадей! Объединяет их, конечно, упоминание Феанора, но он упоминается и в «Лексиконе», а само содержание текста достаточно своеобразно. Приведу его перевод на основании выкладок авторов публикации:



«Люди [возможно: мужи, воины] – не есть существа добрые по природе, но скорее они во всех делах склонны ко злу, – так сказал Феанор Мудрый, иначе, чем прежде говорилось теми, от кого известно это рождение, – совсем не добры, я говорю, сердца тех людей, и хотя им удалось убежать от долгого поиска, возможно, их вынохал Мелько, с которыми они связаны, – или даже искали его – там, на троне ненависти, они благословили великое зло [букв., возможно «семь золь?»]» (10).

Несмотря на всю предположительность перевода и неясность самого текста, можно сказать о нем кое-что. Это – слова некоего «Феанора Мудрого». Он говорил о ком-то, что они вовсе не добры, и, возможно, состоят в тайном союзе с Мелько, хотя и убежали (вероятно, от него же). Все это напоминает историю Людей, какой она стала известна по гораздо более поздним текстам. Впрочем, тут лежит одна из трудностей текста: *neri* может обозначать «мужи, мужчины, воины», – но в Квенья позже никогда не имело того «путающего» дополнительного значения «человек» (как представитель расы людей – в отличие от эльфов и т.д.), которое есть в английском или, немного иначе, в русском языке. Возможно ли это для наиболее раннего варианта языка, не вполне ясно. Какие еще «воины» могли бы иметься в виду, также нет никаких предположений. К тому же интересно упоминание о некоем «рождении» – возможно, речь идет о пробуждении Людей?

Зато мне кажется более логичной точка зрения авторов публикации на связь этого текста и истории «Науглафринга»: «Кроме общей связи с Феанором, в деталях к(в)енийского текста нет ничего, относящегося к этой истории» (11).

И, хотя точная датировка текста не ясна, он, **вероятно**, может относиться ко временам *Gnomish Lexicon* – а следовательно, ко временам Феанора-Фиюнве. В таком случае, к его образу можно было бы добавить то, что этот «кузнец чаш» и создатель Сильмариллов, а также сын Манве, был также известен как «Мудрый» и ему приписывалось мнение о некоем недобром народе, – возможно, о Людях – отличное от иных, высказывавшихся ранее.

Дуглас Кейн, автор книги *Arda Reconstructed*, в одном из интервью назвал *Si gente Feanor* первым вариантом Клятвы. На мой взгляд, это не вполне верно – перед нами не Клятва и даже не предсказание, а некое мнение «мудрого». Но что несомненно – мы видим, что со времен очень ранних, когда Клятва не была еще известна или (в случае более поздней датировки текста) связывалась только с его сыновьями, сам образ Феанора (кем бы он ни был)

оказывается связанным с некими сказанными им словами – по которым он, возможно, и был в числе прочего известен. В этом смысле *Si gente Feanor* можно считать весьма своеобразным предшественником Клятвы.

Возможно, записав текст раньше, Толкиен, возвращаясь к той же тетради для записи «Науглафринга», вновь просмотрел его – и размышления над прежним упоминанием Феанора могли как-то повлиять на то, как дружно и стройно, и в такой неожиданно «классической» форме, появляются в конце сказания сыновья Феанора – сразу всемером (вспомним «семь зол»), с Клятвой, именами и иными подробностями биографии.

Но вернемся к биографии Феанора, пока еще – сына Манве.

Нужно сказать, что история Фионве-Уриона и в записанных текстах «Утраченных Сказаний» отличается от известного нам позже Эонве, но все же Фионве-Феанор, встающий перед нами со страниц словаря и иных источников, в связные тексты так и не попал, в них Сильмарилы создает уже Феанор-эльф. Однако посмотрим, не было ли между ними еще каких-то не менее причудливых переходных форм.

И здесь хотелось бы обратиться еще к одному «вне-лостовскому источнику». В том же номере журнала *Parma Eldalamberon*, что и *Si gente Feanor*, были опубликованы также так называемые «Ранние рунические документы». Это не единая рукопись, но подборка из нескольких записей, относящихся к разным годам. По большей части они действительно посвящены разным вариантам использования рунической письменности, но первый документ, представляющий собой несколько листов из блокнота, содержит также несколько заметок к «Утраченным Сказаниям» и, очевидно, относится к их времени (не позже 1918 – 1920 гг.). Судя по этим заметкам, Толкиен размышлял о введении в легендарium вполне конкретных реалий истории и мифологии древней Англии: например, там упоминается одна из римских дорог, сами римляне, названные «убийцами фэйри», в двух заметках упоминается Велунд. Причем во второй из них он четко отождествлен с Феанором, в первой же – это совершенно отдельный персонаж. Рассмотрим обе заметки.

Первая находится на одном листе с упоминаниями о римлянах и Млечном пути, там же находится интересная датирующая пометка (более поздняя) – «еще не использовано 29.XI.18». Приведу сам текст полностью ввиду его малой известности:

«Веланд (Кузнец)

Эриол без задней мысли спрашивает, уж не является ли Аулэ тем, кого мы зовем Веландом, и они (Румиль?) со смехом отвечают «нет» и рассказывают про Вэлиндо, или Гвилиона: он был из народа Аулэ, который послал его в мир, потому что ему понадобилось доброе тяжелое красное золото карлов.

Тут его гордость возросла по той причине, что люди и карлы дивились его мастерству; и он так и не вернулся к Аулэ, но стал жить сам по себе – и был некогда славен повсюду, но с увяданием фэери умалилась и его власть.

Он не был злым, а только очень тщеславным – Эриол упоминает про легенду о Бёдвильд, и Румиль говорит, что если это правда, то это свидетельствует о тщеславии Веланда (Нидад, должно быть, – карлов король) (12)».



Оформление сюжета явно соотносится с построением «Утраченных Сказаний»: Эриол расспрашивает, рассказчик (в данном случае Румил) удовлетворяет его любопытство. Мифологический Велунд соотносится хотя и не с самим Ауле, но с одним из его народа, другой персонаж легенды о нем – с королем гномов, в предыдущей записи упоминалось также отождествление «Воден – Манве». Столь «плотные» мифологические соответствия в итоге не вошли в написанные тексты «Сказаний», но, видимо, обдумывались в процессе написания. О дальнейших мифологических соответствиях (в частности, упомянутой «истории Бёдвильд») мы еще скажем в связи со следующей заметкой.

Неизвестно, существовала ли еще на момент написания заметки идея Феанора-Фионве. Но вот что любопытно: герой этой заметки с Феанором в момент написания никак не связан, но очень многим на него похож: связь с Ауле, его мастерство – и притом неоднозначный характер, уход в «мир» – в Срединные Земли (судя по обитающим там гномам), чтобы жить «самому по себе».

Таким образом, мы, скорее всего, наблюдаем второй источник возникновения образа Феанора. Причем не связанным с именем он оставался ровно до следующей записи, расположенной через страницу.

Вторая запись очень отрывочна, в ней немало пропусков и зачеркиваний. Ей предшествует заголовок «История (зачеркнуто: из) войн Мелько и фэйри». Мелько здесь отождествляется с тем самым королем Нидхадом, который в прошлой записи предполагался гномьим королем, а Велунд (отдельной строкой перед текстом) – с Феанором. Поскольку далее использован миф о Велунде, напомним кратко его содержание.

Наиболее полно эта история сохранилась в соответствующей песне «Старшей Эдды» (которая считается одной из древнейших в ней). Вначале рассказывается история трех братьев, взявших в жены валькирий. Через несколько лет валькирии покинули их, два брата отправились на поиски – но мы узнаем только о судьбе третьего, Виланда (Вёлунда), ставшего знаменитым мастером. Воины Нидуда (др.-англ. – Нидхад) захватывают его, и Нидуд, подрезав ему сухожилия на ногах, заключает Виланда на острове, где тот несколько лет изготавливает для него различные вещи. Затем ему удается отомстить и бежать: сначала он заманивает на остров и убивает там двух сыновей Нидуда, затем совершает насилие над его дочерью и, забрав у нее свое волшебное кольцо, улетает оттуда на крыльях, рассказав по дороге Нидуду о совершенной мести; дочь Бёдвильд (др.-англ. – Беадохильд) подтверждает отцу его слова, на этом заканчивается песня.

В древнеанглийской литературе сохранилось несколько разрозненных упоминаний того же сюжета. Лирическое стихотворение «Деор» упоминает плен Велунда, страдания обесчещенной Беадохильд и гибель ее братьев; есть также упоминания о судьбе их сына, Видьи, и об оружии, сделанном Велундом. Также упоминания о Велунде сохранились в фольклоре: известен мегалитический курган «Кузница Велунда», где он, по преданию, мог подковать лошадь, если оставить ему лошадь и монету.

Переходя к тексту второй заметки, нужно заметить: текст



очень отрывочный, он постоянно исправлялся в процессе написания, многое было зачеркнуто или недописано. Но даже при таком состоянии текста видно, что Толкиен, взяв за основу известный сюжет, пишет его иначе.

Интересно, что если отождествление с Феанором было написано в нескольких вариантах, в т.ч. в незачеркнутом, то с другим отождествлением «Мелько-Нидхад» дело обстоит сложнее (в предыдущей записи, как мы помним, предполагался король гномов). Дважды в заметке эти имена написаны рядом, затем имя «Мелько» вычеркивалось. С другой стороны, возникает в т.ч. предположение, что Беадохильд «была у Мелько в заточении». Словом, отождествление этих персонажей встречало какие-то трудности. Возможно, даже у Мелько из «Утраченных Сказаний», где и он менее «демоничен», и прочие Валар более «человекообразны», была маловероятна *такая* дочь – вспомним, что из возможных «детей» Мелько (идея «детей Валар» успешно существовала и тогда, и много позже) упоминается только балрог.

Из «классических» черт истории отметим плен Велунда, изготовление крыльев и убийство сыновей Нидхада (в вычеркнутом варианте убит «капитан орков»).

Однако дальнейшее, а именно история с Беадохильд, трактуется совершенно иначе. В скандинавской версии четко обозначен насильственный характер ее связи с Велундом, а в древнеанглийской версии (где не излагается связный сюжет) отмечена печаль и недоумение героини о случившемся. Здесь же говорится: «он встретил Беадохильд в саду и сошелся с ней, и бежал с ней, но оставил ее в лесу и не мог найти ее» – то есть связь оказывается, видимо, добровольной, а расставание – непредумышленным; упоминается (затем зачеркнутый) «Плач Велунда по Беадохильд». Дальнейшее развитие событий тем более оригинально: «Как Б[еадохильд] простила В[елунда] и, несмотря на гнев Нидхада, получает благословение для своего сына». На этом заметка заканчивается.

На мой взгляд, несмотря на отождествление имен, в ней больше связи все же с самим сказанием о Велунде, которому дается новая трактовка, чем с историями о Срединных Землях, связь с которыми проявляется в попытках ввести отдельные реалии (Феанор, Мелько, «капитан орков»). Интересно развитие сюжета о Велунде и Беадохильд, заканчивающееся на упоминании благословения их сыну. Возможно, поворот сюжета в эту сторону мог быть обусловлен тем, что сохранились отрывки древнеанглийской поэмы, где сын Велунда является одним из героев, и древнегерманские параллели к этому сюжету.

Также интересен вопрос о связи между собой двух заметок о Велунде. Они представляют безусловно разные попытки обработать этот мифологический сюжет (ср. разные отождествления Нидхада). В остальном степень их связи не совсем ясна. Можно ли отождествить Велунда второй заметки и «фэй Велиндо» из первой? Означает ли это, что биография Феанора-Фиюнве уже отброшена?

Или напротив, это «разные» Велунды, и во второй, возможно, возникает именно Феанор-Фиюнве? В таком случае отброшен был образ Велиндо из последователей Ауле, но, возможно, его описание в итоге навело на параллели Велунда и Феанора-Фиюнве? Собственно, одна параллель очевидна: мастер, кузнец. Впрочем, нет никакой уверенности, что во второй заметке выступает именно Феанор-Фиюнве. Возможно, как раз эта биография была отброшена и перед нами уже «вторая» для данного имени и героя.

Интересен и вопрос о дате записей, благо у первой есть относительно конкретное



указание. Правда, не первоначальное – в конце ноября 1918 года запись была уже написана, видимо, просмотрена снова и отмечена как ЕЩЕ не использованная. Время как раз укладывается в тот промежуток, на протяжении которого Толкиен написал большинство глав, составивших I том, – точные даты здесь неизвестны, только общий временной промежуток.

Здесь любопытно упоминание рассказчика в первой из заметок – Румил. Различные истории «Утраченных Сказаний» излагают Эриолу разные обитатели Домика Утраченной Игры, некоторые хронологические наблюдения Скалл и Хаммонд делают именно на основе их смены. Румил оказывается рассказчиком первых двух сказаний – «Музыка Айнуру» и «Пришествие Валар и создание Валинора». Возможно, заметки примерно одновременны этим главам (их написанию или обдумыванию), когда автор еще только начинает записывать историю Срединных Земель с самого начала.

Таким образом, если образ Феанора-Фиюнве, видимо, одновременен первым записям «великих сказаний» (вошедших во второй том), то Феанор-Велунд – самому началу записи глав первого тома.

Ни тот, ни другой, как мы знаем, так и не появились в связных текстах, и всего через одну главу после «Пришествия Валар», рассказанного Румилом, в главе «Пришествие эльфов и возведение Кора» появляется «Феанор из нолдоли», создатель Сильмариллов. Его происхождение вначале никак не упомянуто, затем оно возникнет – без всякой связи с королевским семейством; его родственные связи будут довольно долго уточняться впоследствии, как и его история, в том числе в Срединных землях (заканчивая обстоятельствами самой гибели)... Но это все так же будет эльф из нолдор, а не сын Манве или один из майар Ауле, и уж тем более не тот, кого жители древней Англии называли Велундом. Эти биографии были отброшены, Фиюнве оказался самостоятельным персонажем, которому случается и противостоять как самому Феанору, так и его сыновьям; а Велунд и фэй Велиндо исчезли из легендарииума.

Впрочем, как я полагаю, не бесследно. Несмотря на столь радикальные вроде бы изменения в биографии: сын Манве, подмастерье Ауле, герой европейской мифологии, эльф-нолдо, – определенную преемственность, хотя бы и не линейную, мы, на мой взгляд, можем проследить.

От Фиюнора-Фиюнаура получившийся в итоге образ получает не только имя, – смысл которого изменяется – но и проявившуюся уже в первой этимологии славу «кузнеца». Если верно предположение об упоминании этого Феанора в первоначальном тексте «Сказания о Тинувиэли», то с тех же самых времен он уже известен как творец Сильмариллов, а с учетом (возможной) ранней датировки *Si qente Feanor*, – также имеет славу «мудрого» и связь с неким знаменитым изречением.

«Фэй Велиндо», как уже говорилось, сходен с «классическим» Феанором и характером, и обстоятельствами биографии (связь с Ауле, уход в Срединные Земли).

Вторая заметка о Велунде в этом смысле – в наибольшей степени тупиковая ветвь. Впрочем, ее тупик, возможно, оказался несколько позже написания самой заметки. Хейлир (13) сопоставила с «классической» историей Велунда тот вариант набросков событий в Срединных землях, где попадает в плен и возвращается искалеченным не Маэдрос, а Феанор (14). Тот же автор выдвигает предположение (в одном из сетевых обсуждений) о связи этимологии

имени «кузнец кубков» и эпизода той же легенды, когда Велунд убивает сыновей Нидхада и делает из их черепов чаши. Впрочем, здесь, как мне представляется, этимология могла быть лишь вторичной: о связи «первого» Фионора-Фионаура-Фионве с Велундом у нас нет никаких данных. Но идея плена Феанора возникает лишь в нескольких ранних и отрывочных текстах, в дальнейшем сюжет о плене и увечье связан с иным персонажем, и здесь история Велунда если и сыграла роль, то опосредованную.

И еще один любопытный аспект. И Фионве, и Велиндо – майар (модернизируя терминологию относительно «Утраченных Сказаний»); относится ли то же к Велунду из второй заметки, мы не знаем, но два варианта уже есть. Возможно, параллелью этому в более поздних текстах будет некая уникальность Феанора среди эльфов, порой ставящая его и в оценках автора, и в собственных глазах на один уровень с Валар. Достаточно характерен в этом смысле его разговор с посланником Манве в самом начале Исхода – и этот посланник, кстати, не кто иной, как Эонве (Фионве)! Данный текст появляется многими годами позже версии Феанора-Фионве, но, возможно, иным способом воплощает некую черту, с самого начала явную для автора в этом персонаже.

Таким образом, несмотря на достаточное количество допущений в этом исследовании, можно с достаточной уверенностью утверждать:

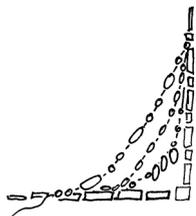
1) персонаж по имени Феанор (или с очень близкой к этому формой имени) появляется в мыслях и записях Толкиена намного раньше «эльфа из холдоли», упомянутого в главе «Пришествие эльфов...». Это иной персонаж, но он уже имеет определенные черты «классического» Феанора, достаточно важные для образа в целом. Есть основания полагать, что этот Феанор мог быть упомянут более чем в одном тексте.

2) вероятно, независимо от образа Феанора-Фионве, Толкиен позже предпринимает попытку «укоренить» в Средиземье историю Велунда. Эта попытка нашла отражение лишь в двух кратких набросках, во втором из которых этот образ был объединен с именем Феанора. Но еще в первом наброске «независимый» «фэй Велиндо» также обретает определенный набор черт, уже роднящих его со знакомым нам мастером; сюжетные же перипетии второго наброска были со временем отброшены.

3) в связанных текстах I тома «Утраченных Сказаний» появляется уже только «третья биография» Феанора, эльфийская. При этом речь идет не просто о передаче имени от одного героя к другому. Во многом уже по более поздним и подробным текстам мы видим, сколь многое было автору «известно» о Феаноре, начиная с наиболее ранних записей:

- мастерство,
- создание Сильмариллов,
- мудрость,
- некое известное высказывание,
- связь с Ауле,
- сложный характер,
- уход в Срединные Земли,
- участие в войнах с Мелько.

Пожалуй, трудно сказать, являются ли для образа этого героя более важными черты, проявившиеся позднее: подробности родства,



биографии, семейная история? В любом случае, те, что были перечислены выше и пришли из наиболее ранних текстов, также имеют немалый вес. И это – один из возможных путей, которыми возникают сюжеты толкиеновского легендарiums: хотя канва событий может изменяться радикально и неоднократно, некое «зерно» образа, события, личности, тем не менее, сохраняется от начала до конца.



Примечания

- (1) Толкин Дж.Р.Р. *Книга Утраченных Сказаний*. Т. 2. – М.: ТТТ, 2002. – С. 139.
- (2) “The Book of Lost Tales”// Scull Ch., Hammond W.G. *The J.R.R. Tolkien Companion and Guide*. [V. 2] *Reader’s Guide*. – Harper Collins Publishers, 2006. – P. 120-132.
- (3) Толкин Дж.Р.Р. *Книга Утраченных Сказаний*. Т. 2. – С. 13; перевод С. Лихачевой.
- (4) Там же, с. 136, здесь и далее – перевод текста этой главы Е. Тихомировой.
- (5) Там же, с. 137.
- (6) Там же, с. 138-139
- (7) “Qenya Lexicon” – *Parma Eldalamberon*, #12, 1998; “Gnomish Lexicon” – *Parma Eldalamberon*, #11, 1995.
- (8) *Parma Eldalamberon*, #15, 2004, pp. 31-40
- (9) *Reader’s Guide*, p. 888
- (10) *Parma Eldalamberon*, #15, p. 40.
- (11) *Parma Eldalamberon*, #15, p. 31
- (12) Перевод Анариэль
- (13) Хейлир «”Тогда Фингон Отважный решил исцелить вражду...” (история формирования сюжета о спасении Маэдроса)» – Приложение 2.1. (Доклад на БлинкOME-2007; не опубликован; благодарю автора за возможность ознакомиться с текстом данного раздела).
- (14) Нидхад (Нидуд) из «Песни о Велунде», как я упоминала, приказал подрезать взятому в плен Велунду сухожилия на ногах, чтобы тот не мог бежать. Велунд спасся из плена на созданных им крыльях.



Доклад, прочитанный на Весконе 25 февраля 2012 года

Тема моего доклада – это республики у человеческих народов Средиземья. Так получилось, что о королевской власти у Толкина говорят много, а вот услышав, что в Арде были еще и республики, люди удивляются, хотя вроде информации много и она доступна.

Оговорюсь: речь пойдет о именно о людях (хоббитов мы, вместе с Толкином, тоже отнесем к человеческому роду). Скажем, демократия у энтов – это уже тема для другого доклада.

Известны такие республики, как Шайр, Эсгарот, народ Агара из «Тал-Эльмара», халадин (по «Странствиям Хурина»). Очевидно, Бри вместе с окрестными деревнями было тоже республикой – но о его политической жизни мы ничего не знаем. Об остальных государствах – кое-что знаем.

В республиках правитель избирается народом (или некоторой его частью) и дает отчет избирателям. В монархии правитель передает власть по наследству и народу неподотчетен. На практике бывают и смешанные формы правления: республики с монархическими элементами и наоборот.

Так, автономные республики могут входить в состав королевства. Народ Агара подчинен загадочному «Северному королю» – впрочем, власть его почти не ощущается. Эсгарот на страницах «Хоббита» – суверенное государство. Но позже город, почти несомненно, попал в зону влияния Бардингов: во времена Войны Кольца Бранд – это «могущественный король, и его власть простирается далеко на юг и на восток от Эсгарота». Однако город сохранял автономию и прежний политический строй (во всяком случае, при Барде-Лучнике). Любопытная ситуация была в Шайре. Шайр был уделом погибшего государства Арнор (собственно, «Суза» или «ланн» – это удел). На практике «удел», конечно, был абсолютно независим, хотя жил по королевским законам. Когда Арагорн восстановил Арнор, он объявил Шайр «свободной землей под защитой северного скипетра» (*a Free Land under the protection of the Northern Sceptre*). Ситуация с халадин не совсем понятна. Тингол позволил Халет «жить в Бретиле под тем условием, чтобы ее народ охранял Переправы Тейглина от всех врагов эльдар и не пускал орков в лес» (*she should dwell free in Brethil, upon the condition only that her people should guard the Crossings of*

Teiglin against all enemies of the Eldar, and allow no Orcs to enter their woods). Но халадин и без того защищали бы свой лес от орков. Других проявлений зависимости я не могу назвать: всеми делами они управляли сами.

О государстве халадин известно больше всего. Все жители Бретилия были свободными землевладельцами, источником власти было их собрание (*moot*). Оно выбирало вождя (собственно – «страж», или *halad*). Вождь возглавлял ополчение и управлял страной, но и сам подчинялся ее законам (там была довольно сложная система обычного права) и отвечал за это перед народным собранием. Народ мог оспорить решение халада, а в крайнем случае – и от должности его отрешить. Из уважения к Халет вождей избирали только из ее семьи, пока этот род не пресекался. Выбрать могли любого потомка ее брата, хотя на практике (до Брандира) власть переходила от отца к сыну, «как будто в княжестве или королевстве» (слова Толкина). Отсюда следует, что Толкин не считал Бретиль княжеством. Это была республика с монархическим элементом. Как замечает Профессор, людям «не нравились вожди, которые пытались взять верх над народом» – то есть у бретильских «стражей» такие поползновения были.

Народное собрание созывалось по важным вопросам (например, суд над Хурином). За сто с небольшим лет халадин просовещались триста раз, то есть в среднем три раза в год. Надо сказать, они жили в лесных хуторах, а Бретиль – все-таки страна, пусть и небольшая страна (площадью примерно с остров Кипр и с населением в несколько тысяч человек). Потому собрания были довольно редки. Народ собирался в специальном месте («кольцо совета» – *Moot-ring*), процедура совета довольно подробно описана в «Странствиях Хурина». Так, например, там был кворум (не менее пятисот домохозяев) и процедура тайного голосования (голосовали черными и белыми камушками). Интересно, что, по черновикам, в собрании участвуют как мужчины, так и женщины – однако женщин Толкин вычеркнул.

Собрание имеет верховную исполнительную и судебную власть и может оспорить все решения наместника. По поводу власти законодательной у меня есть сомнения: герои «Странствий Хурина» так часто апеллируют к обычаю, что приходит мысль о системе обычного права. Правда и в этом случае решения совета должны создавать прецедент.

Другое племя, народ Агара, описано в произведении «Гал-Эльмар». Это был «темный» или «дикий» народ, который обитал в конце Второй Эпохи, скорее всего, где-то на территории будущего Гондора. Народ живет в одном укрепленном городище. Это, фактически, большая деревня, но с довольно сложной социальной организацией. Народ Агара подчинен какому-то «северному королю», однако его власть слабо ощущается и люди предоставлены сами себе. Скажем, защита от нуменорцев – это их проблема. Жители городища образуют народное собрание. Народ избирает старосту, или вождя (*Master of Agar*). Староста может объявить чрезвычайное положение («городище в опасности»), и в этот период любой человек обязан исполнять его приказы под страхом смерти. Отсюда следует, что во время мира жители не обязаны под страхом смерти выполнять любой его приказ. Даже в военное время староста не может подменить собой совет народа: он одновременно и объявил город в опасности, и созвал народное собрание. Все это заставляет предполагать, что юридически его власть довольно сильно ограничена.

На практике все было иначе. Староста Могру (*Mogru the Master*) держал целый штат шпионов, следивших за жителями городища. У него были слуги и «дубинщики» (*club-bearers*). Это вызывает ассоциации с историей Древней Греции. С помощью отряда «дубинщиков» тиран Писистрат захватил власть в Афинах (Толкин имел классическое образование и не знать этого не мог). Но сверх того, у Могру были «люди с ножами», то есть тайные убийцы. А значит, их хозяин мог прибегать и к террору, хотя использовал он этот метод нешироко: староста давно «ненавидел» Тал-Эльмара, но наш герой от этой ненависти не пострадал.

Видимо, староста Могру старался установить (или уже установил?) режим личной власти, которая превышала его полномочия.

В самом народе шло соперничество между родами (*kindreds*), при этом их власть (*power*) зависела от богатства. В политической жизни этого «темного народа» можно найти и демократические, и олигархические, и тиранические черты.

Перейдем теперь к Шайру. Толкин в одном из писем назвал Шайр времен Фродо «наполовину республикой, наполовину аристократией» (*Letters*, p. 241). Профессор политику не любил, и определение получилось неточное: он смешал форму правления (республика) с политическим режимом (аристократия). Наверное, он хотел сказать, что Шайр – это умеренно-олигархическая республика (с элементами демократии и аристократии).

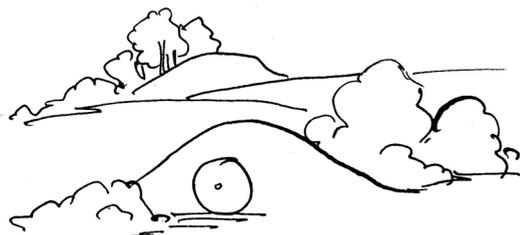
История Шайра началась в 1601 году Третьей Эпохи, когда хоббиты получили эту землю в лен от Арнорского короля (на очень мягких условиях). Хоббиты признавали королевскую власть, но управлялись собственными вождями (у них был не один вождь, а какое-то их количество). Все основные законы у хоббитов восходили к королю (или, по крайней мере, ему приписывались). Даже во времена Бильбо Шайр продолжал жить по арнорскому (нуменорскому?) праву!

После гибели Арнора хоббиты избрали из своих вождей тана (*Thain*), который «принял королевские полномочия» (*to hold the authority of the king that was gone*). То есть тан для хоббитов – «и.о. царя». Впрочем, объем его реальной власти нельзя сравнить с властью гондорского наместника.

Естественно, за тысячу лет и должность тана, и государство эволюционировали, хотя о первых веках мы знаем очень мало. Тан – это *the master of the Shire-moot, and captain of the Shire-muster and the Hobbitry-in-arms*, то есть глава народного собрания Шайра и командир ополчения. Но и народное собрание и ополчение созывались только в «критической ситуации» (*emergency*), такие ситуации перестали возникать, потому

«должность тана превратилась лишь в почетный титул» (*the Thainship had ceased to be more than a nominal dignity*).

Из этих слов следует, что изначально должность была чем-то большим, нежели «просто почетный титул», и только потом ее значение упало. Можно ли Шайр вообще назвать республикой – в начале своей истории, когда тан обладал какой-то властью? Ведь его





титул переходил по наследству! Может быть, Шайр изначально был ближе к ограниченной монархии, и перестал ей быть только тогда, когда реальная власть перешла к выборному мэру Мичел-делвинга?

Первым таном избран был некий Букка, к которому потом возводили свой род Старобэки (*Oldbucks*) (*Peoples of the Middle-Earth*, p. 232-233). В 2340 году должность тана перешла от рода Старобэков к роду Тукков и с тех пор принадлежала главе этой семьи. Как и почему титул перешел из рода в род, неизвестно, но старая династия не угасла. Старобэки пересекли Брендивин (до этого левый берег реки не входил в состав Шайра) и стали называться Брендибэками. До прихода к власти Тукков за 361 год сменилось 12 танов, то есть в среднем они занимали должность по 30 лет – значительно меньше, чем Тукки (ранние Тукки владели этим титулом по 35 лет, поздние – по 38 лет). Что это, династическая случайность? Или менялся порядок наследования? На самом деле, мы не знаем, как происходила передача власти у первых танов и был ли каждый из них потомком Букки.

Можно лишь осторожно предположить, что должность стала наследственной постепенно, а в самом начале таны избирались и последний раз реальные выборы прошли тогда, когда стал таном первый Тукк.

Может быть, должность стала наследственной именно тогда, когда потеряла реальную власть?

Во времена Бильбо реальным главой Шайра был мэр (*Mayor*) Мичел-делвинга или мэр Шайра, который избирался раз в семь лет на «вольной ярмарке». Он был почтмейстером и возглавлял шерифов. Шерифы охраняли границы и следили за порядком в стране – это зачатки полиции и, в сущности, государственного аппарата («аппарат насилия и принуждения»). А значит, государственная власть в Шайре все-таки была (пусть очень слабая), и Шайр – не что иное, как республика. Мэром могли избрать известного и уважаемого хоббита, необязательно родовитого (ведь много лет эту должность исполнял Сэм). Избираться можно было много сроков подряд.

Мы не знаем, как мэры одного городка (пусть самого большого и важного в Шайре) возглавили силы правопорядка во всей стране. Надо полагать, их роль росла постепенно, вместе с торгово-экономическим значением города. Думается, титул «мэр Шайра» (а не просто «мэр Мичел-Делвинга) – вторичен. Любопытно, что выборы на «вольной ярмарке» никогда не назывались «народным собранием Шайра» (*Shire-moot*), оно давно перестало собираться. Как проходили выборы, неизвестно, но право быть избранным имели не только жители Мичел-делвинга (Сэм там не жил) – следовательно, и правом избирать, почти наверняка, обладали хоббиты всего Шайра (кто приехал на «вольную ярмарку», тот мог и голосовать).

Соседнее с Шайром поселение, Бри, вроде бы, описано подробно, однако о его политической жизни никаких данных нет. Без сомнения, Бри и окрестности как-то управлялись – и управлялись местными жителями. До воссоздания Арнора они ни от кого не зависели. Ни о каких официальных лицах, вроде старосты, не упомянуто – это не значит, что их не было. Скорее всего, они были малозаметны и безвластны и просто не попали в поле зрения хранителей. Впрочем, нельзя ли назвать привратника «государственным служащим»?

Скорее всего, Бри – примитивная община, в которой отсутствовал монархический элемент. Интересно, как строились отношения Бри с близлежащими деревнями. И что такое *Bree-land* – только географическое название или же единая община? Мне кажется, последнее вероятнее.

Последняя из описанных республик – торговый город-государство Эсгарот. У Эсгарота есть сельскохозяйственные угодья и, очевидно, ремесленные мастерские, но источником его богатства была торговля. В городе была большая роскошь (вспомним позолоченную лодку бургомистра) и стража – скорее всего, профессиональные бойцы. Вместе с тем, по площади (не по населенности) это государство-карлик: просто поселение с окрестными полями.

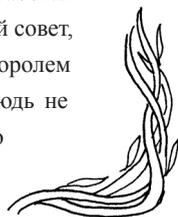
Город возглавляет бургомистр, который избирается народом. Народ сосредоточен в городе и представляет реальную власть. Бургомистру приходится подстраиваться и потакать ему. Из всех толкиновских государств Эсгарот стоит ближе всего к «демократии». Но бургомистр – не просто популист, он еще и ловкий манипулятор. И так ему удастся править городом не без пользы для собственного кошелька. Глава торгового города был сам преуспевающим дельцом. Здесь бургомистров, по его словам, всегда избирают из «старых и мудрых». Народ же, ему в пику, называл этих бургомистров «торгашами» (*money-counters*) и «денежными мешками» (*moneybags*). Де-факто городом правит плутократия под демократической личиной: знакомое нам положение. Бургомистр Эсгарота – это персонаж безумно современный, до тошноты.

Мы перечислили очень разные государства и народы. Халадин и озерные жители относятся к людям сумерек, хоббиты вообще не совсем люди, а народ Агара – люди тьмы. Что общего в их политической жизни?

В первую очередь, это все малые или средние государства. Среди республик нет великих держав. Эсгарот и городище Тал-Эльмара – просто большие поселения. Недалеко от этого ушла «земля Бри». Бретиль – это два с половиной Люксембурга. Самая грандиозная республика – это Шайр, который по площади немного превосходит Московскую область, но уступает Республике Ирландия. Чем республика крупнее, тем сложнее собрать народ. В Бретиле народное собрание проходило несколько раз в год, в Шайре – гораздо реже.

Как бы то ни было, именно народная сходка лежит в основе республиканской системы. Толкин называет эту сходку *moot*, то есть «собрание свободных граждан для обсуждения дел всей общины; место, где проходит собрание» – и у халадин, и у народа Агара, и у хоббитов. Правда у хоббитов *moot* перестал собираться, а выборы бургомистра на Вольной ярмарке этим словом не назывались.

Итак, основа государства – это просто собрание граждан, прямое голосование. Других моделей (федерации разных общин или, скажем, хорошо нам знакомые парламенты) Толкин не описывает. На самом деле, нам известен один «протопарламент», только работал он не в республике, а в абсолютной монархии – в Нуменоре. Это королевский совет, члены которого представляли разные части Нуменора и, вероятно, не королем избирались. Судя по истории Алдарiona и Эрендис, Совет Скипетра отнюдь не действовал по королевской указке, но выражал мнение народа и реально влиял на политику. Однако он оставался лишь законосовещательным органом. Некоторые аналогии можно найти и в эльфийских королевских



советах. Что и неудивительно, ведь современный парламент происходит от курии вассалов при феодальном правителе.

Кто имел право заседать на народных собраниях? У нас нет сведений о том, что кого-либо ограничивали в избирательных правах, хотя информации слишком мало. Весьма вероятно, право голоса принадлежало всем взрослым мужчинам. Но нам это твердо известно лишь в отношении халадин. В Бретильский совет созывали всех домохозяев (*the masters of homesteads*), именно из них набирался кворум (пятьсот *headmen*). Скорее всего, главы семей, в большинстве, были пожилыми мужчинами. Но кроме них в совете могли участвовать все взрослые мужчины (в черновиках – даже женщины), и они пользовались своим правом. Голосовали камушками, и кому эти камни принадлежали – главе семьи или не главе семьи – вероятно, не имело значения.

Первые лица республик имели двойственный статус. В Эсгароте и у народа Агара они называются словом *master* «господин, хозяин». Этим подчеркивается исключительно высокое положение первых лиц государства. Но все-таки их титул в корне отличается от титула монархических правителей (*lord*). Тан Шайра был *master of the Shire-Moot*, «глава народного собрания Шайра». Однако мэр Мичел-Делвинга, истинный глава Шайра, звался не *master*, а *mayor*. Что касается бретильского правителя, в «Странствиях Хурина он называется словом «вождь», *chieftain*. Но собственно бретильским титулом был *Halad*, «стерегущий».

Двойственный статус вождей отражен и в их властных атрибутах. Глава республики сидит в особом здании. В Эсгароте это ратуша (*the town-hall*) с «большими ступенями» (*the great steps*). В Мичел-Делвинге тоже была ратуша мэра, только подземная, и называлась она не *town-hall* (городской чертог), а *Town Hole* (городская нора). В Бретиле был обнесенный стенами чертог вождей (*hall of the Chieftains in Obel Halad*). Добавим, что бургомистр в эсгаротской ратуше окружен советниками, они вместе провожают Торина в поход – это похоже на совет лордов при настоящем монархе.

Правители сидят в особом кресле (*great chair* в ратуше Эсгарота, *great chair* или *high seat* в Обель-Халад), а у старосты народа Агара есть посох. Эти предметы превращаются в атрибут власти вождя. Посох старосты Могру «все знают» и он должен придать вес словам его посланца. Хурина обвиняют не просто в том, что он метнул в халада стульчик – его враг особо отметил, что вождь подвергся нападению, сидя в своем *great chair*. И все-таки эти предметы не до такой степени сакральны, как знаки королевской власти. *High seat* выборного вождя нигде не называется «троном» (*throne*). У Толкина слово *throne* относится к

королям, но не к вождям республик. Вспомним, как Торина сажают в кресло бургомистра и как Тал-Эльмар забирает у старосты жезл – конечно, дерзко, но не потянуло на преступление.

Легко ли себе представить такие истории с гондорским тронном или с



нарготрондской короной?

Как видим, в институте республиканских правителей был некий монархический элемент – но этот элемент, очевидно, неразвит, и проводилось строгое различие между монархами и этими вождями.

Надо сказать, и монархии в Арде имели республиканские черты. В особых случаях короли избирались народом. По словам Теодена, если угаснет дом Эорла, рохиррим должны избрать нового государя. Даже в Гондоре при воцарении Арагорна спросили народ. Это, конечно, формальность, но она весьма красноречива и говорит кое-что о ментальности гондорцев.

Нужно еще проводить различие между правовым положением и реальной практикой. Денетор юридически обладал полномочиями, равными власти гондорского короля. Фактически он контролировал только Минас-Тирит и его окрестности и не мог добиться, чтобы из соседнего Лоссарнаха прислали не двести бойцов, а две тысячи. В Лоссарнахе боялись нападения пиратов. Лоссарнах – это долины в горах, а пираты в устье Андуина, намного дальше, чем Минас-Тирит. Лорды провинций при этом пришли во главе своих крошечных отрядов (те области, которым пираты угрожали реально, вообще ничего не прислали). Удержать дома девять десятых бойцов, когда Мордор грозит Минас-Тириту – это решение настолько идиотское, что не может принадлежать лордам провинций: они-то, наверное, понимали масштаб опасности. Простые провинциалы, похоже, не понимали. И испугались пиратов сильнее, чем Мордора. Кажется, вне столицы народ имел больше влияния, чем обыкновенно представляют.

Мы практически ничего не знаем о гондорской глубинке и о власти местных лордов. Мы знаем наверняка только то, что они возглавляли местное ополчение. Часто предполагают, что они получали в своих регионах прерогативы короля и каждый ланн был маленькой монархией. Но у нас слишком мало данных, чтобы подтвердить это или опровергнуть. Между наследником Эльроса и его подданными, даже знатнейшими, огромная дистанция, и передача Королем всех полномочий Наместнику – дело исключительное. Власть лорда могла сильно отличаться от королевской.

Единственный текст, в котором государство дунедайн описано подробно и изнутри («Алдарион и Эрендис»), оставляет впечатление, что Нуменор – это страна без бюрократии с сильными горизонтальными связями, с деятельным и влиятельным обществом и с королем, который лично этим обществом управляет. Сильные горизонтальные связи могли, вероятно, компенсировать слабость государственного аппарата.

У государства со слабой бюрократией, скорее всего, будет общинное самоуправление на местах. Так, например, было в ранней Римской империи, которая фактически была надстройкой над лоскутным одеялом автономных городов-государств.

Мне кажется, нечто подобное могло существовать и в государствах дунэдайн. Политическая жизнь должна в них протекать как бы на двух этажах: абсолютная монархия на общегосударственном уровне и множество автономных общин на местах; власть местных лордов значительно слабее королевской.

При коллапсе центральной власти местные общины могли бы превратиться в независимые республики. В Шайре и Бри так оно и было, после гибели Арнора. Мне кажется, примерно в том

же направлении могли развиваться гондорские провинции. В период наместников центральная власть постепенно пришла в глубочайший упадок. Об этом говорит история Войны Кольца: как ни велики были личные дарования Денетора, провинций он фактически не контролировал.

Власть у людей Средиземья строится как бы сверху и снизу. В первом случае правители получают власть от высших сил и старших народов (у нуменорцев, у домов Беора и Хадора). Во втором случае власть исходит от самого народа. Так могут возникнуть и республики.

Вспомним историю эдайн. Главы домов Беора и Хадора стали вассалами эльфийских владык и получили от них землю – кажется, здесь появились монархические княжества. Халадин тоже получили землю от эльфов, но контактировали с эльфами меньше всего, как бы варились в своем соку – источником власти стал сам народ, что сделало возможным республиканское самоуправление.

В заключение хочется задать вопрос: а как к республикам относится сам Толкин? Чтобы ответить обстоятельно, нужен, пожалуй, еще один доклад. Отметим только одну деталь. Более или менее подробно описаны республики у халадин, народов Агара и Эсгарота. Это народы очень разные. Но во главе каждой из республик стоит негодяй. Хотя по идее вождей затем и выбирают, чтобы во главе страны стал лучший. Конечно, правители бывают разные, и до Харданга Бретилем управляли достойные люди. Но почему-то, когда республика попадает в фокус профессорского внимания, к власти приходит мерзавец. Это, конечно, мерзавцы разного склада: от брутального злодея Могру до демагога-бургомистра. Но везде власть народа оказывается чревата тиранией. Демократия у Толкина работает плохо.





Как простой и скромный алисовед, я заявляю: чтобы высушиться, надо пользоваться только сухими предметами.

Спрашивается: что может быть суше всего? Отвечаю: лекция!

«Алиса в Стране Чудес»

в интерпретации Театра на Таганке

В статье Марии Семенихиной «Слон, наступивший кларнетисту на ухо (Элементы языковой игры у Толкина)» на примерах из *Властелина Колец* и *Хоббита* рассматривалась лингвистическая игра Толкина в «переводчика и редактора неких древних текстов». При этом основной упор в исследовании был сделан на «проблему перевода», создающую эффект поливариантности толкований в текстах, с первого взгляда однозначных для понимания. Эти «the innumerable philological anecdotes» создают то, что Т. Шиппи называет «ощущение глубины времени». Оговоримся, что речь не идёт об анахронизмах, вводимых Автором специально для узнавания ситуации (1).

В конце статьи М. Семенихина осторожно замечает, что приведённые наблюдения «не претендуют на какие-либо обобщения»; мне такая научная осторожность представляется несколько излишней. Предлагаю рассмотреть дополнительный пример, хотя он лишь с технической точки зрения необходим для подтверждения системы. Для меня же этот пример представляет интерес скорее сам по себе – поскольку за «избыточным» образцом лингвистической игры мы обращаемся к повести *Фермер Джэйлс из Хэма*.

Как и во *Властелине Колец*, в «Предисловии» к *Фермеру* Толкин придумывает псевдоредакционный комментарий от имени «издателя рукописи», который призван подчеркнуть **достоверность** рассказа. Отметим, тем не менее, что производимый на читателя эффект в том и другом случае выходит различным.

В *Фермере* метапроза (2) Толкина «не срабатывает»: мы *не забываем* о том, что имеем дело с художественным произведением; справедливости ради отметим: то, что она «срабатывает» во *Властелине Колец* – само по себе исключение. Но тем яснее можно проследить, как данный метод уходит корнями в популярную беллетристику конца XIX – начала XX столетия (3).

Значительную роль в «неуспехе» *metafiction* *Фермера* следует отнести прозрачной сатирической направленности повести на окружающий Толкина академический круг общения

(4). Пожалуй, повесть можно рассматривать как парафраз лекции о *Беовульфе* с помощью иного метода.

И в связи с этим меня беспокоит проблема: следуя за лингвистической игрой предложенной нам Толкином, не уподобляемся ли мы тем критикам, о которых говорится в аллегории о Башне? Я боюсь, что ответ будет утвердительным – уподобляемся.

Поэтому давайте чётко определимся с нашей целью и средствами: да, мы хотим рассмотреть камни (послужившие строительным материалом) и интересуемся процессом возведения; но при этом мы не хотим забывать и о самоценности самой Башни!

Обнаруживая корни *metafiction* Фермера в стилистике *adventure romances*, мы должны отметить, что сталкиваемся уже с совершенно иным качественным уровнем: «артефакт», созданный Толкином, оказывается намного сложнее.

Собственно, обратим внимание на *представление* повести: так если По, Хаггард или Берроуз заявляют, что они обнаружили некую рукопись, которую и издадут – то они выступают от своего имени; но «издатель» Фермера – это не совсем Толкин! (5)

«Издатель» Фермера – ещё один герой его рассказа – это довольно образованный и эрудированный, но... непрофессионал, дилетант, «Бармаглот исторических и антикварных исследований, пылжающий огнём в глушобо нероверенных предположений, порхая от одного дерева тум-тум к другому». В дальнейшем, для удобства, при обращении к нему мы будем использовать имя Антиквар.

Сравним отношение к переводам текстов на современный английский Дж.Р. и Антиквара.

Толкин «близко следует оригиналу, стараясь тщательно воспроизвести все аспекты подлинника в переложении на современный английский язык». Антиквар же следует викторианской концепции, делающей акцент на литературных достоинствах перевода. Он использует устаревшую лексику в нарочито и сознательно архаизированном переводе, что, тем не менее, вовсе не маскирует вставляемые им в текст комментарии или употребление анахронизмов. Так, мы спокойно можем заметить такие комментарии Антиквара, как: «I find no mention of his name in the histories, but it does not matter» или «Some may well ask what a blunderbuss was», etc. Или примеры анахронизмов: *uncials* (6) или *graphical signs* (7), etc.

Собственно, и Толкин в *Письмах* обращает наше внимание на то, что *Фермер Джэйлс* – «чересчур взрослая» повесть с «сатирическим привкусом».

Т. Шиппи замечает, что действие в *Фермере Джэйлсе* «...разыгрывается не где-нибудь, а – со всей определённостью – именно в Англии, и ... все события локализованы с исчерпывающей точностью», – что «критика воображаемого «редактора» Фермера Джэйлса в адрес воображаемого «автора» за то, что последний «слаб в географии», в высшей степени несправедлива...». Но зато эта вставка указывает на книжную учёность «редактора», издающего некий древний текст, который он сам не совсем понимает, но создаёт видимость такого понимания.

Полагаю, что эта вставка отсылает нас к исследованию Толкином творчества Чосера. В эссе *Чосер как филолог* мы сталкиваемся с предвестником обыгрываемой коллизии. Так Чосер вкладывает в уста Мажордома лукавую фразу о том, что родина кембриджских студентов – «далеко на севере, не могу сказать, где именно». И она вводит литературоведов в заблуждение – будто бы и сам Чосер не в состоянии локализовать их происхождение.

Однако Толкин находит, что Чосер вполне имеет представление об этногеографической



ситуации, обыгрываемой в его повествовании, и о том, откуда вышли *северные* студенты из *Рассказа Мажордома*: «... не приходится сомневаться: Чосер действительно подразумевал, что его юнцы, вместе с их наречием, родом из области за рекой Тис», – и замечает: «Более узкая локализация кажется достаточно очевидной...». Толкин увязывает происхождение студентов с Нортумбрией, областью Дарем, деревней Стротер.

И, что характерно, у учёных редакторов и издателей *Кентерберийских Рассказов*, в отличие от «автора», с определением родины студентов возникли сложности. Так, они вполне авторитетно заявляют: «... is now no such town in England».

Любопытно замечание Хэммонда и Скалл о том, что в первоначальной редакции *Фермера* Джайлс с трудом мог читать «маюскульное письмо», то есть капитальный шрифт. Если вспомнить первый класс школы, это хорошо можно передать как «с трудом разбирал написанное печатными буквами [а уж разбирать скоропись...]». Но впоследствии Дж.Р. счёл необходимым уточнить, что это был вариант маюскульного письма – *унциал* (8).

Собственно *Фермер* в том облике, в каком мы его знаем – это результат трудов Антиквара как переводчика текста на современный английский, как автора интерпретаций «тёмных мест» средневекового текста и как комментатора и филолога-любителя. При этом отношения Толкина с Антикваром не так просты: в иных местах он может с ним не соглашаться и даже подтрунивать, но порой и разделять его точку зрения.

Очень показательны слова Антиквара в «Предисловии», что «Some may find the character and adventures of its hero attractive in themselves» (9). Отметим, что если Антиквар в данном месте сочиняет одно, но подразумевает противоположное, то Дж.Р. подразумевает именно то, что написано. Подчеркнём: во «взрослом» *Фермере*, отредактированном вскоре после лекции Толкина о *Беовульфе* (1936 г.), созревают идеи, вскоре раскрывшиеся в лекции *О волшебных сказках* (1939 г.).

Но кроме Антиквара, Толкин представляет нам ещё одного анонимного героя *Фермера* – его внутреннего автора. Для удобства наречем его Экклезиастом. Он тот, кто «собрал» народные поэмы (popular lays) о Малом Королевстве и скомпилировал на их основе связный рассказ о его основании (10). Причём если поэмы звучали на уэссекском диалекте древнеанглийского языка, то повествование Экклезиаста написано на островной латыни (insular Latin).

Обратим внимание, как Антиквар относится к языку Экклезиаста – «its very insular Latin»: за этими корректными по форме словами скрывается порицание автору в несоответствии классической грамматике. Здесь явно проступает сатирическая направленность повести: Толкин насмехается над коллегами, рассуждающими о недостаточной образованности тех или иных раннесредневековых авторов только потому, что они писали на поздней латыни (Late Latin). Если проводить аналогии, это как если бы некто говорил о невежестве Набокова из-за несоответствия его прозы грамматическим формам времён Ломоносова и Державина. К сожалению, эта ирония по сей день продолжает оставаться злободневной...

Очевидным примером таких взглядов может послужить отношение к Гильде Премудрому (11). Так, исследователи XIX – начала XX столетий находили Гильду невежественным монахом, написавшим «тёмное» по смыслу сочинение. По мнению Т. Райта, «составитель» (composer) *О гибели Британии* «ничего не знал о событиях, которые следовали за узурпацией Максима, как и о ранних



саксонских вторжениях; он принял на вооружение поздние и простонародные легенды...» (12). Ф. Лот пишет: «Страницы, посвящённые Римской Британии, свидетельствуют о невежестве и изумительной тупости» (13). Даже благожелательно относящийся к Гильде К.Э. Стивенс удивляется, обнаруживая, что упомянутое Гильдой число городов Римской Британии близко к истине: «Этот писатель, которого столько бранили и которого историки теперь снова используют, дал нам какую-то правдивую информацию?» (14).

Сейчас такая позиция, основанная фактически лишь на том, что Гильда определённо имел какое-то отношение к Церкви и творил на современном ему языке, выглядит совершенно иррационально. И может ли быть так, что и сатира Толкина способствовала изменению во взглядах на Гильду? Любопытно, что примерно, в то время как Толкин писал своего *Фермера*, началась и реабилитация Гильды. Филологическое исследование наследства Гильды во второй половине XX столетия окончательно доказало, что он получил прекрасное традиционное позднеантичное образование, а с образом Гильды-невежды пришлось расстаться.

Особенно курьезным утверждение Антиквара становится, если мы определимся с языком, на котором творил Экклезиаст...

В университетских курсах определение *insular Latin language* оказывается излишне широким: оно охватывает всех латинских авторов, трудившихся на Британских островах (15) между 400 и 1100 годами. Необходимо сузить рамки.

Так, если с точки зрения сатиры Толкин и мог иметь в виду Гильду как одного из прообразов своего Экклезиаста, то с внутренне-повествовательной точки зрения Экклезиаст не мог быть Гильдой. Для Экклезиаста события, о которых он пишет, происходили в отдалённом прошлом: где-то после дней Короля Коля и до времён Артура и Гептархии. Между прочим, этот период, в который вместились столь много событий, оказывается довольно кратким – менее века: король Эборака Коэль Хен ап Тегван умер около 420 года, а дни короля Артура (вне зависимости от его историчности) относятся к началу VI столетия.



Рис. 1. Центральная и южная Британия во второй половине V в. н.э.

Это означает, что Среднее Королевство (the Middle Kingdom) было одним из тех романо-британских субкоролевств, основанных местными династиями благодаря вакууму власти, оставшейся после ухода с островов римлян (рис. 1). И опираясь на географические данные, приводимые в *Фермере*, мы можем увязать его с королевством Фенс, располагавшимся в Middle Britain. В артуровское время на землях, некогда принадлежавших этому королевству, было воссоздано британское королевство Кинвидион, позднее известное как Калхвинед (англ. Calwinedd, валл. Calchfynydd) (рис. 2) (16).

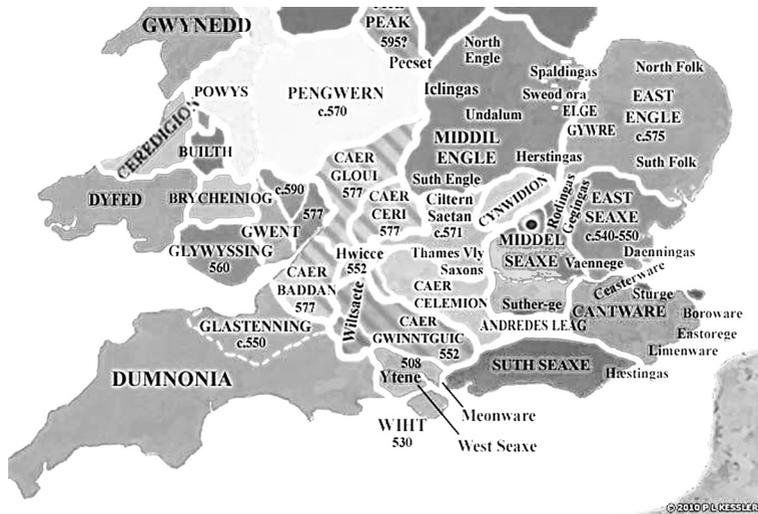


Рис. 2. Центральная и южная Британия в VI в. н.э.

И, следовательно, в Среднем Королевстве должен бы звучать некий диалект бриттского языка, а при Дворе – и поздняя латынь. Однако «народный язык» (the vulgar tongue) общины Хэма соотносится с западногерманской ветвью (the West Germanic language); практически это был древнеанглийский. Может показаться, что здесь выявляется ещё один анахронизм, коими столь богата повесть.

Хэммонд и Скалл довольно изящно обходят это противоречие. Они указывают на то, что наша трактовка языка общины Хэма как английского появляется благодаря «рассказчику»: это он приводит нам «вульгарную» форму имени героя (Джайлс), и он же использует её, в то время как другие участники истории обращаются к нему как к Эгидиусу. Правда, при таком объяснении неясно: на какой основе появляются лингвистические исследования, вставленные Антикваром в конце повествования? К тому же обращение к главному герою по римской форме его имени ничего не может сказать нам о том языке, на котором говорили в общине Хэма.

Тем не менее, проблемы здесь нет – германцы появились в долине Темзы ещё во времена римлян, то есть задолго до описываемых событий (см. рис. 1). И одним из прообразов народа Малого Королевства, возможно, послужили гевиссе (gewissae), впоследствии сменившие

самоназвание на «западные саксы» и основавшие королевство Уэссекс.

Таким образом, мы получаем *terminus ante quem* (17) – 890-е года, когда с изданием *Англосаксонских хроник* (18) окончательно утвердился исторический миф уэссекского государства. Безусловно, одной из главных причин написания *Англосаксонских хроник* было стремление к распространению книжности на английском языке, о программе которой Альфред пишет епископу Верферту. Но с её помощью также создавалась и определённая презентация образа новосозданного Английского государства и его королевского Дома. В хрониках приводится родословная уэссекских королей, которая связывает их с английским миром, указывая на происхождение Кердика (основателя династии) от Водена.

Однако ещё в 1953 г. Кеннет Сисам показал, что генеалогическое древо уэссекских королей было создано на основе списка королей Берникии. И, скорее всего, это произошло в дни Эгберта (19), которому было необходимо легитимировать своё правление над англичанами. Дело в том, что его предок Кердик, очевидно, был бриттским династом, а не саксом. Поразительно, но фантазия Толкина оказывается более историчной, нежели «sober annals» (серьезные летописи).

Экклезиаст был христианином и жил в христианском обществе; возможно даже, он был каноником или монахом. То есть *terminus post quem* (20) – время после миссии Августина Кентерберийского в 597 году (христианизация англосаксов).

Но и это излишне широкие рамки.

Жизнь Экклезиаста, видимо, прошла в век Беды Достопочтенного – «золотой век» христианской культуры англосаксов (вторая половина VII – первая треть VIII вв.). Кстати, поэтому в рассказе встречается столь много имён на греческом языке! Это связано с просветительской деятельностью архиепископа Кентерберийского Теодора, уроженца Тарса, родины апостола Павла.

Отметим также, что Толкин помещает Экклезиаста в ту пору, когда Алкуин порицает монахов за пристрастие к языческим песням (21); причём порицать-то порицает, но и сам при случае спешит *in campos veterum ... carpere flores* (22). Симптоматично, что тогда же жил и творил и анонимный автор *Беовульфа*.

Поэтому отметим, что Антиквар недостаточно хорошо понимал язык Экклезиаста, что порождало достаточно интересные казусы. И одним из них стал *тромблон* (23) (*blunderbuss*) (рис. 3), сыгравший в повести столь значительную роль.



Рис. 3. Внешний вид *blunderbuss*

Вообще то, что фермер Джайлс имел в хозяйстве *тромблон*, нашу Вторичную Веру («внутренняя логичность реальности») особо не подрывает. Но, приняв условия игры, предложенной нам Толкином, мы сталкиваемся с этимологической загадкой, которые он так любил.

С одной стороны, Экклезиасту в силу очевидных причин было бы *затруднительно* вставить в свой рассказ не то что тромблон, но и вообще какое-либо огнестрельное оружие. Так что *пугач* Джайлса может быть чем-то совсем иным, нежели «короткое ружье с раструбом». А с другой, в теме *тромблона*, помимо лингвистической игры, присутствует ещё отдельный слой – мотивы коего восходят к самому Толкину.

Так, Том Шиппи считает (полагая, что разделяет это мнение с Толкином) данное Оксфордским Словарём Английского языка (OED) определение *blunderbuss* вызывающе «цивилизованным». И вообще Шиппи находит, что «пугач» Джайлса под определение OED не подходит. Что он имеет в виду, мне до конца не ясно. Особенно потому, что он одновременно пишет о «победе истинных ценностей над переходящими поветриями, а также торжестве героических поэм и народных песен над помпезной и суетливой рационалистической учёностью» – и тут же поминает о священнике, который «при его книжной учёности... мог предвидеть будущее гораздо лучше, чем другие».

Я полагаю, что Толкин мнил определение OED не *неправильным*, а *нераскрытым*. Дело в том, что *blunderbuss*, как и *butterfly* (24) – в своём роде этимологический тупик.

Бесспорно, что это слово было заимствовано из голландского языка. Но в последнем это составное слово выглядит как *donderbus* («громовая труба»), где *donder* – «гром», а *bus* – «труба» (среднеголландское *busse* произошло из позднелатинского *buxis*). В английском «гром» – *thunder*, то есть первый элемент слова должен был быть понятным и без перевода. Однако в английском этот элемент оказался заменённым на *blunder-* (грубая ошибка, промах), и остаётся неясным, как эти два слова оказались связаны.

Распространено мнение, что элемент *blunder-* появился вследствие того, что из этого вида огнестрельного оружия нельзя было вести прицельную стрельбу, но оно никогда для такого и не было предназначено – его использовали в упор.

Что интересно, такое же чередование *thunder-/blunder-* наличествует и в имени великана из народных сказок (25): *Blunderbore / Blunderboar / Thunderbore / Blunderbus*.

Итак, как же *blunderbuss* оказался в переводе Антиквара? И что же было в *исходном* тексте Экклезиаста?

Незаслуженно было бы приписать всю честь такой интерпретации повествования одному Антиквару – **так** перевести рукопись он бы не смог, но дело в том, что он и не имел дела с автографом. Судя по косвенным свидетельствам, Антиквар располагал средневековой билингвальной рукописью (возможно, XIV-XVI веков), где, помимо латинского текста, был представлен подстрочный перевод на среднеанглийском языке.

Таким образом, в нашей истории присутствует ещё один анонимный герой, вполне заслуживающий характеристики *великий* по своей роли в лингвистической игре, которую



предлагает нам Толкин; наречем его Адамом-Переписчиком (Adam the Scrivener) (26).

Одно из свидетельств существования списка настолько очевидно, что его почти невозможно заметить...

Это имя нашего главного героя – Джайлс (Giles) (27). Дело в том, что в древнеанглийский период обращение в христианство не затронуло системы личных имен (28). Поэтому в тексте Экклезиаста везде должно было бы употребляться имя *Aegidius Ahenobarbus* (29).

После же Завоевания христианские имена в среднеанглийской антропонимике составили самую большую группу имен – около 28,42%. Антропоним *Giles* относится к группе имён католических канонизированных святых; он заимствован из старофранцузской формы *Gilles*, которая развилась из латинского имени *Aegidius*.

Адам совершенно верно соотнёс встречаемое в рукописи имя *Aegidius* с *Giles* и, посчитав, что фермеру более пристала *the vulgar form*, планомерно заменил в тексте одно на другое (оставив высокую форму в тех местах, где это было оправдано стилистически с его точки зрения).

Видимо, благодаря Адаму же в рассказе появляются и алмазы (*diamonds*), которые в Европе стали высоко цениться лишь на исходе Средневековья.

Кстати, касательно стилистики: характерно, что во вставке, безусловно принадлежащей Антиквару, мы обнаруживаем именно среднеанглийские архаизмы, а не латинизмы.

Some may well ask what a blunderbuss was. Indeed, this very question, it is said, was put to the Four Wise **Clerks of Oxenford** (30), and after thought they replied: “A blunderbuss is a short gun with a large bore firing many balls or slugs, and capable of doing execution within a limited range without exact aim. (Now superseded in civilised countries by other firearms.)” (31).

Сравним со строкой из *Кентерберийских историй* Чосера, “Рассказ студента”: “A **clerk** ther was of **oxenford** also”.

Надо заметить, что не совсем понятно, насколько эта имитация вышла осознанной. С одной стороны Антиквар мог вставить среднеанглийскую форму имени «Оксфорд» и архаичный смысл в *clerks* (клирики) специально, дабы придать фразе окраску древности. Только непонятно, почему он не использовал в этом случае древнеанглийскую форму (*Oxanforða*) или латинизм. Вообще имитатор затратил столь мало труда, – он ограничился только лексикой, грамматические закономерности не затронуты – что в глазах знатока искусственность вставки очевидна.

Но, возможно, Антиквар просто не видел ничего плохого в том, чтобы его текст почти буквально следовал за образцом, и написал вставку в том же стиле, в котором был написан основной текст. Как пример можно привести влияние стиля *Слова о полку Игореве*, написанного предположительно на рубеже XII – XIII вв., но отличающегося, по наблюдениям А.А. Зализняка, некоторыми неожиданно «современными» чертами грамматики, на *Задонщину* (текст XV в), в которой эти же «современные» черты представлены в гораздо большем количестве, чем в

других текстах того же времени.

Но вернёмся к Экклезиасту. В народном предании, с которым он работал, распускались «истории о раздражительном, недалёком рыжебородом фермере, силы которому отпущено с лихвой». Сейчас, когда эта история побывала в стольких руках, уже сложно разобраться в тонкостях первоначальных взаимоотношений *народной сказки и мифа*: Funnor (Тор) ли *умалился* до фермера, или, может, этот бог – намеренно преувеличенный портрет. Во всяком случае, сам Толкин находил, что «разумнее предположить, будто фермер возник в тот самый момент, когда Гром обрёл лицо и голос; что гром рокотал в далёких холмах всякий раз, как рассказчик слышал расшвирипевшего фермера».

Экклезиаст же сотворил из языческой сказки христианскую историю – исправляя заблуждения (веру в богов), он стремился к просвещению умов своих соотечественников посредством светского текста. То есть он разделял максимум своих учителей «Приводит в смятение острый ум читающих, и принуждает отступить тот, кто полагает, что им нужно любыми средствами запретить чтение светских текстов», и полагал, что в малых дозах «цветы древних» помогут христианину успешнее трудиться во славу Господа.

Отметим, что для труда Экклезиаста находится богатый культурный контекст. Например, мы можем наблюдать диалог бога из числа *veteres* (32) и строителя первого в истории храма Бога в древнеанглийском дидактическом сочинении *Соломон и Сатурн* (33).

Этот памятник древнеанглийской литературы дошёл до нас в двух неполных и искажённых редакциях, написанных прозой и аллитерационным стихом (34). Оно выполнено в стиле, подобном *Речам Вафтруднира (Vafþrúðnismál)* (35), *Речам Альвиса (Alvissmál)* или иным соревнованиям в мудрости из «Эдды», но преподносит нам христианское знание. Отдельный интерес для нашего исследования представляет список имён древнеанглийских рун, приведённый в одном из поэтических вариантов. Скорее всего, среди книг, коими обложился Священник, разгадывая руны (36) на мече, был подобный список.

Экклезиаст искусно вводит своего героя в христианский мир, но оставляет дверь открытой. Например, в *говорящем* имени героя сохраняются связи с образом Тора.

Итак, имя нашего героя – Aegidius Ahenobarbus Julius Agricola. С точки зрения традиционной римской антропонимики оно составлено неправильно – отсутствует личное имя (*praenomen*), зато на первом и третьем месте стоят два родовых имени (*nomen*), а на втором и на четвертом месте два прозвища (*cognomen* и *agnomen*). Однако такая форма имени не вовсе фантастична; например, сходный порядок присутствует в латинской надписи имперского периода – consularis Mummius Niger Valerius Vegetus. В принципе можно было бы даже реконструировать историю имени, но очевидно, что Экклезиаст придерживался здесь иного принципа.

Этимология первого имени-*nomen* неясна: это или латинизированная форма греческого имени *αἰγίδιον* «ребёнок, козлёнок», или же, возможно, это имя происходит от лат. *aegis* (дословно «шит из козьей кожи»), так называли оруженосца воина. Так или иначе, это имя подводит нас к поэтическому эпитету Funnor'a (Тора) «управляющий



козлами» (37).

Cognomen *Ahenobarbus* произошёл от прозвища «с бородой бронзового цвета», что практически является калькой прозвища Рыжебородый.

Второй *nomen*, *Julius/Iulius*, возможно, происходит от греч. *iouλος* – «пушистый, кудрявый». С одной стороны, это может быть всего лишь расширительный эпитет предстоящего *cognomen*, но, скорее всего, это имя призвано указать на божественное происхождение героя и ожидающую его царскую участь. Не стоит также упускать из виду существовавший в скандинавских странах обычай давать детям, родившимся в декабре, имя Юлия (по созвучию со словом *jul*).

Agnumen *Agricola* происходит от латинского слова «земледелец», то есть непосредственно указывает на род занятий нашего героя. Отметим также, что именно среди бондов Тор был особенно популярен.

[Примечание редакции: имя фермера Джэйлса имеет и более простое объяснение. Это несколько комическое сочетание прецедентных для истории Британии имен – римского полководца Юлия Агриколы, активного участника покорения Британии Римом (77 – 85 гг. н.э. – наместник Рима в Британии); Луция Домиция Агенобарба, более известного как император Нерон, во время правления которого в 61 г. н.э. в Британии случилось антиримское восстание под предводительством Боудикки, подавленное Гаем Светонием Паулином (кстати, Агриппа впервые попал в Британию именно как подчиненный Паулина в ходе этой операции); а также, вероятно, галло-римского военачальника V в. н.э. Эгидия Афрания Суагрия; о его гипотетической связи с историей Британии см. примечание 11]

Подобным же образом появился и кенинг *þunorbuss*.

То есть, с одной стороны можно подумать, что это «труба Тора», что Эгидиус здесь проявляет себя как *itago* Тора, подымая на великана «гром и молнию» (38).

Но с другой стороны, среди общеизвестных атрибутов Тора «громовой трубы» не наблюдается. Скорее, автор ведёт нас в мир труб Иерихона, вложив в руки Эгидиуса обыкновенный *лур* (39), а чудо – если оно произошло (40) – отдаётся в руки Бога (41).

Заметим, что соображения древнеанглийских писателей (как правило, связанных с Церковью) об упоминаниях языческих богов достаточно сильно варьируются: от сознательного игнорирования – как, например Беда, в *Церковной истории* ничего не написавший о языческих культах англосаксов (42) – до использования образов богов в произведении – как в анонимном диалоге *Соломон и Сатурн* (43) (рис. 4).

Были авторы, использовавшие, как и Экклезиаст, имена языческих богов атрибутивно – взглянем на



Рис. 4. Сатурн (слева) и Юпитер (иллюстрация XV в. к трактату Рабана Мавра «О вселенной»)

аллегорическое описание дня Алкуина в дворцовой Академии:

Splendida cum rutilat roseis Aurora quadrigis,

Aurora здесь не «богиня утренней зари»; «Est autem aurora diei clarescentis exordium, et primus splendor aeris...» (44).

Но некая двойственность в восприятии артефакта, описываемого кенигом *Junorbuss*, тем не менее, остаётся. Как мы помним, против дракона Эгидиус его не взял. Чем же он при этом руководствовался? Тем ли, что полагаться на помощь Тора в сражении с драконом не совсем осмотрительно, христианским ли принципом – «не искушай Господа, Бога твоего» (45)?

Итак, фермер встречается с великаном, и в результате столкновения одна из сторон приобретает геройский статус, а вторая запускает цепь событий, приведших к возникновению Малого Королевства.

Свершившиеся события обросли слухами, из коих выросли истории. Но разве истории рассказывались только в Среднем Королевстве? Свои сказки и мифы складывали и в Краю Великанов, и чудовища им также жадно внимали. А распространению этой поспособствовал сам великан, рассказывая везде о своём приключении (*adventure*). Когда же вскрылось, какую грубую ошибку он совершил, приняв огонь и звук трубы за *dragonflys*, за великаном закрепилось насмешливое прозвище – *Junorbuss* / *Junorbore* (46).

Дорога ложка к обеду, а там хоть под лавку.

Адам во все эти хитросплетения не то чтобы не вникал – они просто прошли мимо. Однако он попытался пояснить текст в тех местах, где тот показался ему неясным. Таким образом, благодаря нашему Переписчику, *громовая труба* превращается в *ружьё*, *Aegidius* – в *Giles*, а *Junor* – в *blundren* (47).

Кстати, обратим внимание на характерный семантический переход, увязывающий огнестрельное оружие с духовыми инструментами. Так, во Франции для басовых шалмеев (духовых инструментов по типу гобоя) существовало специальное название *бомбарда* (*bombarde*); в России общее название для средне- и длинноствольного огнестрельного оружия было *пищаль* («дудка»); а в Италии за «коротким ружьём с раструбом» закрепилось название *trombon*.

Когда же текст в такой редакции попал к Антиквару, дальнейшее было уже закономерно. Он знал, что устаревшее огнестрельное оружие *thunderbuss* – это англоязычный вариант голландского слова *donderbus*, в современном английском превратившееся в *blunderbuss*, и исправил *испорченный* текст Адама. А благодаря этой правке, и великан потерял своё имя: «I find no mention of his name in the histories, but it does not matter» (48).

М. Семенихина привела пример подобной редактуры из отечественного материала (как греческое слово «адоксите» – считаете позорным – превратилось в «на доски те»); я же хотел бы привести дополнительный пример расположенный ближе к английскому материалу: Легенду о святом Амфибале.

Святой Амфибал появился благодаря невежеству и яркому воображению. Гильда в рассказе об убийстве Константином Думнонским двух малолетних принцев написал о том, что Константин скрылся «sub sancti abbatis amphibal» (под покровом святого аббата). Употреблённое им редкое слово *amphibalum*, означавшее тёплый ворсистый плащ, было непонятно средневековым читателям «О погибели Британии» и воспринималось как имя. Новоявленному святому сконструировали житие, а в некоторых мартирологах даже отметили день его памяти – 25 июля. Чаще всего утверждали, что Амфибал был тем самым исповедником, пытаясь спасти которого, пострадал британский первоученик Альбан.

P.S. И, напоследок, зададимся вопросом: что более естественно смотрится в ряду великанов, драконов и заговорённых мечей – волшебная труба или ружьё?



Литература

Brljak, Vladimir. “The Book of Lost Tales: Tolkien as Metafictionist” // *Tolkien Studies: An Annual Scholarly Review*, Vol. VII, 2010. – P. 1 – 34.

Dawson, Deidre A. “Review Essay” // *Tolkien Studies: An Annual Scholarly Review*, Vol. VIII, 2011. – P. 143 – 242.

Tolkien, J.R.R. *Farmer Giles of Ham* [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://ae-lib.org.ua/texts-c/tolkien_farmer_giles_of_ham_en.htm

Tolkien, M. Lecture on J.R.R. Tolkien given to the University of St. Andrews Science Fiction and Fantasy Society on 2nd may, 1989 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.michaeltolkien.com/page74.html>

Англосаксонская хроника/ Перевод, введение и примечания З.Ю. Метлицкой. – СПб.: Евразия, 2010.

Гарднер Дж. Жизнь и время Чосера/ Пер. с англ. и предисл. З. Гачечиладзе; коммент. В. Воронина. – М.: Радуга, 1986.

Гильда Премудрый. О погибели Британии. Фрагменты посланий. Жития Гильды / Пер., вступ. ст. и примеч. Н.Ю. Чехонадской; Отв. ред. И.С. Филиппов, С.Е. Федоров. – СПб.: Алетей, 2003.

Зализняк А.А. «Слово о полку Игореве»: взгляд лингвиста/ изд. 3-е, доп. – М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2008.

Зверева В.В. Новое солнце на Западе: Беда Достопочтенный и его время. – СПб.: Алетей, 2008.

Ненарокова М.Р. Алкуин «Splendida cum rutilat...» (опыт филологического комментария)

// Индоевропейское языкознание и классическая филология – XIII (чтения памяти И.М. Тронского): Материалы международной конференции, проходившей 22 – 24 июня 2009 г. – СПб.: Наука, 2009. – С. 448 – 457.

Семенихина М. Слон, наступивший кларнетисту на ухо (Элементы языковой игры у Толкина) // Палантир №51, ноябрь 2006 г. – С. 23 – 28.

Толкин Дж.Р.Р. О волшебных сказках (пер. с англ. С. Лихачёвой)/Чудовища и критики и другие статьи /под ред. К. Толкина. – М.: Elsewhere, 2006. – С. 109 – 161.

Толкин Дж.Р.Р. *Беовульф*: Чудовища и критики (пер. с англ. М. Артамоновой) / Чудовища и критики и другие статьи/ под ред. К. Толкина. – М.: Elsewhere, 2006. – С. 5 – 48.

Толкин Дж.Р.Р. Фермер Джайлс из Хэма /Пер. с англ. Ю. Нагибина// Приключения Тома Бомбадила и другие стихи из Алой книги. – М.: ИнВектор, 1992.

Толкин Дж.Р.Р. Фермер Джайлс из Хэма/ Пер. с англ. Г. Усовой// Сказки старой Англии: Сборник: Составитель Т. Васильева - М.: Мастер, 1992.

Фёдорова Е.В. Имена в античных латинских надписях [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://ancientrome.ru/publik/fedorova/imena01f.htm>

Чурсина И.С. Развитие антропонимикона английского языка (морфонологический и социокультурный аспекты): Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук (2002) [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://31f.ru/dissertation/35-dissertaciya-chast-1-iz-2-razvitie-antropnimikona-anglijskogo-yazyka-morfonologicheskij-i-sociokulturnyj-aspekty.html>

Шиппи Т.А. Дорога в Средиземье / пер. М. Каменкович. – СПб.: Лимбус Пресс, 2003.



Примечания

- (1) Как, например, в «Хоббите» Толкин в авторской речи упоминает «паровоз» (*engine*)...
- (2) Метапроза (*metafiction*) – род саморефлективного повествования, которое повествует о самом процессе повествования.
- (3) См. приключенческие романы (*adventure romances*) Генри Райдера Хаггарда, Джозефа Редьярда Киплинга и Гилберта Кита Честертона.
- (4) В изданном варианте повесть достаточно далеко ушла от тех рассказов, коими развлекал детей Дж.Р. после переезда из Лидса в Оксфорд.
- (5) Отметим, что Хэммонд и Скалл на основании того, что «Предисловие» (*Foreword*), разбор которого обращают большую часть внимания исследователи, увязывающие «Фермера» с лекцией о «Беовульфе», возникло на последнем этапе истории «Фермера» как рукописи, осторожно замечают, что такое толкование может не отражать намерения Толкина. Однако они при этом как бы забывают о том, что Дж.Р. переработал в сатирическом ключе «для взрослых» этот рассказ ещё для Общества Лавлейса, где он был зачитан вечером 14 февраля 1938 года. Таким образом, в «Предисловии» просто яснее прозвучали те идеи, что уже были в самом



тексте.

Опять же не забываем, что мы уговорились рассматривать Башню целиком, как она получилась!

(6) Своим названием шрифт унциал обязан бенедиктинцу Жану Мабильону (23 ноября 1632 – 27 декабря 1707), который превратил в палеографический термин образное выражение Иеронима *litterae unciales* (буквы весом в унцию), употреблённое им по отношению к огромным дюймовым буквам великолепных христианских рукописей.

(7) Эпиграфика (изучение надписей на камне, дереве, металле) как научная дисциплина появилась в XIX столетии.

(8) Следует отметить, что английские скриптории особенно славились унциальными рукописями.

(9) «Некоторые могут найти, что характер и приключения главного героя интересны сами по себе».

(10) Здесь просматриваются параллели с «Беовульфом», да и с эпосом о Нибелунгах, также долго бытовавших в устной форме.

(11) Гильда Премудрый (*Gildas Sapiens*) – аристократ, образованнейший человек своего времени и один из виднейших вероучителей кельтского мира, о котором, однако, достоверно почти ничего не известно. Один из немногих бритто-римских писателей, известных нам по имени. Главным образом известен «увещанием» (*admonitiuncula*) «О гибели Британии» (*De Excidio Britanniae*), которое он «изыснейшим образом» отписал (*elegantissime ille rescripsit*). Этот «трудик» (*opusculum*) – единственный полноценный исторический источник, освещающий жизнь послеримской Британии в V-VI веках. Но, помимо этого немаловажного факта, его труд важен также и тем влиянием, которое он оказал на последующее развитие традиции писания истории в Англии.

Отдельный интерес для темы нашего исследования предоставляет включённое Гильдой в текст последнее обращение бриттов к Риму с просьбой о помощи (*gemitus Britannorum*), а конкретно его адресат. Обращено оно было к Аэцию (*Aetius*); однако то ли в силу того, что оно достигло Гильды в устной форме, то ли благодаря стараниям переписчиков, в тексте адресат ошибочно указан как Эгидиус (*Aegidius*) (точнее, *Agitus*), бывший *magister militum* Галльских провинций после Флавия Аэция.

(12) Wright T. *The Celt, the Roman and the Saxon. A history of the early inhabitants of Britain down to the conversion of the Anglo-Saxons to Christianity*. 3d ed., London, 1875. P. 453.

(13) Lot F. “Bretons et les anglais aux Ve et VIe siècles”// *Proceedings of the British Academy*. Vol. XVI. 1931.

(14) Stevens C.E. “Gildas and the civitates of Britain”// *EHR*. Vol. 52. 1937. № 206.

(15) В широком смысле; то есть, кроме древнеанглийских государств, сюда же включаются Ирландия и Валлис.

(16) Отметим, что Тюдоры возводят свой род к правителям Калхвинеда.

(17) Лат. «граница, время, до которого».

(18) «Англосаксонские хроники» – это группа летописей на древнеанглийском языке (с маргинальными включениями на латыни), охватывающая период с 60 г. до н.э. по 1154 г. н.э. Для освещения событий IX – XI вв. хроники являются зачастую единственным источником. Первоначальный текст «Хроник», охватывающий период по 891 год, был составлен при дворе Альфреда Великого. В изложении последующих событий текстологические расхождения между сохранившимися рукописями слишком существенны, чтобы говорить о них как о разных редакциях одного текста, однако различия не настолько велики, чтобы рассматривать эти рукописи как различные памятники. Во второй половине X и в XI вв. летописные центры обменивались сведениями и рукописями. Существовавшие рукописи и их фрагменты

переписывались, иногда несколько различных отрывков сводились в единое целое.

По форме «Англосаксонская хроника» представляет собой анналы, то есть последовательность погодных записей. Повторяющийся стандартный зачин выделяет каждую погодную статью как самостоятельную единицу и, за редким исключением, между погодными статьями нет внешней связи. Тем не менее, различимо, что составители «альфредовской» части отбирали материал и выстраивали повествование в расчёте на формирование у читателей определённого впечатления.

(19) Эгберт благодаря поддержке Карла Великого в 802 г. вступил на престол Уэссекса и правил до своей смерти в 839 г.

(20) Лат. «граница, время, после которого».

(21) Из письма, написанного в 797 году Алкуином к епископу Линдисфарна Хигбальду: «Пусть в трапезной священников звучат слова Господа; там следует слушать теча, а не арфиста, проповеди отцов, а не песни язычников».

(22) «в поля древних ... срывать цветы» – из стихотворения Алкуина *Splendida cum rutilat*.

(23) Обычно это слово переводят как «мушкетон» (О. Степашкина), но такой перевод не совсем верен. Мушкетон – это укороченный мушкет, а *blunderbuss* – это отдельная разновидность огнестрельного оружия. Причём есть и укороченная версия *blunderbuss*, которая получила название *dragon*. Их нередко путали, причём и в то время, когда они ещё не вышли из употребления... но «Abuse does not cancel use» (неправильное употребление не отменяет правильного). Мне больше всего импонирует перевод Усовой «пугач».

(24) Дж.Р. пространно рассуждал о слове *butter-fly* (бабочка) как этимологическом тупике: никто не обнаружил, как или почему эти два слова соединились.

(25) Например, корнской – «Джек Убийца Великанов», или английской – «Джек и бобовый росток».

(26) См. обращение Чосера к своему переписчику:

Что делать мне с тобой, писец Адам?

Ты всюду, брат, сажаешь тьму описок,

Переписать тебе что я ни дам.

А я скобли потом и правь твой список,

Пока не озверею от подчисток!

Не потому ли твой небрежен труд,

Что мучает тебя чесотки зуд?

(27) Хэммонд и Скалл отмечают, что в Великобритании антропоним «Джайлс» связывается с общим именованием фермеров [крестьян] и имеет юмористические коннотации.

(28) В древнеанглийский период библейскими именами нарекались только священники.

(29) Это говорящее имя было Экклезиастом переведено на латынь, о чём мы поговорим ниже.

(30) *The Four Wise Clerks of Oxenford* – это, скорее всего, издатели *Oxford English Dictionary*: Дж.А.Х. Мюррей, Х. Брэдли, У.А. Крэйги и К.Т. Ониэнс.

(31) «Вы, может, спросите, что это такое. Говорят, именно такой вопрос однажды задали четверым ученым клирикам из Оксенфорда, и они, немного подумав, ответили: “мушкетон – это короткоствольное ружье с широким раструбом, стреляет на небольшом расстоянии сразу несколькими пулями; из такого ружья можно попасть не особенно тщательно прицеливаясь. (Ныне в цивилизованных странах вытеснен другими видами огнестрельного оружия.)”» (Пер. Г. Усовой).

(32) Лат. «древние» (с оттенком значения «те, кто жил до нас, даже если они не достигли старости»); в



Средние века могло получить значение «принадлежащие языческой древности».

(33) Дж.Р. обращался к этому сочинению при работе над главой «Загадки в темноте». Так, загадка о времени (*ylde*, буквально «старый возраст», от древнеанглийского *eald* – «старый») – это вольный перевод вопроса: «Что это за диво, перед которым не устоят ни звезды, ни камень, ни дикий зверь и ничто на земле?». А вопрос Сатурна: «Что суть вещи, кои не суть?» (ответ – тени) оказал влияние на употребление Дж.Р. во «Властелине Колец» слова *shadow*.

(34) В диалоге «Соломон и Сатурн» *Ripon* появляется под именем Юпитера. Кстати, одна из сохранившихся версий этого произведения ныне находится вместе с *Беовульфом* в рукописи Cotton Vitellius A. XV. Этот кодекс составлен из двух средневековых рукописей: в первой, датированной ориентировочно XII столетием, содержатся четыре прозаических произведения, в том числе диалог «Соломон и Сатурн»; во второй рукописи – «Беовульф».

(35) Имя великана буквально означает «сильный в запутывании».

(36) Кстати, слово, обозначающее понятие *Raten* (разгадывание) и истолкование рунической метки *rédhan*, живо еще и сегодня в английском *to read*. Обратим внимание на этимологическую шутку Дж.Р.: когда Священник озвучивает с кафедры королевский патент Джайлса, он одновременно и *читает*, и *разгадывает руны*.

(37) Из образа Тора, управляющего козлиной колесницей, появился кеннинг *bunnorad*.

(38) Характерно, что, по воспоминаниям Джона, старшего сына Дж.Р., первая версия этого рассказа прозвучала под мостом, где семья Толкинов, выбравшаяся на пикник, пережидала бурю.

(39) Средневековый скандинавский духовой инструмент.

(40) А оно, скорее всего, произошло. Вспомним восклицание великана: «Blast!» («Молния!»).

(41) «Стены вражеского города были подорваны по воле Божией одним лишь звуком труб» (Нав. 6:2-19).

(42) Настолько, что неотрефлексированно включил в свой текст данные, позволяющие о них судить.

(43) Разумеется, первенство в споре отдаётся Соломону.

(44) Из диалога Алкуина *Disputatio puerorum*: «А аврора есть начало погожего (буквально «становящегося ясным») дня, и первое блистание воздуха...».

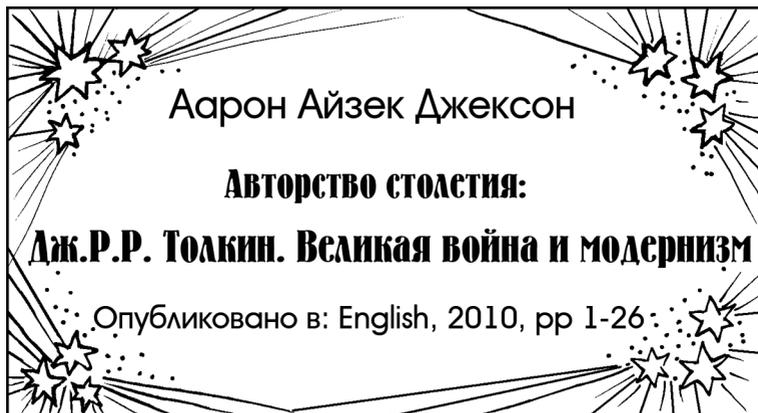
(45) Мф.4:7

(46) М. Кизилев предположил, что это был великан Каур (*Caurus Maximus*), пленивший принца Джорджа, истолковывая таким образом плохое обращение великана с принцем. Впрочем, такое объяснение ничего не объясняет: почему предполагается, что великаны вообще будут проявлять гостеприимство к людям? Разве что великан, с которым встретился Джайлс, был больше иных, и поэтому ему пристал бы эпитет *Maximus*... Однако он жил пусть в полуразрушенном, но доме; а Каур, очевидно, обитал в пещере, как Циклоп.

(47) Среднеанглийский глагол *blundren*, скорее всего, имеет скандинавское происхождение и ранее XIV столетия не встречается.

(48) «Я не нашел в исторических хрониках его имени, но это не важно» (Пер. Г. Усовой).





(перевод М. Семенихиной)

«Как так вышло, что Толкин ... мог пройти через Великую войну, со всей ее ложью и напыщенностью, и тем не менее оказаться приверженцем «феодалного» литературного стиля?» (1) Вопрос Хью Броугана, пытающегося определить место Толкина в литературе и культуре XX века – типичное проявление исследовательского единодушия, привычно низводящего статус Толкина до «оторванного от жизни» (2), отвергаемого из-за неспособности вписаться в свой непосредственный исторический контекст. Ирония заключается в том, что «не в ногу со временем» использовалось и для наведения блеска на толкиновский миф. В своей биографии Толкина Хамфри Карпентер придает особое значение обывательской заурядности Толкина, которая кажется столь несовместимой с его писательским фантастическим мировидением:

Его взгляд замороженно устремлен куда-то вдаль. ...Со стороны Толкин — вылитый оксфордский «дон», рассеянный профессор, какими их изображают в комедиях. Но на самом деле он совсем не такой! Скорее похоже, будто некий неведомый дух прикинулся пожилым оксфордским профессором. Тело может расхаживать по тесной комнатенке в пригороде Оксфорда, но мысль — далеко отсюда, бродит по равнинам и горам Средиземья (3).

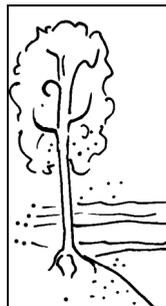
Утверждения наподобие «хотя Толкин жил в двадцатом веке, вряд ли его можно было назвать современным писателем» его биографа Хамфри Карпентера (4), в сущности, отсекают Толкина от двадцатого века так же начисто, как и утверждения литературных критиков, проводящих его по разряду «уникальных» авторов, которые, как однажды заключил Том Шиппи, не обладают «никаким литературным контекстом» (5). Странники Толкина представляют его мнимую «свободу» от двадцатого века как знак отличия, его противники – как постыдный недостаток.

Так или иначе, Толкин – как писатель, человек и бренд – стал жертвой собственного успеха. Как показывает Шиппи, количество похвал, которыми критики обычно осыпают автора, возрастает прямо пропорционально головокружительной популярности его работ (6). Когда «Властелин Колец» впервые вышел в свет, то анонимный рецензент из TLS [*The Times Literary*

Supplement – литературное приложение к газете «Таймс»], авторитетно заявивший, что «это не та книга, которую взрослые прочтут целиком больше одного раза» (7), не мог предвидеть, что цифры продаж книг Толкина будут неуклонно расти с каждым десятилетием, но у более поздних критиков такого оправдания нет. Тем не менее, в 2000 г. в рецензии на книгу Шиппи «Дж.Р.Р. Толкин: автор века», Эндрю Риссек с готовностью утверждал, что «почти никто не относит Толкина к великим писателям двадцатого столетия, за исключением закоренелых толкиноманов, возведших его книги в культ» (8). И все же понятно, что Толкин представляет собой нечто значительно большее, чем предмет страстного увлечения для меньшинства или субкультуры. Даже в эпоху феномена Гарри Поттера «Хоббит» остается наиболее успешной из всех когда-либо написанных детских книг и продается десятиллионными тиражами более чем на сорока языках, и, несмотря на осуждение нескольких поколений критиков, миллионы экземпляров «Властелина Колец» раскупают читатели всех возрастов, полов, национальностей и социальных слоев. Феномен Толкина приобрел еще более обширную аудиторию в новом тысячелетии, когда между 2001 и 2003 годами, к невероятному восторгу критиков, на экраны вышли фильмы Питера Джексона. Трилогию Джексона – вероятно, самые успешные фильмы из когда-либо снятых, кассовый сбор от которых к январю 2004 года составил 1279 миллионов фунтов стерлингов – посмотрели сотни миллионов зрителей (9). Нельзя сравнивать коммерческий успех и литературную ценность, но, по иронии судьбы, именно неспособность критиков связать произведения Толкина с любым конкретным литературным направлением, течением или преобладающей тенденцией привела их к утверждениям, что дело тут не в «литературных достоинствах», а в «общественном признании» (10), причем подразумевается, что первое компрометируется и принижается вторым.

Даже при жизни самого Толкина большинство читателей, сталкивавшихся с его сочинениями, ассоциировали мир Средиземья с фото пожилого университетского профессора на форзаце. И, разумеется, старый ученый «не от мира сего» затмил – и до сих пор затмевает – юного писателя, который вступал в пору личностной и творческой зрелости в первой половине двадцатого века. Отрыв Толкина от его ранних лет, формирующих сознание, может привести только к критическим искажениям, в сочетании с тем, что Шиппи назвал «культурной пропастью», отделяющей Толкина как от его сторонников, так и от противников. Хотя различия в возрасте, темпераменте, развитии интеллекта, религиозных и нравственных ценностях, а также в историческом и социальном контексте неизбежно вбивают клин между любым автором и его комментаторами, Шиппи особенно обеспокоен восприятием и интерпретацией книг Толкина среди авторитетных литературных критиков:

Не мною сказано, что критика в последнее время недорабатывает: от ее внимания ускользают целые литературные жанры (например, «фэнтэзи» и научная фантастика, а заодно, между прочим, и вся «развлекательная» литература – то есть все, что читают обычные люди). Более того, в критике наблюдается сильная тенденция фальсифицировать большую часть того, что она все-таки пытается объяснить. Это происходит потому, что критики, зачастую бессознательно, уподобляют рецензируемые ими произведения более приемлемым для себя образцам. Возможно,



с точки зрения теории литературы Толкин – автор периферийный. Однако похоже, что настало время уделить периферии больше внимания и немного отвлечься от изрядно вытоптанного центра (11)

Практикуемое критиками категорическое отлучение Толкина от любой прогрессивной культурной и литературной истории в сущности своей столь же неразумно, как и тенденция сводить сочинения Толкина к «шалостям пожилого дона» (12), не интересующегося «Английской Литературой». Толкин не только жил в двадцатом веке, но также и сыграл одну из значительных центральных ролей в формировании «английской литературы» как академической дисциплины (13). Толкиновские реформы факультета английского языка и литературы Оксфордского университета (Оксфордской школы английского языка – Oxford English School), проведенные им в должности Роулинсонского и Босуортского профессора древнеанглийского языка (Rawlinson and Bosworth Professor of Anglo-Saxon) [*одна из «именных» профессорских должностей в Оксфорде, нечто наподобие заведующего соответствующей кафедрой или отделением*], решительно оживили изучение английского языка в Оксфорде, и едва ли их можно воспринимать как деятельность человека, никак не связанного с текущим моментом. Если учесть, сколько писателей и литературоведов выпустилось в то время из Оксфорда, – таких, как Кингсли Эмис, У.Х. Оден и Джон Уэйн – то не покажется бесосновательным предположение, что профессиональная деятельность Толкина заметно повлияла на наше современное понимание «английской литературы» как вида искусства и учебного предмета. Несомненно, Толкин был в курсе современных ему дискуссий по данной теме; таким образом, отношение Толкина к литературному процессу двадцатого века следует считать скорее не «актом сознательного вызова современной истории» (14), а сознательным, интеллектуально мотивированным актом эстетического позиционирования: «это более приятная версия, чем плачевное неумение приспособиться к господствующей культурной тенденции» (15). И если так, то это является не менее обоснованным откликом на события двадцатого века, чем творчество современных Толкину литераторов.

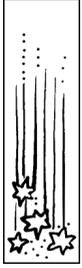
Литературоведы уже начали возвращать Толкина в русло истории литературы двадцатого века. Шиппи, ведущая фигура среди исследователей Толкина, недавно пересмотрел свой прежний взгляд на Толкина как писателя «без литературного контекста», воспев его взамен как «автора столетия». Продолжая начатое в книге «Дж.Р.Р. Толкин: автор века», радикально пересматривающей отношение Толкина к современности, Шиппи в предисловии к переработанному третьему изданию «Дороги в Средиземье» считает, что Толкин озвучивает «самые гнетущие и самые животрепещущие темы всего чудовищного двадцатого века – вопросы индустриализированной войны, происхождения зла, природы гуманности» (16). Шиппи полагает, что Толкин, исходя из выбранных им тем и жанров, в действительности создал наиболее полнозвучный и долговечный культурный отклик на травмирующие проявления двадцатого века и ход его событий. В книге «Толкин: культурный феномен» Брайен Роузбери утверждает, что для понимания культурного резонанса Толкина нужно «привести его произведения к согласию с общим взглядом на литературу как целое и на ее историю», заключая, что Толкин «принадлежит к тому же столетию, что и Джойс, Пруст и Элиот, и его с удовольствием читают многие из любителей этих авторов, [и] исследователям нужно признать этот факт и сделать из него выводы» (17). Еще одна недавняя попытка пересмотра места Толкина



в литературе была предпринята Джоном Гартом в «Толкине и Великой войне» (2003), в которой утверждается, что создание Толкином Средиземья – это отражение опыта Первой Мировой войны. Гарт – и, подобным же образом, Дженет Бреннан Крофт в книге «Война и работы Дж.Р.Р. Толкина» (*War and Works of J.R.R. Tolkien*) (2004) – подчеркивает влияние Первой мировой войны на творчество Толкина в целом.

Вдохновясь осознанием того, что долговечность и все возрастающее влияние творчества Толкина могут заслуживать более пристального внимания со стороны академической науки, в 2004 г. редколлегия журнала *Modern Fiction Studies* посвятила Толкину специальный выпуск. Статья Маргарет Хайли «Краденый язык, космические модели» (*Stolen Language, Cosmic Models*), касающаяся этой темы, анализирует функцию мифа в создании Толкином вторичного фэнтези-мира. Однако, приходя к выводу, что художественный метод Толкина «заметно отличается от метода модернистов – таких, как Элиот и Паунд» (18), Хайли демонстрирует позицию, типичную для стандартного восприятия Толкина в критике. Гарт тоже заключает, что стилистические ценности, декларируемые Толкином, прямо противоположны знаменитому эстетическому императиву Паунда «Сделай это по-новому!» (19). Хотя, кажется, Толкин может наконец быть допущен в исследования по литературе двадцатого века, но остается общее нежелание видеть в нем что-либо помимо «единичного явления». Я решусь это оспорить, подчеркивая то впечатление, которое оказала история двадцатого века на творчество Толкина, а также связь его эстетического метода с приемами литературы Первой мировой войны и модернизма, и собираюсь доказать, что Толкина нужно рассматривать как недвусмысленно значимую фигуру в литературе двадцатого века последних лет Британской империи. Возвращая Толкина в его историко-культурный контекст, я проанализирую предвоенное происхождение его «мифологии для Англии» (20), прежде чем перейти к анализу воздействия Первой мировой войны на эстетическое мироощущение Толкина. Затем, проследивая точки пересечения и расхождения в общеэстетическом плане и в отдельных показательных приемах между Толкином и другими литературными фигурами Первой мировой войны (в особенности Зигфридом Сассуном), я выявлю внутреннюю близость творчества Толкина с повествовательными техниками военных мемуаров и модернизма – особенно в его трактовке мифологии и других литературных источников.

В часто цитируемой статье из журнала *The Listener* Джон Кэри сожалеет о явном отсутствии у Толкина интереса к «писателям, которые творили Английскую Литературу в его дни – Элиоту, Джойсу, Лоуренсу» (21), но писателями, которые творили английскую литературу в толкиновское время, были не только Элиот, Джойс, Лоуренс, Оруэлл или Эмис. Моложе Джеймса Джойса (1882-1941), но старше Джорджа Оруэлла (1903 – 1950), Толкин (1892 – 1973) был одновременно и младшим по отношению к ключевым фигурам модернизма 1920-х, и старшим по отношению к социальным реалистам 1930-х – 1950-х. Когда в 1937 году Толкин начал писать «Властелина Колец», Джойс заканчивал «Поминки по Финнегану». Когда в 1954 – 1955 гг. «Властелин Колец» был издан, на подходе было второе поколение антимодернистски настроенных социальных реалистов (22). В результате Толкин парадоксальным образом оказался поколением старше своих «современников», – некоторые из них помнили, как учились у него в Оксфорде – и в целом (пере)оценивался как стилистически и эстетически противопоставляемый им. При такой поверхностной хронологии Толкин действительно кажется не затронутым основными тенденциями английской литературы с Первой мировой



войны и до конца своей жизни в 1973 г. и не поддающимся им. Однако это в основном потому, что корни толкиновской эстетики прослежены не до конца и временной контекст публикации его работ упорно смешивается с ситуацией их написания. Хотя книги, благодаря которым Толкин известен лучше всего, были опубликованы уже более чем поколение спустя, Толкин принадлежит к тому же поколению, что и писатели Первой мировой войны. Рожденный в 1892 г., он был современником и тех, кого он пережил (Уилфреда Оуэна (1893 – 1918), Руперта Брука (1887 – 1915) и Айзека Розенберга (1890 – 1918)), и тех, кто, как и он, остался в живых (Роберта Грейвза (1895 – 1985) и Зигфрида Сассуна (1886 – 1967)). «Хоббит» и «Властелин Колец» – это элементы концептуального целого, которое начало складываться до начала Первой мировой войны и на протяжении всей жизни Толкина подвергалось постоянному пересмотру и усовершенствованию.

Замечание Толкина, что в 1914 г. его «туда зашвырнуло как раз тогда, когда я мог столько всего написать и столько всего узнать; а наверстать упущенное мне уже не удалось» (23), показывает, что он ощущал, что Первая мировая война наложила неизгладимый отпечаток на его эстетическое мировоззрение и художественные склонности, ставший для них направляющим. В книге «Толкин и Великая война» центральным утверждением Гарта является то, что «Хоббит», «Властелин Колец», а также посмертно опубликованный «Сильмариллион» представляют собой составные части всеохватного легендария, берущего свое начало в мифологии «Книги Утраченных Сказаний», которую Толкин начал писать в 1916 г. Это утверждение само по себе не ново. Карпентер предположил то же самое в биографии Толкина в 1970-е, а Шиппи – в своей «Дороге в Средиземье» в 1980-е (24). Но эта идея полезна при установлении отношения Толкина к Первой мировой войне. «Книга Утраченных Сказаний» начинается с «Путешествия Эаренделя Вечерней Звезды» – стихотворения, которое Толкин написал, будучи студентом последнего курса в начале войны. Встретив имя Éarendel при изучении поэмы восьмого века «Христос» (25), Толкин «ощутил странный трепет, словно что-то шевельнулось во мне, полупробужденное от сна. За этими словами было что-то очень далекое, странное и красивое, и, насколько я смог уловить, совсем не древнеанглийское» (26). Под впечатлением от имени героя Толкин написал собственную поэму:

Из купели морей взмыл над миром теней
 Эарендель в сиянье своем,
 И над сумраком круч, как серебряный луч,
 В двери Ночи стремится проем.
 Белой искрой ладью устремил он свою,
 От песка, что, как злато, горел,
 Сквозь дыханье огня умиравшего дня
 Покидая Закатный предел [*пер. А. Дубининой*] (27)...

Толкин написал свою поэму об одиноком страннике в то же самое время, когда сотни тысяч людей оказались на театре военных действий в Бельгии и Франции (28). В то время как мужчины повсюду рвались сражаться за короля и отечество, Толкин к ним не присоединился, несмотря на огромное давление со стороны родственников, предпочитая сначала окончить курс

обучения в Оксфорде. В его поэме не прославляется коллективный воинственный дух времени, как, например, в «Солдате» Руперта Брука, где индивидуум подчиняется националистическим идеалам. Толкин писал тогда, когда Европу охватила война, самоотстранившись от нее, но остро ощущая ее воздействие, и его выбором было сосредоточиться на индивидуальном в поисках самореализации. В ноябре 1914 года Толкин прочел поэму вслух в Эссеистском клубе Эксетер-колледжа, и когда его друг Джефффри Бейч Смит спросил, про что это, Толкин ответил: «Сам не знаю. Попробую выяснить» (29); эта фраза дала толчок процессу изобретения и пересмотра мифов длиной в жизнь. В ответ на вопрос Смита в те недели, когда Толкин писал поэму, он набросал конспект целой истории:

Корабль Эарэндэля плывет прямо на север. Исландия, Гренландия и дикие острова; сильный ветер и гребень большой волны относит его в более теплые края, за Западным Ветром. Земля странных людей, страна магии. Дом Ночи. Паук. Он спасается из сетей ночи с несколькими товарищами, видит огромный остров-гору и золотой город – ветер несет его на юг. Древолюди, солнечные жители, пряности, огненные горы, красное море: Средиземноморье (потеря корабля (путешествие пешком через дебри Европы?)) или Атлантика (...) [*пер. М. Крайнова и С. Таскаевой*] (30)

Как отмечает Кристофер Толкин в своем предисловии к «Детям Хурина» (2007), на тот момент у Толкина «не было и намек на те сказания, что потом составят повествование «Хоббита» и «Властелина Колец»» (31). Этот набросок не представляет собой ничего, кроме наспех нацарапанных мыслей *ad hoc* [*спонтанных, случайных*], связанных со странствиями и приключениями, но волшебные земли, огненные горы, золотые города, чудовищные пауки и обитель ночи – основные мотивы, к которым Толкин впоследствии периодически возвращался и которые развивал в своей мифологии – уже, можно считать, присутствуют здесь на своих местах, пусть и в стадии возникновения, в нереализованном виде.

Оторванный мобилизацией 1916 г. от своих бурно разрастающихся лингвистических и мифологических изобретений, Толкин не смог «выяснить» больше ничего, пока через четыре месяца после участия в битве на Сомме не был удален с передовой из-за окопной лихорадки. Именно в период выздоровления Толкин начал работу над «Книгой Утраченных Сказаний», мифологическим циклом, который он представлял в виде отрывков, спасенных во время исторической катастрофы, значительные фрагменты которых впоследствии будут переработаны и станут известны как «Сильмариллион» (32). Хотя «Сильмариллион» был опубликован только в 1977 г., после смерти Толкина, он образует всеобъемлющую матрицу, более обширный мифологический цикл, в котором «Властелин Колец» – не более чем один тщательно проработанный фрагмент. Соответственно, процесс «дальнейшего выяснения» о стихотворном отрывке, который Толкин набросал в начале Первой мировой войны, постепенно занял большую часть его творческой жизни. Иными словами, творческие идеи, которые Толкин рассматривал накануне и во время Первой мировой войны, кристаллизовались в художественную материковую породу, и оставшуюся жизнь Толкин провел за ее добычей, извлечением на поверхность и обработкой.

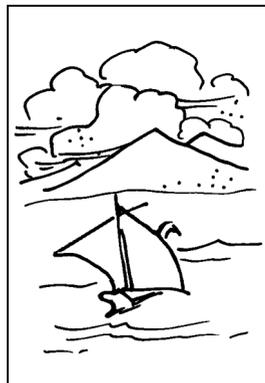
После выпуска из Оксфорда в 1915 году Толкин отправился на Западный фронт в июне

1916 г. В Этапле он начал стихотворение «Одинокий остров», которое описывало его разлуку с Англией [далее дается подстрочный перевод] :

О мерцающий остров, опоясанный морем и одинокий,
Проблеск белой скалы сквозь солнечную дымку,
О седые пещеры, звенящие стоном
Длинных зеленых волн в южных бухтах;
Вы, журчащие немолчные голоса прилива;
Вы, пенные гребни, где скачут прибрежные духи;
Вы, белые птицы, летящие от шепчущего берега,
И рыдающие стаи серебряного побережья,
Которых море наделило голосом и крыльями, стенающий сонм,
Который вечно плачет о бесприютных отмелях,
Который с печальным свистом скользит над этими серыми водами
И кружит над моим одиноким путем прочь от берега...(33)

Наряду с «Путешествием Эаренделя», «Одинокий остров» показывает, что лингвистические, литературные и эстетические интересы, вкусы и цели Толкина сложились еще до того, как он ушел на войну, и сложились так, что неверно понимались критиками как глубоко чуждые и неприемлемые для литературной культуры двадцатого века.

В своей книге «Великая война и современные воспоминания» (*The Great War and Modern Memory*) Пол Фасселл приводит традиционный поэтический словарь, унаследованный от прежних войн. Так, «друг» (friend), как отмечает Фасселл, – это «товарищ, соратник» (comrade). «Дружба» (friendship) – это «боевое товарищество» (comradeship) или «братство» (fellowship). «Конь» (horse) – это «скакун» (steed, charger). «Враг» (enemy) – «недруг», «неприятель» (the foe, the host). «Опасность» (danger) – это «риск» (peril). «Завоевывать» (conquer) – «побеждать, покорять» (vanquish). «Атаковать» (attack) – «наступать, теснить» (assail) (34). Язык доблести, унаследованный от Шекспира, приключенческих рассказов для мальчиков в духе *Boy's Own [ежемесячный журнал для школьников, выходивший в Великобритании с 1879 по 1967 гг.]*, мужественной романтики Райдера Хаггарда и высокой викторианской артурианы лорда Альфреда Теннисона, он являет собой язык постоянных, надежных ценностей такого же постоянного, надежного мира, в котором отвлеченные понятия наподобие «чести» или «славы» могут приобрести вполне определенную цену – короче говоря, это язык, поддерживающий непрерывное течение истории, которая прочно и окончательно соединяет настоящее с прошлым. Однако, как объясняет Джей Винтер, транспозиционная природа этого языка означала, что не было абсолютно никакой подражательной связи между описанием войны в стихах, в газетах или в агитационных брошюрах для призывников того времени и ее отвратительной реальностью на Западном фронте. «Те, кто слишком стар для битвы, – пишет Винтер, – создавали воображаемую войну, наполненную средневековыми рыцарями, благородными воинами и священными



мгновениями жертвы» (35). Одной реакцией на эту неподлинность было создание того типа литературы, который сейчас воспринимается как «окопная правда» – то есть военная поэзия Роберта Грейвза, Зигфрида Сассуна и Уилфреда Оуэна, с ее «разочарованным» взглядом на войну. Действительно, самое знаменитое стихотворение за всю войну – «*Dulce et decorum est*» Оуэна [*Dulce et decorum est pro patria mori* – «Сладко и почетно умереть за родину» (лат.), строка из Горация (ода 2 из книги III)] – строится в основном на несоответствии между церемониальной совокупностью художественных приемов традиционного поэтического языка и реальностью войны:

И если б за повозкой ты шагал,
Где он лежал бессильно распростертый,
И видел бельма и зубов оскал
На голове повисшей, полумертвой,
И слышал бы, как кровь струей свистящей
Из хриплых легких била при толчке,
Горькая, как ящур, на изъязвленном газом языке, –
Мой друг, тебя бы не прельстила честь
Учить детей в воинственном задоре
Лжи старой: «*Dulce et decorum est*
Pro patria mori» [пер. М. Зенкевича] (36)

То, что поддерживает «старую ложь», подразумевается в стихотворении – например, традиционный язык – само в ней замешано. Когда на войне гибнет за одно утро 20 000 британских солдат, как это было во время наступления на Сомме, описывать такую войну как «героическую», «эпическую», «доблестную» или «славную» было не просто, как пишет Винтер, «пошло – это было непристойно» (37). Заявляя, что его стихи не о «подвигах, или странах, или о чем-либо, касающемся славы, чести, мощи, величия, власти или силы – только о Войне» (38), Оуэн демонстративно отвергал традиционный литературный словарь. Действительно, поэты Первой мировой войны обязаны своей культурной значимостью как обсуждением своих взаимоотношений с литературной историей и своим горьким, разочарованным отторжением «старого» поэтического кода, так и неприукрашенным, лишенным дистанции описанием жизни и смерти в окопах.

Такой эстетический диалог мог иметь место потому, что Первая мировая война была необычайно литературной. Благодаря относительной близости Западного фронта к Британии и скорости доставки почты книги на фронте сделались обычным явлением – и «всеобщая приверженность идеалу культурного самосовершенствования» подразумевала, что поглощались они с жадностью (39). Именно широкое распространение знаний об условностях отражения действительности в литературе и частое столкновение с этими условностями способствовало широкому распространению осознания того, что традиционная литература неспособна представить войну. Война привела к радикальному пересмотру отношения литературы к действительности, и если мерить «Путешествие Эаренделя» и «Одинокий остров» аршином Уилфреда Оуэна или Эзры Паунда, получается, что Первая мировая война никак не затронула творчество Толкина. Более того, выводя эпическую сказочную мифологию из этих источников,

Толкин своими произведениями противоречит принятой точке зрения на историю литературы, согласно которой Первая мировая война покончила с эпосом в любой серьезной, неиронической форме. В результате творчество Толкина было заклеено как безнадежный анахронизм.

Существует, однако, еще ряд значимых связей между Толкином и его современниками. Толкин, что вполне очевидно, был продуктом либеральной идеологии, которую привлекает Фасселл, чтобы разъяснить литературную природу Первой мировой войны и ее последствия для культуры; в частности – царившей в обществе веры в силу образования как средства личного самосовершенствования. Социальное происхождение Толкина было далеким от образа оксфордского профессора, обычно ассоциируемого с ним, и подразумеваемой этим образом привилегированности (один введенный в заблуждение американский критик написал, что Толкин принадлежал к «аристократической академической консервативной традиции» (40)). Толкин происходил из обедневшего городского населения. Осиротев в 1905 г., Толкин вырос в промышленном Бирмингеме и посещал только Школу короля Эдварда, – почерневшее от копоти здание в самом сердце города, среди железнодорожных веток, дворов и фабрик – а затем Оксфорд, выиграв образовательный грант в ходе серьезнейшего конкурса (41).



Хотя поэзия и проза Толкина порой отдают высокопарным слогом, крайне важно понять, что он был приверженцем скорее подлинно архаического духа «Беовульфа» и «Сэра Гавейна и Зеленого Рыцаря», чем высокопарных поз, атакованных викторианцами и ошельмованных авангардизмом. В неотправленном письме (к Броугану) Толкин отстаивает эту позицию: «Поскольку в современном английском я не слишком-то начитан и куда лучше знаком с произведениями на древнем и «среднем» наречиях, мой собственный слух до некоторой степени находится под их влиянием; так что хотя я с легкостью вспоминаю, как выразить на современном то и это, первым приходит на ум и срывается с пера не совсем оно» (42). Таким образом, отвержение традиционного языка военными поэтами и модернистами в корне противоречило эстетическим вкусам Толкина:

Можно относиться с сожалением или неприязнью к тому, что поэтический язык строится из древних, диалектных или употребленных в особом смысле слов и форм. Но этому есть оправдание: создание особого языка, знакомого по содержанию, но свободного от банальных ассоциаций, наполненного памятью о добре и зле, – это достижение, и тот, кто обладает такой традицией, становится богаче (43)

Но его точка зрения, что литературную традицию нельзя отметить с такой легкостью, не значила, что он не замечал лжи и фальши в использовании языка при описании реальности войны. В письме к сыну Кристоферу во время Второй мировой войны Толкин заметил, что «сплошной ущерб от этой войны, не только материальный, но моральный и духовный, — как же тяжело тем, кому приходится все это выносить. Так было всегда (вопреки поэтам), так будет всегда (вопреки пропагандистам)...» (44). Его собственный опыт службы в действующей армии

в Первую мировую войну научил его осознавать «животный ужас» и «всеобщую усталость от всей этой войны» (45).

Толкин также проявлял замечательное постоянство в своем стилистическом выборе. В 1940 г. во введении к переработанному переводу «Беовульфа» Кларка Холла, которое включало список слов, примечательно схожий с приведенным у Фасселла, Толкин написал в защиту «высокого стиля», что «мы выберем слова «поразить» и «ударить» вместо «стукнуть» и «треснуть». Мы отбросим «разговор» и «болтовню» и предпочтем «сказ» и «мольвь»; .. вместо «благородных», «блестящих» и «галантных аристократов» (вызывающих в голове образы светских колонок в газетах и толстяков на Ривьере) – «доблестных и учтивых мужей» давних времен» (46). В то время, когда Толкин это писал, он работал над «Властилином Колец», и примечательно, что довольно-таки разговорный стиль ранних глав начал уступать все возрастающему по торжественности слогу, более подходящему для увеличивающегося масштаба и целей этой сказки на тот момент.

Более того, на фронте Толкин писал стихи, как и другие военные писатели. Преобладание поэзии может быть приписано в основном неравномерному характеру современных военных действий, делающему невозможным порождение значительных опытов в прозе. И Эдмунд Бланден, и Чарльз Дуай были, подобно Толкину, размещены в Типвальском лесу, и их опыт подтверждает ретроспективное высказывание Толкина о том, что «ты можешь нацарапать что-то на обороте конверта и сунуть его в задний карман, и все. Ты не можешь писать. Ты можешь только пригнуться к земле среди мух и грязи» (47). Прозаические мемуары Бландена и Дуая, разумеется, были написаны не *in situ* [на месте событий]; подобным же образом и Толкин начал набрасывать «Книгу Утраченных Сказаний» не раньше, чем вернулся в Англию на поправку. Этим фактом опровергается одно из наиболее распространенных возражений против статуса Толкина как писателя Первой мировой войны, а именно – что он начал писать свои произведения намного позже конца войны. Проще говоря, многие его современники так и делали. В окопах способом творчества была поэзия; проза о Первой мировой войне оформилась гораздо позже и начала публиковаться уже в межвоенный период, когда ветераны в конце концов решились заговорить.

Показательно, что процесс изобретения и переделки, начатый Толкином в 1914 г., напоминает то, чем занимался другой писатель Первой мировой войны – Зигфрид Сассун. Сассун умер в 80 лет, и вторую половину жизни провел, «вспахивая и перепаживая первую» (48), объясняя это тем, что он сам называл «странной жаждой вновь посетить прошлое и улизнуть от современного мира» (49). Хотя Толкин и не писал окопных мемуаров *per se* [сам по себе], его сосредоточенная погоня за навязчивой эстетической идеей длиной в жизнь, которая началась, когда грянула война, и впервые объявила о себе во всеуслышание в «Хоббите», воспроизводит сассуновскую. «Хоббит» вышел в свет в тот же год, что и «Полное собрание воспоминаний Джорджа Шерстона», первые три тома автобиографических окопных мемуаров Сассуна, в которых военный опыт центрального героя, Джорджа Шерстона – лишь слегка замаскированные переживания самого Сассуна (50). Временные и топографические отсылки внутри текста надежно привязывают это произведение к Первой мировой войне. Напротив, «Хоббит» – детская книга о воображаемом и фантастическом, внеисторически отнесенная к временам «много-много лет назад» (51) и помещенная во вторичный мир, топографические координаты которого столь же неспецифичны:





«Холм», «Туманные Горы», «Чернолесье», «Озерный Город» и «Одинокая Гора» (52). Герой, Бильбо Бэггинс из пасторальной местности под названием Холм, нанят отрядом гномов по рекомендации волшебника Гэндальфа, чтобы помочь им вернуть сокровища под Одинокой Горой (унылое и негостеприимное место далеко на востоке), отнятые драконом Смаугом.

Неприязнь Толкина к аллегорическому изображению реальности подтверждается документально. Тем не менее, соблазнительно задействовать его собственные взгляды на фантастическое повествование, как они очерчены в эссе «О волшебных сказках», чтобы проанализировать его произведения, в частности, на предмет взаимоотношений в них фантазии и исторической реальности в момент написания. Толкин предположил, что «останавливающая странность» фантазии должна соседствовать с «ясным осознанием того, что в мире все устроено так, как представляется его [человека] взгляду под солнцем» (53); иными словами, всегда должна быть тесная связь между первичным миром, из которого происходит повествование, и вторичным, который создается повествованием. Использование Толкином жанра фэнтези обычно определяется как «эскапистское». Согласно Броугану, это являлось «лечением для разума, раненного войной» (54). Интересно, что Толкин признает, что его приверженность фантазии – это действительно последствие войны: «Истинный вкус к волшебным сказкам пробудила филология на пороге взросления; оживила и стимулировала его война» (55) Однако Броуган, конечно, подразумевает, что художественное творчество Толкина представляет собой бегство от войны и, таким образом, автор и его читатели повинны в том, что не смогли ужиться с действительностью. И наоборот, как предполагает Толкин в «О волшебных сказках», критиков вроде Броугана можно обвинить в сознательном смешении «Бегства Узника с Побегом Дезертира»:

Точно так же партийный оратор мог бы заклеить как предательство попытку уйти от страданий фюрерского или любого другого рейха и даже просто недовольство рейхом. Точно так же эти критики, чтобы ... смешать с грязью своих противников, клеймят презрением не только дезертирство, но и подлинное Бегство, и его обычных спутников: Отвращение, Гнев, Осуждение и Бунт (56)

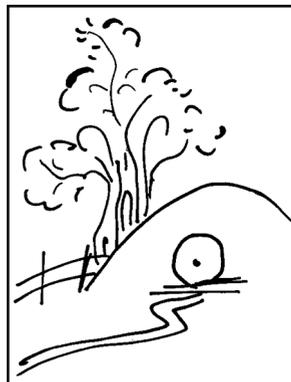
Насколько это касается Толкина, бегство может быть «более чем уместно, а порою даже героично» (57). Более того, бегство, которое позволяет фантазия, предусматривает и конфронтационный пересмотр отношений с реальностью. Как отмечает Михаил Бахтин, «фантастика служит... не для положительного воплощения правды, а для ее искания, провоцирования и, главное для ее испытания» (58). Иными словами, природа фантазии – разоблачать принятые нормы реальности и изменять ее онтологические и эпистемологические границы. Хотя использование фантазии позволяет литературе отступать от жесткого исторического контекста, свойственного реализму, оно не отрицает отклика на события современности. В этом плане творчество Толкина – такой же комментарий к исторической действительности, как и поэзия Оуэна. Хотя прочтение «Хоббита» как аллегории Первой мировой войны – если принять точку зрения, что у исторического есть извечная склонность прорываться в фантастику – и будет ошибочным, однако можно обнаружить в тексте элементы, в целом близкие к характерным чертам окопных воспоминаний.

Сказка Толкина об изменяющем жизнь обряде перехода сквозь уста смерти соизмерима с впечатлением от Первой мировой войны у всех, кто ее пережил, не только у Толкина. Когда герой, Бильбо Бэггинс, покидает дом, чтобы присоединиться к квесту гномов, он так до конца и не понимает, почему:

И много лет спустя Бильбо никак не мог припомнить, как это он оказался на улице без шляпы, без тросточки и даже без денег, то есть безо всего того, что он обычно брал с собой, выходя из дому. Оставив второй завтрак недоеденным и посуду невымытой, он сунул Гэндальфу ключи от дома и со всех своих мохнатых ног пустился по улице – мимо Мельницы и еще не меньше мили за Реку (59).

Бильбо, отправляющийся в путь без личных вещей, комически повторяет первый военный опыт самого Толкина. Толкин, назначенный офицером в 11-й Ланкаширский фузилерский полк, получил и военную форму, и прочую экипировку, но когда он прибыл во Францию, все его имущество пропало при перевозке (60). Еще трогательнее то, что Бильбо не отдает себе отчета, почему он отправляется искать приключений. Этот квест откровенно нужен гномам, а не ему. Именно они хотят забрать свое золото у Смауга. Бильбо, живущий с комфортом в обустроенном деревенском мирке, не нуждается в золоте и не желает приключений, но обнаруживает, что его во что-то втянули, к тому же его подталкивает собственное смутное ощущение, что он должен «оправдать столь лестную рекомендацию Гэндальфа» (61). Почему Бильбо уходит из дома – вопрос, на который он так и не найдет ответа; в ключевые моменты развертывания сюжета у Бильбо периодически возникает чувство «зачем, ну зачем я покинул мою хоббичью норку?» (62). В этом плане его характер можно рассматривать как воспроизведение ощущений участников Первой мировой войны: все, кто служил, – шли ли они в армию в порыве патриотического энтузиазма или с мрачным чувством долга, исполняемого путем воинской повинности – делали это с тем же смутным чувством исполнения долга, что и Бильбо. Как отмечал Толкин, «в те дни ребята шли в армию — либо подвергались остракизму» (63). Подобно Бильбо, солдаты в конечном счете задавали себе вопрос, как они оказались вдали от дома в чужой земле; как и в случае с Бильбо, это была не *их* война и не *их* приключение, но тем не менее им пришлось встречать ее опасности лицом к лицу.

Сам Бильбо наделен «рядовыми» качествами солдат Первой мировой войны, а его героический потенциал остается скрытым на протяжении почти всего повествования. Действительно, существенную часть повествования он проводит, пугаясь, жалуясь и трясясь от страха, и этим напоминает многих персонажей военной лирики этого периода, в которой солдат – обычно фигура страдательная. С ним случается война, как с Бильбо случился гномий квест, и его тащит от эпизода к эпизоду, а порой буквально тащат на спинах и сами гномы. Единственное, в чем портрет, нарисованный Толкином, отличается от героев военной лирики – это то, как центральный персонаж постепенно начинает играть активную роль. По мере развертывания повествования чередой испытаний, в которых, согласно Одну, «недостойные отсеиваются, а герой

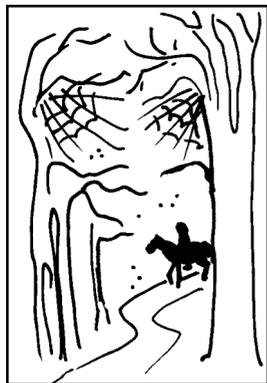


раскрывается» (64), работает в пользу Бильбо, становящегося героем, «столь обычным для народных сказок, [...], самым слабым и самым глупым [...], который оказывается героем там, где те, кто внешне превосходит его, терпят неудачу» (65). Для Бильбо момент апофеоза наступает в главе «Загадки во мраке», когда он, отстав от гномов, волею случая находит волшебное кольцо, побеждает Голлума в игре в загадки и выбирается наружу из горных туннелей. Даже хотя Бильбо продолжает время от времени спрашивать себя «Зачем я здесь?», с этого момента он начинает оказывать все более существенное влияние на удачный исход квеста: он проявляет силу и отвагу, спасая гномов из паучьих сетей; именно его зоркость позволяет гномам пересечь зачарованную реку в Чернолесье, а его дерзость и изобретательность – устроить побег Отряда из эльфийской темницы. Как знак того, что он уже вырос из того «несчастливого хоббита, который стоял на коленях на коврике перед камином и трясся мелкой дрожью» в первой главе, Бильбо входит в логово Смауга, когда гномы не хотят этого делать: «Следующий шаг потребовал от него мужества, на какое он никогда раньше способен не был (добавим от себя, что и потом тоже!). Все великие испытания, выпавшие на его долю впоследствии, не шли с этим ни в какое сравнение. В этом темном туннеле, еще плохо представляя себе, какая грозная опасность ожидает его впереди, хоббит одержал над собой величайшую победу, причем совершенно самостоятельно. Итак, сделав передышку, хоббит двинулся дальше» (66)

Героизм Бильбо – это не вызывающие удивление и восхищение публики деяния одиночки, затмевающего остальных, вроде Ахилла или Ясона, но героизм обычного человека в необычных обстоятельствах, который старается сделать все, что может. В нем мы находим образ, нейтрализующий тягостное впечатление от персонажей-солдат военной поэзии, которые страдают без всякой надежды на лучшее. В этих героях воплощается то, что Сэмюэль Хайнс описывает как «разочарованную» версию войны, миф о которой «был определен и закреплен в виде, сохраняющем свою силу» (67). В этой версии действия предстают ничтожными, отвага и героизм – напрасными. Воспринимаемый критиками как представительный литературный голос эпохи, разочарованный взгляд уничтожил всякий смысл того, что многие считали своим определяющим жизненным опытом. В ответ на окопные мемуары, опубликованные после войны, Чарлз Кэррингтон писал, что «книга за книгой представляли череду бедствий и лишений, непрерывную и беспросветную. Что ни битва – то поражение, что ни офицер – то болван, что ни солдат – то трус» (68). Позднее Кэррингтон охарактеризовал собственные воспоминания – «Война рядового» – как «предшествующие пацифистской реакции тридцатых, не запятнанные влиянием более поздних писателей, которые создали мощный образ «разочарования» или крушения иллюзий. Я возвращаюсь к более ранней истории идей» (69). Так же поступил и Толкин. В своей лекции 1936 года в Британской Академии («"Беовульф": чудовища и критики», прочитанной за год до публикации «Хоббита», Толкин говорит о «древних героях, которые умирали, но не сдавались [*в оригинале dying with their backs against the wall, букв. – «умирали, упершись спиной в стену»*])» (70). В то время как древнеанглийская поэма «Странник», на которую ссылается Толкин, демонстрирует только один слой этого образа, существуют и другие, имеющие для Толкина как культурную, так и личную значимость. Как отмечает Гарт, Кристофер Уайзмен использовал тот же самый образ в письме к Джеффри Бейчу Смиту, члену школьного клуба ЧКБО, куда входил и Толкин, о гибели их общего друга Роба Джилсона на «ничейной земле» 1 июля 1916 г.: «Теперь мы стоим, прижавшись спиной к стене, и все же несем чушь и спрашиваем, не лучше ли было нам всем не прижиматься спинами к разным стенам»

(71). Эта строка также перекликается с приказом фельдмаршала Хейга в 1918 г., когда весеннее наступление немцев [21 марта – 18 июля 1918 г., последняя попытка немцев переломить ход войны, кончившаяся для них поражением] угрожало прорвать линию союзников: «Спиной к стене, с верой, что правда на нашей стороне, каждый из нас должен биться до конца». Риторика Хейга может считаться очередной версией на тему «старой лжи». Однако Вера Бриттейн, убежденная пацифистка, которая во время этого наступления добровольно работала сестрой милосердия в Этапле, впоследствии сказала: «После того, как я прочла его [особый приказ], я поняла, что мне нужно держаться до конца, и неважно, могу я или нет» (72). Признавая способность обычного человека к героическим поступкам, такие мнения поддерживают опыт войны, на которой приходилось просто жить с этим. Это поддерживалось и мнением Толкина, – далеким от разочарования, но с точки зрения критиков несовременным – что каждый отдельный человек ценен сам по себе, а не благодаря своим достижениям, и что героизм – это скорее дерзновенная попытка, чем просто триумфальный результат.

Желание Сассуна забыть о современном мире, снова уносясь в прошлое, также заметно в «Хоббите». Сассун, как многие другие военные писатели, использовал довоенное время и его пасторальные образы для создания резкого контраста с событиями 1914 – 1918 гг. В годы, предшествовавшие 1914-му, затраты на англо-бурскую войну, угроза войны с Германией и регресс в промышленности и сельском хозяйстве указывали, что изобилие викторианской эпохи неуклонно отступает. Но после военного кошмара это время виделось золотым веком мира и процветания. Действие начальной главы «Хоббита» помещено именно в такой мир. Бильбо – досужий представитель среднего класса, одинокий холостяк. Он живет в «уютном» доме, окошки которого выходят «в сад и на луговину, которая шла по склону до самой речки». Бильбо «зажиточен», мясо ему доставляют от мясника уже разделанным для готовки, а все условленные встречи (и угощения) он записывает в «Книгу Приглашений» (73). Это вполне узнаваемая обстановка накануне Первой мировой войны, описываемая с типичной точки зрения послевоенного времени. Таким образом, Толкин, отнюдь не «вне литературного контекста», следует по той же повествовательной траектории, что и его непосредственные современники, устанавливая ее связь со своими представлениями о предвоенном и военном времени: Бильбо вынужден покинуть этот идиллический мирок, чтобы «очертя голову ринуться навстречу сумасшедшим приключениям» (74), и то и дело встречается со смертью, причем опасность этих встреч раз за разом возрастает. Его товарищам угрожают гоблины, потомки тех гоблинов,



что фигурируют в «Падении Гондолина», – первом фрагменте «Книги Утраченных Сказаний» – которое Толкин написал в 1916 г. сразу после того, как был комиссован. В «Хоббите» Толкин говорит прямым текстом, что собой представляют гоблины, ассоциируя их с механизированной войной, какой являлась Первая мировая война: «Не исключено, что именно гоблины изобрели страшные устройства, которые и по сию пору не дают миру спать спокойно, – я имею в виду хитроумные приспособления, позволяющие убить множество живых существ разом. Дело в том, что гоблины издревле увлекались всевозможными механизмами, машинами и особенно взрывчаткой» (75). Отголосок зеленых полей Франции, изуродованных войной, слышится в пейзаже,

обращенном в пустошь Смаугом, – прямым литературным потомком дракона Глорунда из «Книги Утраченных Сказаний» – куда попадает отряд гномов в финале своего приключения: «Ни кустов, ни деревьев там не было – о них напоминали только гнилые, почерневшие пни» (76). Никакая растительность не приветствует приход гномов. Более того, в движении Отряда к Одинокой Горе можно узнать медленное прерывистое продвижение войск к линии фронта, которое пережил сам Толкин и описал Карпенгер:

Лагерь они разбили на западном склоне южного отрога [...] Все вокруг было неподвижно – только пар клубился [...] На успех никто уже не надеялся [...] А утром гномы решили предпринять новую попытку [открыть потайную дверь] [...] Говорили гномы вполголоса, не кричали и не пели песен: опасность могла скрываться за каждым камнем (77).

Поезд полз невероятно медленно, стоял у каждого столба [...] Солдаты шагали дальше, мокрые и злые [...] А впереди, уже совсем недалеко, слышался вой снарядов и грохот взрывов: союзники обстреливали немецкие позиции [...]. Вышли ночью, долго шли от лагеря до позиций, потом, спотыкаясь, пробирались по ходам сообщения длиной в милю, ведущим на передний край, потом — долгие часы неразберихи и суматохи... (78).

Отряд Бильбо движется к пункту назначения среди зловещей унылой тишины, тогда как солдаты батальона Толкина могли слышать, как линия фронта приближается к ним с каждым часом; однако в обоих случаях и отряд гномов, и солдаты ощущают, как их всего в нескольких шагах подстерегает мощная губительная сила: в случае с британскими войсками – немецкий фронт и орудия, в случае с гномами – дракон. В кульминационных главах можно встретить и другие отзвуки Первой мировой войны. Шиппи отметил параллель между призывом лорда Китченера к армии, в которой в 1916 г. находился Толкин, проявлять «дисциплину и самообладание под огнем» (79) и яростным противостоянием Барда натиску Смауга – до последнего человека (и последней стрелы). В финальной битве нам показывают откровенные ужасы поля брани. Друг и враг неразличимы в смерти, и «отвратительные трупы гоблинов громоздились один на другой, пока не почернела вся долина Дейла», а рядом с ними – «прекрасные эльфы, которые в мире и веселье могли бы жить в лесу долгие века» (80). Можно найти здесь и окончательное опровержение разочарованного взгляда на войну, с опорой на мнение Кэррингтона, что чудовищность битвы может вызывать и странный восторг: «Это была жестокая битва! Во всяком случае, Бильбо в своей жизни ничего страшнее не видел и перепугался насмерть. Но следует сказать, что впоследствии он всегда с удовольствием вспоминал о ней и весьма гордился своим в ней участием» (81).



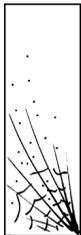
«Хоббит» – не военные мемуары, но в нем эхом отзывается военный опыт целого поколения. Шиппи сначала предположил, что Толкин отзывается на Вторую мировую войну, но сейчас должно быть ясно, что более непосредственное впечатление на него оказала Первая мировая. В книге «Автор века» Шиппи теперь предполагает, что «как в случае с Голлумом и Бильбо, Бардом-лучником и Бардом-офицером, героями старины и ланкаширскими фузилерами, между древним и современным существует

преемственность – по крайней мере, такая же сильная, как и различие между ними» (82). Как видно на примере Толкина и Сассуна, на одной и той же культурной почве могут вырасти весьма различные художественные произведения, и в этом отношении особый выбор Толкином языка, стиля и жанра можно рассматривать как способ передачи тех сторон военного опыта, которые игнорировались – и успешно стирались из памяти – его современниками, впоследствии вошедшими в литературный канон. Не может быть и сомнения, что Толкин тоже писал, – а по словам Т.С. Элиота, так и нужно писать – ощущая себя «плотью от плоти своего поколения» (83).

Если можно считать, что стилистический и эстетический выбор Толкина обнаруживает его место в современности, то же самое можно сказать и о представлении об отсутствии непреходимых границ и тесной взаимосвязи между языком, литературой и культурой, характерном для его повседневной профессиональной филологической практики. Когда Толкин предложил свои реформы для Оксфордской школы английского языка в 1920е гг., это было потому, что, по его мнению, «лингвистический» и «литературный» подходы слишком узки, чтобы с их помощью можно было адекватно исследовать подлежащие научному анализу произведения искусства» (84). Толкин предложил третий путь – филологический подход, при котором язык, литература и культура должны рассматриваться как одно целое. Как сравнительная по сути дисциплина, филология занимается «изучением национальной культуры [...] – чем-то большим, нежели плохо пригнанные друг к другу язык и литература» (85). Филология скорее не открывает что-либо новое о словах или текстах, а занимается народом (или народами); по необходимости она работает и с воображением. Культура закодирована в виде языковых отпечатков, которые оставляет тот или иной народ и благодаря которым ее можно отследить, но эти следы могут быть запутанными, фрагментарными или искаженными. Шиппи объясняет, что во времена Толкина часто ученые были готовы всего по нескольким фрагментам «высказывать категорические суждения о том, существовали ли в реальности тот или иной народ или империя, основываясь исключительно на поэтических традициях и ареалах распространения тех или иных наречий» (86). Характерная для филолога деятельность – реконструкция, и эта реконструкция, даже если она проводится в соответствии с установленными лингвистическими теоремами, неизбежно зависит от воображения и интуиции исследователя. Эта филологическая реконструкция, – «реальность под звездочкой», по определению Шиппи [*звездочкой в лингвистике обозначаются гипотетические реконструируемые слова и словоформы, не зафиксированные в текстах*] – базирующаяся на логике лингвистических и культурных опорных схем, очень напоминает толкиновскую концепцию «фантазии» (87).

Толкин как профессиональный филолог хорошо осознал, что целые культуры имеют склонность исчезать из истории бесследно. Да, Толкин вдохновенно ругал нормандское завоевание Британии за уничтожение исконной английской культуры, предоставляя филологии воскрешать ее по стихотворным и прозаическим фрагментам – таким, как «Беовульф», *Ancrene Wisse* («Наставление для отшельниц») или *Hali Meidhad* («Святое девство») (88). Он также осознал, что на протяжении этих периодов культурного подъема литература пришла к тому, чтобы стать средоточием преемственности и успокоения, а разрывы в ней «обычно излечивались утешающей непрерывностью легенды, лежащей в основе» (89). Если считать, что начало толкиновской мифологии окружали мировой политический катаклизм и национальное бедствие,





то соблазнительно было бы рассмотреть ее источники вдохновения и тематику, а также ее дальнейшее прояснение в повествованиях «Хоббита», «Властелина Колец» и «Сильмариллиона», как попытку найти точку опоры и внести смысл в охваченный хаосом мир. Соответственно, возможно, не будет слишком смелым предположение, что разрастающаяся мифология Толкина была прямой реакцией на войну как серьезная, хотя и своеобразная, попытка возместить ущерб, который война нанесла английской истории.

Следовательно, может ли существовать достаточно значимая корреляция между произведениями Толкина и модернистской литературой – что противоречит позициям Гарта и Маргарет Хайли относительно Толкина и модернизма? В конце концов, ведь и Толкин, и модернисты откликаются на войну, пусть и вдохновляясь совершенно разными по характеру тенденциями? На настоящий момент должно быть совершенно ясно, что Толкин вовсе не был анахронистичен, хотя и его почитатели (изредка), и его гонители (постоянно) хотят заставить нас поверить в обратное (90). Он был не пережитком Темных Веков, а пехотным офицером связи в Первую мировую войну, а после войны – университетским преподавателем и семейным человеком из пригорода, который жил и творил в современности. Кажется достойным внимания, что Толкин, явный художник двадцатого века, реагирующий на ту же культурную травму, что и военные поэты, и модернисты, был не одинок в своем возврате к древним и средневековым источникам с целью остановить искоренение западной культуры, вызванное Первой мировой войной. Например, Роберт Грейвз включал древнеанглийскую поэзию в систему образов современной войны, представляя «Беовульфу, лежащего, завернувшись в одеяло, со взводом пьяных танов на постое в Готланде» (91). Не был Толкин одинок и в подчеркивании современности прошлого путем его присвоения. Известно, что Эзра Паунд переписал «Странника» и «Морестранника» по принципу обмена «древнее на современное» и с опорой на модернистское восприятие истории одновременно как палимпсеста и сложной матрицы неизменной синхронии. Конечно, основное различие между Толкином, с одной стороны, и Паундом и Грейвзом – с другой в том, что Толкин не смешивал культурные источники и не подгонял их друг к другу, как делали модернисты. Как утверждает он сам в часто цитируемом письме к Уолдмену, он решительно отвергал модернистскую интерпретацию античности; напротив, его работе должны быть «присущи желанные мне тон и свойства: нечто холодное и ясное, что дышит нашим «воздухом» (климат и почва северо-запада, под коими я разумею Британию и ближайшие к ней области Европы, не Италию и не Элладу, и уж конечно, не Восток)» (92). Тем не менее, Толкин сознательно включился в послевоенный проект «возрождения для англичан эпической традиции и дарования им собственной мифологии» (93), и в процессе этой деятельности его методология начала отчетливо напоминать идею Т.С. Элиота о «мифическом методе» как способе «контроля, или упорядочения, или придания формы и значения тому необъятному безумию суеты и безначалия, которое называется современной историей» (94).

Для эстетики модернизма миф представлял собой формулу, с помощью которой нужно вносить порядок и художественную значимость в реальность, где не осталось ни одного незыблемого факта ни в науке, ни во времени, ни в религии, ни в культуре. Миф – «по определению и безличный, и внеисторичный» (95) – предлагал способ придания миру обоснованности, свободной от исторической и культурной специфики. Как отмечает Майкл

Белл, миф «точно отражает утраченное единство, действительное или воображаемое, которое предшествовало современному разделению сфер деятельности» (96). Присвоение полномочий древних мифов путем аллюзий или прямого цитирования давало доступ к объединяющей ключевой точке мифа. Излагая свои мифологические цели в письме к Уолдмену, Толкин дает их творческое обоснование, которое соответствует многим теоретическим критериям, характерным для модернистского мифотворчества, рассматривая идею независимых историй, которые переплетаются, чтобы создать единую структуру более высокого уровня, которая объясняет, почему мир таков, каков он есть, а вещи происходят так, а не иначе. Итак, легендарий Толкина – странным образом напоминая «мифический метод» модернистов – состоит из множества повествований, вместе составляющих целое; «Хоббит» и «Властелин Колец» – в конечном счете, просто фрагменты более обширного цикла толкиновской мифологии, представляющей собой собрание разрозненных историй, смысл и связность которых возникают из их внутренней интертекстуальности. Как отмечает Толкин в «*„Беовульф“: Чудовища и критики*», «миф исполнен жизни весь целиком и во всех своих частях, и он умрет прежде, чем его расчленият» (97).



Ганс Блуменберг в «Работе над мифом» – по замечанию Маргарет Хайли – заявляет, что человечество не может принять безразличия времени; и миф, и история – это попытки преодолеть это безразличие путем накладывания некой структуры на очевидную произвольность времени. Разделение прошлого на эпохи, выстроенные вокруг назначенных ключевых событий (например, войн, революций, стихийных бедствий), наделяет его значением, устанавливая значение сущностной близости между настоящим (то есть нашей собственной позицией в мире) и прошлым. Творчество Толкина отмечено теми же стратегиями. Историографический отчет о жизни Толкина строился бы вокруг главных событий двадцатого века (т.е. Первой мировой войны, подъема коммунизма и фашизма, Второй мировой войны, упадка Британской империи, «холодной войны»). Подобным же образом в «Сильмариллионе» первая, вторая и третья исторические эпохи его мифологии оканчиваются великими войнами. Следовательно, и Война Гнева, и Последний Союз, и Война Кольца – это средства структурирования истории. Но Толкин в своих сочинениях создает одновременно и мифологию, и историю Средиземья. Согласно его легендарий, Средиземье создали Валар, однако, как боги, они – не чисто воображаемые мифические персонажи; они существуют на самом деле – по крайней мере, эльфы с ними встречаются. События «Сильмариллиона» локализованы во времени внутри Первой Эпохи Средиземья, и, таким образом, привязаны к «истории»; но ко времени «Властелина Колец», приуроченному к Третьей Эпохе Средиземья, это время уже стало прошлым и видится достаточно отдаленным, чтобы выступать как мифологический фон, хотя присутствие персонажей, подобных Галадриэли и Элронду, осуществляет живую связь с его исторической реальностью. Подчиняясь двойной необходимости, – быть линейным, протекающим от четко определенного прошлого к настоящему, как историческое время, и быть по сути циклическим, как время мифическое – оно также утоляет присущую человечеству жажду непрерывности, которая описывается Блуменбергом как потребность в «мифических моделях [...], которые дают отдельному субъекту, с его конечным временем, возможность определить, как он может установить отношения между собой и крупными временными структурами, которые простираются далеко за отмеренный ему предел» (98).



Точно так же глубоко фрагментарная природа модернистского текста имеет параллели с построением мифологии Толкином из остаточных фрагментов англосаксонской и древнескандинавской мифологии. Их неполнота не мешала Толкину воспринимать свою работу как целое. Как отмечает Шиппи, именно то, что они «вечно маячили на самой границе освещенного круга», делало их «еще более желанными, а ссылки на них, попадавшие в других текстах, щекотали нервы еще сильнее» (99). Сама их фрагментарность возбуждала филологическое воображение Толкина; в конце концов, «язык, который отверг и завоевание, и завоевателя» (100), мог, разумеется, пережить и Великую войну. Тем же образом, каким Элиот обогащал свои образы, сплетая между собой голоса литературы и истории в «Бесплодной земле», Толкин скреплял древние материалы своим воображением – научный метод, поддерживаемый фантазией. В противоположность прямой речи военных поэтов, аллюзивное и рефлексивное повествование Толкина отрицает единственную точку зрения субъекта, в то время как аллюзивная природа текста и слияние различных текстовых форм превращают литературное изображение из того, что Бахтин называет «абсолютной догмой, каким оно является в пределах замкнутости и глухого одноязычия», в «рабочую гипотезу постижения и выражения реальности» [цитата из статьи Бахтина «Из предыстории романного слова»].

Следовательно, тексты Толкина – это скорее не литературные курьезы, а сложное экспериментальное целое, в котором, по словам Линды Хатчен, «творческое сознание стоит словно на границе между языком и стилями» (101). Всплески воображения, вдохновленные древними источниками, подобные тому, как Эарендель взмыл из поэмы Crist, встречаются у Толкина повсеместно. Как отмечает Шиппи, имена Торина и Гэндальфа перенесены в «Хоббита» прямо из *Dvergatal* (Сказания о гномах) в древнеисландской «Младшей Эдде» и из «Прорицания Вэльвы» (102). Пейзажи «Хоббита» также происходят из эддической поэзии: и «Туманные Горы», и «Чернолесье» (*Mirkwood*) взяты оттуда. В скандинавских сагах *Mirkwood* (Мюрквид) – это лес, отделяющий королевство гуннов от других стран, тогда как в «Хоббите» это темный лес, который лежит между Отрядом и целью его похода. Шиппи также возводит эльфов Чернолесья к Охотящемуся Королю из «Сэра Орфео», – текста, переведенного Толкином – а беседу Бильбо со Смаугом к эддической поэме «Речи Фафнира», в которой разговаривают Сигурд и Фафнир, пока Дракон (Фафнир) умирает от раны, нанесенной ему героем. Подобным же образом состязание в загадках между Бильбо и Голлумом восходит к состязанию в загадках из «Саги о Хейдреке» (еще одно произведение, которое перевел Толкин), а прием, с помощью которого Гэндальф превращает троллей в камни, можно заметить в древнеисландской поэме «Речи Альвиса» (103).

Конечно, мифотворчество Толкина не полностью укладывается в методологию модернизма. Если Элиот в «Бесплодной земле» как будто крутит ручку настройки приемника, блуждая по волнам истории и мифа и ловя обрывочное бормотание разрозненных голосов, цель Толкина – выстроить *связную* новую мифологию, наделенную весомостью древности и ощущением полноты: как будто она скорее была дана в готовом виде, чем создана специально. Однако, в противоположность одному из основных положений, отстаиваемых Хайли, это не значит, что Толкин пытался скрыть те фрагменты, на которых строил свои произведения; подобно модернистам, он сознательно подчеркивал их интертекстуальность. Например, наряду с «заимствованными» и «воскрешенными» народами, драконами, пейзажами и эпизодами,

в «Хоббите» Толкин также использовал некоторые наиболее характерные стилистические приемы древнеанглийской поэзии. Так, когда в древнеанглийской поэзии воины собираются для битвы, собираются также и определенные животные-падальщики – вороны, орлы и волки; в «Хоббите» мы видим то же. Однако, вместо того чтобы завуалировать эти аллюзии, как утверждает Хайли, Толкин выдвигает их на передний план. Если в древнеанглийских исходных текстах эти приемы обычно остаются на периферии, и их присутствие служит только для иносказательного обозначения события (104), Толкин явно предназначает им роль центральных элементов в своей системе образов. Так, вороны фигурируют не только в качестве падальщиков, но и как «Великие Вороны [Одинокой] Горы» (105), птицы древнего и благородного рода, передающие важные вести от лица отряда в конце повествования. Орлы спасают Отряд от гоблинов и волколаков Чернолесья [*sic!*] и возвращаются в кульминационный момент Битвы Пяти Воинств, чтобы помочь решить ее исход в пользу гномов, людей и эльфов.



В 1919 г., когда Толкин начал работать над «Книгой Утраченных Сказаний», что займет у него всю оставшуюся жизнь, Т.С. Элиот писал в эссе «Традиция и индивидуальный талант»:

Чувство истории... предполагает понимание той истины, что прошлое не только прошло, но продолжается сегодня; чувство истории побуждает писать, не просто сознавая себя одним из нынешнего поколения, но ощущая, что вся литература Европы, от Гомера до наших дней, и внутри нее – вся литература собственной твоей страны существует единовременно и образует единовременный соразмерный ряд (106).

Так как писательская интуиция подсказывала Толкину «облекать то, что сам он о себе знает и свое недовольство жизнью, как она ему видится, в одеяние легенд и мифов» (107), его произведения отвечают одному из важнейших эстетических требований Элиота – что писатель должен быть связан одновременно и с собственным поколением, и с историей; с этой точки зрения, творчество Толкина отражает его место в культуре и литературе настолько отчетливо, что история литературы не может больше этого отрицать. Конечно, нельзя рассматривать Толкина только как типичного военного поэта или определенно относить его к модернистам; однако произведения Толкина – на что указывают его мировоззрение, эстетический вкус и творческий метод – гораздо сильнее укоренены в историко-культурный контекст эпохи и гораздо сложнее соотносятся с ним, чем считалось ранее.

Примечания

(1) Hugh Brogan, “Tolkien’s Great War”, *Children and Their Books: A Celebration of the Works of Iona and Peter Opie*, ed. by Gillian Avery and Julia Briggs (Oxford: Clarendon Press, 1989), p. 356.

(2) Brian Rosebury, *Tolkien: A Cultural Phenomenon* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003), p. 136.

(3) Humphrey Carpenter, *J.R.R. Tolkien: A Biography* (London: George Allen&Unwin, 1977), p. 17 [Русский текст приводится по: Карпентер Х. Джон Р.Р. Толкин. Биография. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2002; пер. А. Хромовой под ред. С. Лихачевой].

(4) Humphrey Carpenter, *The Inklings* (London: Unwin Paperbacks, 1981), p. 157.

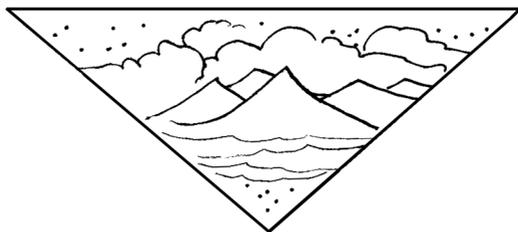
(5) Tom Shippey, *The Road to Middle-Earth* (London: George Allen&Unwin, 1982; 2005), p. xix.

(6) Tom Shippey, *J.R.R. Tolkien: Author of the Century* (London: Harper Collins, 2000), p. xx-xxiv.

- (7) Shippey, *Author of the Century*, pp. 316-317.
- (8) Andrew Rissek, "Review of Tom Shippey, *J.R.R. Tolkien: Author of the Century*", *Guardian* (London), 2 September 2000.
- (9) См. Shaun F.D. Hughes, "Postmodern Tolkien", *Journal of Modern Fiction Studies (MFS)*, 50.4 (Winter 2004), 807-813 (p. 808). Эти цифры не включают выпущенные впоследствии копии на DVD и VHS.
- (10) Shippey, *Road to Middle-Earth*, pp. 1-2.
- (11) Shippey, *Road to Middle-Earth*, p. 215 [Русский текст приводится по: Шиппи Т. Дорога в Средьземелье. – СПб.-М.: Лимбус-Пресс, 2003; пер. М. Каменкович]
- (12) Rosebury, *A Cultural Phenomenon*, p. 8.
- (13) Shippey, *Road to Middle-Earth*, p. 7.
- (14) Brogan, "Tolkien's Great War", p. 356.
- (15) Rosebury, *A Cultural Phenomenon*, p. 157.
- (16) Shippey, *Road to Middle-Earth*, p. xix.
- (17) Rosebury, *A Cultural Phenomenon*, p. 7.
- (18) Margaret Hiley, "Stolen Language, Cosmic Models: Myth and Mythology in Tolkien", *MFS Journal of Modern Fiction Studies*, 50.4 (Winter 2004), 838-860 (pp. 839-851)
- (19) John Garth, *Tolkien and the Great War* (London: Harper Collins, 2003), p. 291.
- (20) Humphrey Carpenter and Christopher Tolkien (eds), *The Letters of J.R.R. Tolkien: A Selection* (London: George Allen&Unwin, 1981), p. 144.
- (21) John Carey, *The Listener* (12 May 1977), p. 631.
- (22) Rosebury, *A Cultural Phenomenon*, p.147-148.
- (23) *Letters*, p. 46 [Русский текст приводится по: Дж.Р.Р. Толкин. *Письма*. – М.: ЭКСМО, 2004; пер. С. Лихачевой под ред. А. Хромовой и С. Таскаевой]
- (24) См.: Carpenter, *Biography*, p. 102; Shippey, *Road to Middle-Earth*, p. 39.
- (25) И Карпентер в «Биографии», и Гарт в «Толкине и Великой войне» приписывают древнеанглийскую поэму «Христос» (*Christ*) Кюневульфю – как и сам Толкин, и его современники. Последние также пишут заголовок этой поэмы как *Crist*. Однако три поэмы «Христос», некогда приписываемые Кюневульфю, сейчас больше не считаются единой последовательностью, и авторство Кюневульфа доказано только для второй из них (Christ II). Первая (Christ I), в которой содержится обращение к Эаренделю, сейчас обычно считается принадлежащей какому-то другому неустановленному поэту. См. Carl Phelpstead, "Crist: Advent Lyrics", *The J.R.R. Tolkien Encyclopedia: Scholarship and Critical Assessment*, ed. by Michael D.C. Drout and others (New York: Routledge, 2006), pp. 98-99.
- (26) Как впоследствии сказал Толкин устами своего героя, Эрендела Лаудэма, в «Записках клуба Мнений», J.R.R. Tolkien, "The Notion Club Papers", *Sauron Defeated*, p. 236.
- (27) J.R.R. Tolkien, "The Voyage of Earendel the Evening Star", *The Book of Lost Tales II*, ed. by Christopher Tolkien (London: George Allen&Unwin, 1984), pp. 267-269 [Русский текст приводится по: Толкин Дж.Р.Р. *История Средиземья. Том II. Книга Утраченных Сказаний. Часть 2*. – М.: ТТТ, 2002].
- (28) Гарт отмечает: «Интересно, что, пока на него давили, чтобы он шел воевать за короля и отечество, и пока остальные шлифовали свои воинственные строфы, он [Толкин] воспевал «бродячего духа», не в лад с поведением большинства» (*Tolkien and the Great War*, p. 47).
- (29) Carpenter, *Biography*, p. 107.
- (30) Tolkien, *Book of Lost Tales II*, pp. 261-263 [Русский текст приводится по: Толкин Дж.Р.Р. *История Средиземья. Том II. Книга Утраченных Сказаний. Часть 2*.]
- (31) J.R.R. Tolkien, *The Children of Húrin* (London: Harper Collins, 2007), p.8
- (32) См.: Carpenter, *Biography*, p.102.
- (33) "The Lonely Isle": *Leeds University Verse 1914 – 1924*, p. 57. О посвящении см.: *The Book of Lost Tales, Part One*, ed. by Christopher Tolkien (London: George Allen&Unwin, 1983), p. 25.
- (34) Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory* (Cambridge: Cambridge University Press, 1975), pp. 21-22.
- (35) Jay Winter, *Sites of Memory, Sites of Mourning* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), p. 204
- (36) Wilfred Owen, *The collected poems of Wilfred Owen*, ed. by C. Day Lewis (London: Chatto & Windus, 1963) *Dulce et Decorum Est*
- (37) Winter, *Sites of Memory*, p. 204.
- (38) Owen, *The collected poems*, p. 31.
- (39) Фасселл приводит в качестве примера такой культурной ненасытности случай Герберта Рида [*сэр Герберт Рид (1893 – 1968) – поэт, критик, теоретик современного искусства, участник Первой мировой войны*]. *The Great War*, pp. 161-163.
- (40) См.: Richard C. West, *Tolkien Criticism: An Annotated Checklist* (Kent State: Kent State University Press, 1974), p. 41.

- (41) См. Carpenter, *Biography*; Rosebury, *A Cultural Phenomenon*, p. 135.
- (42) *Letters*, p. 255. [Русский текст приводится по: Дж.Р.Р. Толкин. *Письма*; пер. С. Лихачевой под ред. А. Хромовой и С. Таскаевой]
- (43) J.R.R. Tolkien, "On Translating Beowulf", *Beowulf: The Monsters and the Critics* (London: Harper Collins, 2006), p. 55 [Русский текст приводится по: Толкин Дж.Р.Р. О переводе «Беовульфа»//*Чудовища и критики и другие статьи.* – М.: Elsewhere, 2006; пер. М. Артамоновой]. Толкин говорит о поэте, который написал поэму «Беовульф», но это совпадает и с его собственной эстетической концепцией.
- (44) *Letters*, p. 75 [Русский текст приводится по: Дж.Р.Р. Толкин. *Письма*; пер. С. Лихачевой под ред. А. Хромовой и С. Таскаевой]
- (45) *Letters*, p. 72, 10
- (46) J.R.R. Tolkien, "On Translating Beowulf", p. 55 [Русский текст приводится по: Дж.Р.Р. Толкин. О переводе «Беовульфа»; пер. М. Артамоновой].
- (47) Philip Norman, "The Hobbit Man", *Sunday Times Magazine* (15 January 1967), pp. 34-36. См. также: Edmund Blunden, *Undertones of War* (London: Richard Cobden-Sanderson, 1928), p. 134, и Charles Douie, *The Weary Road: Recollections of a Subaltern of Infantry* (London: John Murray, 1929), pp. 141-142.
- (48) Fussell, *The Great War*, p. 92.
- (49) Siegfried Sassoon, *The Old Century and Seven More Years* (London: Faber& Faber, 1938), p. 140
- (50) Сассун в конечном счете выпустил шесть томов мемуаров: «Охота на лис» (1928), «Воспоминания пехотного офицера» (1930) и «Прогресс Шерстона» (1936), «Прошлый век и еще семь лет» (1938), «Пустошь юности» (1942) и «Путешествие Зигфрида» (1945).
- (51) J.R.R. Tolkien, *The Hobbit, or There and Back Again* (London: George Allen&Unwin, 1937; 1983), p. 9 [Русский текст приводится по: Дж.Р.Р. Толкин. *Хоббит или Туда и обратно.* – СПб.: «Терра»-Азбука, 1995; пер. С. Степанова и М. Каменкович].
- (52) Tolkien, *The Hobbit*, p. 9.
- (53) J.R.R. Tolkien, "On Fairy-Stories", *Tree and Leaf* (London: Unwin, 1964), p. 51. [Русский текст приводится по: Дж.Р.Р. Толкин. О волшебных сказках//*Чудовища и критики и другие статьи.* – М.: Elsewhere, 2006; пер. С. Лихачевой]
- (54) Brogan, "Tolkien's Great War", p. 358.
- (55) Tolkien, "On Fairy-Stories", p. 135 [Русский текст приводится по: Дж.Р.Р. Толкин. О волшебных сказках; пер. С. Лихачевой].
- (56) Tolkien, "On Fairy-Stories", p. 148-150 [Русский текст приводится по: Дж.Р.Р. Толкин. О волшебных сказках; пер. С. Лихачевой].
- (57) Там же.
- (58) Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Советский писатель, 1963. – С. 90.
- (59) Tolkien, *The Hobbit*, p.33 [Русский текст приводится по: Дж.Р.Р. Толкин. *Хоббит или Туда и обратно*; пер. С. Степанова и М. Каменкович].
- (60) См.: Garth, *Tolkien and the Great War*, pp. 88, 144.
- (61) Tolkien, *The Hobbit*, p. 27 [Русский текст приводится по: Дж.Р.Р. Толкин. *Хоббит или Туда и обратно*; пер. С. Степанова и М. Каменкович].
- (62) Tolkien, *The Hobbit*, p. 63.
- (63) *Letters*, p. 53.
- (64) W.H. Auden, "The Quest Hero", *The Texas Quarterly*, 4 (1962), p. 81-93. Переиздано в: *Tolkien and the Critics*, ed. by Neil D. Isaacs and Rose A. Zimbaro (Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1968), p. 40. Auden, "The Quest Hero", p. 44.
- (65) Auden, "The Quest Hero", *Tolkien and the Critics*, p. 46.
- (66) Tolkien, *The Hobbit*, p.184.
- (67) Samuel Hynes, *A War Imagined: The First World War and English Culture* (London: Bodley Head, 1990), p. 424.
- (68) Charles Carrington, *A Subaltern's War* (1920), p. 14.
- (69) Carrington, *A Subaltern's War*, p. 14.
- (70) J.R.R. Tolkien, *Beowulf: The Monsters and the Critics* (London: HarperCollins, 2006), pp. 16-17.
- (71) Garth, *Tolkien and the Great War*, p. 305.
- (72) Vera Brittain, *Testament of Youth* (London: Victor Gollancz, 1933), p. 420.
- (73) Tolkien, *The Hobbit*, p. 15.
- (74) Tolkien, *The Hobbit*, p. 14.
- (75) Tolkien, *The Hobbit*, p. 60.
- (76) Tolkien, *The Hobbit*, pp. 173-175.
- (77) Tolkien, *The Hobbit*, pp. 175-178.

- (78) Carpenter, *Biography*, pp. 114-117.
- (79) Shippey, *Road to Middle-Earth*, p. 93-95.
- (80) Tolkien, *The Hobbit*, p. 240. См. также: Garth, *Tolkien and the Great War*, p.306-308.
- (81) Tolkien, *The Hobbit*, p. 238. См. также: Carrington, *A Subaltern's War*: «Убедительный реализм, циничный взгляд на природу человека вызвали практические возражения и внушали мысль об опасности, но им противоборствовала пылкая романтическая жажда битвы, почти радостная» (p. 35).
- (82) Shippey, *Author of the Century*, p. 45.
- (83) T.S. Eliot "Tradition and the Individual Talent"// *Selected Prose of T.S. Eliot*, ed. by Frank Kermode (London, Faber, 1975), p. 38 [в существующем русском переводе – «сознавая себя одним из нынешнего поколения», см. примеч. 106]. Элиот написал эту статью в 1919 г., когда Толкин разрабатывал свою мифологию в «Книге Утраченных Сказаний».
- (84) Shippey, *Road to Middle-Earth*, p. 8.
- (85) Leonard Bloomfield, "Why a Linguistic Society?", *Language*, I (1925), p. 1.
- (86) Shippey, *Road to Middle-Earth*, p. 21.
- (87) См.: Shippey, *Road to Middle-Earth*, p. 22-26.
- (88) Толкин не менее вдохновенно писал обо всех трех: «"Беовульф": чудовища и критики» (1936), «*Ancrene Wisse* и *Hali Meidhad*» (в сборнике *Essays and Studies*, 1929) [русский текст последней работы см.: Толкин Дж.Р.Р. *Чосер как филолог и другие статьи*. – М.: Elsewhere, 2010. – С. 213 – 237 (перевод и комментарии М. Артамоновой и П. Иосада)]
- (89) Lee W. Patterson, "Historiography of Romance and the Alliterative *Morte Arthure*", *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 13.1 (1983), p. 1 – 32.
- (90) Критики постепенно начинают рассматривать творчество Толкина в его взаимоотношениях с модернизмом. В своей книге 2001 года «Вопрос времени» (*A Question of Time*) Верлин Флигер назвала Толкина «модернистом поневоле». См. также статью Патчен Мортимер «Толкин и модернизм» (*Tolkien and Modernism*) (*Tolkien Studies*, #2, 2005, pp. 113-129) и «Толкин и современность» Томаса Хонеггера (*Tolkien and Modernity*) (Zurich and Berne: Walking Tree Publishers, 2006) [речь на самом деле идет о двух выпусках *Cormare Series* - №№9 и 10, вышедших в 2006 г. под одним заглавием].
- (91) Robert Graves, *Goodbye to All That* (London, Jonathan Cape, 1929), p. 304.
- (92) *Letters*, p. 144.
- (93) *Letters*, p. 231.
- (94) *Selected Prose of T.S. Eliot*, ed. by F.Kermode, p. 177.
- (95) Rainer Emig, "Macro-myths and Micro-myths: Modernist Poetry and the Problem of Artistic Creation", *Myth and the Making of the Modernity*, ed. by Michael Bell and Peter Poellner (Amsterdam: Rodopi, 1998), pp. 181 – 196.
- (96) Michael Bell, "Introduction", *Myth and the Making of the Modernity* (Cambridge, MIT Press, 1985), p. 5.
- (97) Tolkien, "Beowulf", p. 15.
- (98) Blumenberg, *Work on Myth*, p. 100.
- (99) Shippey, *Road to Middle-Earth*, p. 22.
- (100) Shippey, *Road to Middle-Earth*, p. 46.
- (101) Linda Hutcheon, "Modern Parody and Bakhtin", *Re-Thinking Bakhtin: Extensions and Challenges*, ed. by Gary Saul Morson and Caryl Emerson (Evanston: Northwestern University Press, 1989), p. 93.
- (102) Shippey, *Road to Middle-Earth*, p. 69 – 71.
- (103) Там же.
- (104) Например, в «Битве при Мэлдоне»: «Вот взволновалось войско, вороны кружат/ орел воспарил, стервятник, крики на поле» (стихи 106 – 107) (*пер. В. Тихомирова*)
- (105) Tolkien, *The Hobbit*, p. 218.
- (106) Eliot, "Tradition and the Individual Talent", p. 38 [Русский перевод приводится по: Элиот Т.С. *Традиция и индивидуальный талант*// Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. – М., 1987]
- (107) *Letters*, p. 211.





Мопрыт 2012