

Т:ОЛК:ЕНН:УТ:КА:Р:ОЛЧ:КА:МАГНА:МАТЕР:МАЛЫ:КОНФ:ЕРЕН:ИИ

Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН
Толкиновское общество Санкт-Петербурга
Творческая группа ELSEWHERE



ТВОРЧЕСТВО ДЖ. Р. Р. ТОЛКИНА В ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

*Материалы Международной научной
конференции к 130-летию со дня
рождения Дж. Р. Р. Толкина*



МОСКВА

2022



ТВОРЧ:ЕСКАЯ:ГРУППА:ELSEWHERE:ТОЛКИНОВСКОЕОБЩЕСТВО:С:П:ТЕРЬБ:РГ:МА

ББК 83.3(4Вел)
УДК 82.09
Т 28

*Утверждено к печати Ученым советом Федерального государственного
бюджетного учреждения науки Института мировой литературы
им. А. М. Горького Российской академии наук*

Т 28 **Творчество Дж. Р. Р. Толкина в историко-литературном контексте :**
Материалы Международной научной конференции к 130-летию со дня
рождения Дж. Р. Р. Толкина (13–16 января 2022 года) : Сборник материалов /
Отв. ред. А.Л. Гумерова, В.С. Сергеева; ИМЛИ РАН. – Москва: ТРП, 2022. –
390 с.

ISBN 978-5-906099-45-7

Этот труд представляет собой первое академическое издание на русском языке статей, посвященных творчеству Дж.Р.Р. Толкина.

В сборнике представлены следующие методологические подходы: компаративный, историко-биографический, социологический, культурологический, религиоведческий и т. д. Участники труда предприняли попытку взглянуть на произведения Толкина, а также, до некоторой степени, на творчество его предшественников и последователей с самых разных ракурсов. Авторы опираются на исследования отечественных и зарубежных специалистов по фантастической литературе и творчеству Толкина, издания писем, черновиков, неоконченных произведений и проч. В статьях рассматривается жанровое, стилистическое, композиционное, смысловое своеобразие произведений Толкина, их традиция и рецепция, что позволяет проследить эволюцию фэнтези после Толкина и проанализировать причины его популярности. Вступительная статья посвящена общему обзору конференции с акцентом на основные проблемы и вопросы отечественного толкиноведения. Рассмотрена внутренняя многослойность творчества Толкина, в котором присутствуют и черты эпоса, и наследие литературы XIX века, и мотивы средневековой куртуазной литературы, и т. д. Огромный контекст авторского мира Толкина позволил ему по праву быть включенным в область высокой литературы (это представляется важным, поскольку вопрос о месте фэнтези в литературном процессе до сих пор остается открытым). Влияние, оказанное Толкином на последующую литературу, вплоть до самой современной, трудно переоценить.

Сборник является междисциплинарным научным исследованием, созданным на стыке литературоведения, истории, культурологии.

ББК 83.3(4Вел)
УДК 82.09

© ИМЛИ РАН, 2022
© НИУ ВШЭ, 2022
© ТО СПб, 2022
© *Elsewhere*, 2022
© Авторы статей, 2022

ISBN 978-5-906099-45-7

Содержание

Гумерова А.Л., Сергеева В.С. «...будучи помещены в сказку, начинают светиться неожиданно ярким светом...»: творчество Дж.Р.Р. Толкина в историко-литературном контексте 5

*

Ашарина А.В. Влияние античных философских концепций на литературное творчество Дж.Р.Р. Толкина на примере заметки «Возрождение эльфов» 15

Богданова И.М., Полагутина В.В. К вопросу о юмористической составляющей повести Дж.Р.Р. Толкина «Хоббит». 33

Велигорский Г.А. От Речного Берега до Шира: черты эдвардианской Аркадии в «Ветре в ивах» К. Грэма и «Хоббите» и «Властелине колец» Дж.Р.Р. Толкина 43

Головнёва Ю.В. Образ Мелькора (Моргота) в каноне Дж.Р.Р. Толкина и русскоязычном фанфикшене 64

Горшенева И.Б. Исследование произведений античной и средневековой литературы как источников творчества Дж.Р.Р. Толкина в зарубежном академическом толкиноведении: основные направления и результаты. 79

Гумерова А.Л. Стихотворение Кристины Россетти «Up-Hill» во «Властелине колец» Дж.Р.Р. Толкина 90

Егоров А.М., Егоров И.А. Норне-Гест и Гэндальф: сравнительный анализ образа вечного странника в произведениях Йенсена и Толкина 99

Иванкина М.В. «Хоббит, или Туда и обратно» и сравнительная картография: Дж.Р.Р. Толкин – рассказчик, картограф, писатель 114

Иванова Е.А. Диалог с Дж.Р.Р. Толкином в произведениях Джо Аберакромби. 126

Искандарян Н.М. Создание языка как мироощущение в творчестве Дж.Р.Р. Толкина. 137

Кирий А.В. Интерпретация эддического сюжета в поэме Дж.Р.Р. Толкина «Легенда о Сигурде и Гудрун» 150

Лебедева Е.Ю. «Сильмариллион»: работа редактора и восприятие читателя (на примере сюжета об уходе Мелиан) 159

Лихачева С.Б. «Лэ о Лейтиан» Дж.Р.Р. Толкина и поэтическая традиция бретонских лэ: жанровое своеобразие.	170
Маратова Ж.Ж. Авторское мифотворчество Дж.Р.Р. Толкина <i>sub specie ludi</i>	179
Мойжес Л.В. «Я люблю меч не за то, что он острый»: творчество Толкина как источник и решение проблемы имплицитного расизма в «Dungeons and Dragons»	190
Никишин С.В. Символическое восприятие творчества Дж. Толкина в современном Китае и параллели со средневековой китайской фантастической прозой	212
Пирожков К.С. Советы писателя: рекомендации Толкина по вопросам литературного творчества в личной переписке	223
Разумовская О.В. Мотив путешествия в волшебную страну в повести Дж. Толкина «Кузнец из Большого Вуттона»	234
Разухина К.Э. Рецептивный потенциал рассказа Дж.Р.Р. Толкина «Лист работы Ниггля»	248
Семенихина М.В. Толкин как исследователь творчества Ф.Г. Томпсона	261
Склизкова Е.В. Лингво-семиотический аспект цвета в рамках вторичной мифологической реальности «Братства Кольца»	274
Соснин Е.В. Путешествие в Страну-Мечту: Средиземье как продолжение детской художественной игры	290
Удальцов И.С., Удальцов О.С. Стратегии перевода квазиреалий романа-эпопеи Дж.Р.Р. Толкина «Властелин колец» (на примере квазиантропонимов <i>Bracegirdle</i> и <i>Proudfoot</i>)	306
Штейнман М.А. Социокультурные смыслы «Властелина колец»: канон и конфликт интерпретаций	319
Шульман К.Д. Эарендил, величайший: прототипы образа, детали истории, восприятие персонажа	332
Щербак Н.Ф. «Властелин колец» в зеркале постмодернистской и метамодернистской традиции	362
Щербинина В.Д. Ситуация поединка на песнях в творчестве Дж.Р.Р. Толкина: истоки мифа и интерпретация в переводах	372
Приложение: Программа конференции	381

Гумерова А.Л., Сергеева В.С.

**«...будучи помещены в сказку, начинают светиться
неожиданно ярким светом...»:
творчество Дж.Р.Р. Толкина
в историко-литературном контексте**

Творчество Дж.Р.Р. Толкина привлекает российских исследователей практически с того самого момента, когда отечественным читателям стали доступны его первые переводы (даже несмотря на то что массовый доступ к оригиналам, в частности к 12-томной «Истории Средиземья», поначалу был вынужденно ограничен). В 1980–1990-е гг. защищаются первые кандидатские диссертации, посвященные творчеству Толкину – так, первой в 1983 г. стала работа С.Л. Кошелева «Философская фантастика в современной английской литературе (романы Дж.Р.Р. Толкина, У. Голдинга, К. Уилсона 50–60-х гг.)»; за ней последовали диссертации Р.И. Кабакова (1989), С.А. Лузиной (1995), С.Б. Лихачевой (1999), М.А. Штейнман (2000) и т. д.¹ Первые успешно защищенные толкиноведческие диссертации и последующее вхождение Толкина в сферу отечественного литературоведения дали исследователям возможность говорить о литературе фэнтези на языке науки, вывести это направление за пределы «массовой» и «низкой» литературы (а равно и за рамки «детской сказки», которые в определенной степени ограничивали возможность академической дискуссии по поводу фэнтези).

Особенно важной возможностью такого разговора представляется на современном этапе, когда идет речь о фэнтези не просто как о популярном жанре, во многом формирующем читательские предпочтения определенной аудитории, но как о направлении живом и актуальном, непрерывно развивающемся, отражающим новые запросы общества, новое ощущение пространства и времени, мира вокруг и – что не менее важно – изменившееся соотношение «читатель-автор-текст». В связи с фэнтези развиваются новые способы вхождения читателя в отношения с текстом, «присвоение» этого текста, осмысление его на уровне глубоко личного участия; фэнтези становится полем активной рецепции. В связи с внутренней потребностью в сотворчестве с автором и другими читателями, с огромным инте-

¹ См. подробнее: *Гопман В.* Дороги в Средиземье // Новое литературное обозрение. № 67. 2004. С. 364–373.

ресом к авторским мирам возникают фанатские форумы, феномен фэндом, фанфикрайтерства (fanfiction) и проч. – иными словами, читатель перестает быть только «получателем». Фэнтези, во многом оставаясь «литературой желаний», не просто реализует потребность в развлечении, в приключениях, в эскапистском уходе в некий «иной мир», но и нередко берет на себя те функции, которые в предшествующие эпохи развития литературы принадлежали философскому и психологическому роману, роману воспитания, мистической литературе и т. д. В связи с изменившимся статусом читателя по отношению к произведению, осознанной возможностью анализировать его и говорить о нем, не будучи профессиональным литературоведом или критиком, важным вопросом представляется соотношение академического и внеакадемического толкиноведения. Внимательное и глубокое прочтение текстов Толкина, хотя и со специфических ракурсов, нередко демонстрируют «непрофессионалы» – увлеченные читатели, среди которых вовсе не обязательно преобладают филологи; так, качественный анализ произведений Толкина регулярно бывает представлен на толкиноведческой и литературно-творческой секциях ежегодного московского конвента фантастики и толкинистики «Вескон».

Можно сказать, что исследователей Толкина в России традиционно привлекают следующие темы: источниковедение и текстология; поэтика творчества; миф; контекст и источники произведений Толкина; рецепция, в том числе фанфики, экранизации, компьютерные игры; лингвистика (общие проблемы искусственных языков у Толкина, топонимика, ономастика и т. д.); компаративистика; проблемы перевода (что особенно актуально в связи с наличием не только официально опубликованных, но и любительских переводов); фэндом и ролевые игры в социологическом аспекте. Однако нетрудно заметить, что литературоведческих диссертаций по творчеству Толкина в России по-прежнему немного. Возможно, причиной тому определенная инерция, несформировавшаяся традиция разговора о нем иначе как в контексте развлекательной, эскапистской литературы, вопреки тому определению эскапизма, которое давал сам Толкин, протестуя против упрощенного понимания этого явления.

Я утверждал, что Бегство – одна из основных функций волшебных сказок, и, поскольку я их нисколько не осуждаю, ясно, что того презрительного или жалостливого оттенка, который сегодня так часто вкладывается в слово «Бегство», я не признаю; для такого тона использование этого слова за пределами литературоведения не дает ни малейших оснований. В том, что противники Бегства называют Реальностью, Бегство, как правило, более чем уместно, а порою даже героично. В реальной жизни осудить за него трудно, разве что побег закончится провалом; а литературоведы

воспринимают бегство тем более негативно, чем более оно удалось. Со всей очевидностью мы имеем дело с неправильным словоупотреблением и с путаницей в мыслях. Можно ли презирать человека, если, оказавшись в тюрьме, он попытается из нее выбраться и вернуться домой? Или если, не будучи в состоянии бежать, он размышляет и разговаривает о чем угодно, кроме тюремщиков и тюремных стен? Внешний мир отнюдь не стал менее реальным оттого, что узник не может его видеть. Говоря о «Бегстве» в этом смысле, критики неправильно выбрали слово, и, более того, путают – причем не всегда по простоте душевной – Бегство Узника с Побегом Дезертира [Толкин, 2006, с. 147–148].

Между тем, несомненно то, что произведения Толкина поддаются литературоведческому анализу на высоком академическом уровне – об этом свидетельствует широкий круг посвященных ему исследовательских работ и научных мероприятий за рубежом. Отчасти в связи с этим одной из основных проблем – и даже задач – состоявшейся в Институте мировой литературы РАН конференции «Творчество Дж.Р.Р. Толкина в историко-литературном контексте» представлялось дальнейшее введение творчества Толкина (и литературы фэнтези) в область академического литературоведения, возможность говорить о нем на языке научного исследования.

В ходе конференции была отмечена необходимость разработки терминологической базы, поскольку прямой перенос универсального понятия *fantasy* представляется не всегда оправданным: в англоязычной литературоведческой традиции этим термином порой обозначается даже то, что отечественные исследователи называли бы научной фантастикой или антиутопией. Очевидно, необходима определенная систематизация, более или менее четкий ответ на вопрос, входит ли фэнтези в общую категорию «фантастического» (фантастической литературы) или выделяется из нее – особенно в связи с тем, что в отечественной традиции фэнтези легло на почву, подготовленную научной фантастикой, которая нередко и воспринимается как «фантастическая литература» *per se*. Во многом это связано с функцией научной фантастики в СССР, когда та частично заменяла, цитируя Е.Н. Ковтун, «философию и футурологию» и успешно продолжала традиции классической литературы с ее ориентацией на дидактику, нравственное воспитание читателя². Свою роль здесь сыграло и то, что традиционный

² «Фэнтези же была практически исключена из литературного поля, став едва ли не синонимом загнивающей культуры Запада. Аппелирующее к сверхъестественному фантастическое повествование допускалось лишь в прошлом, особенно в народном прошлом (сказочный фольклор), а также в русской классике XIX в. В современной же литературе ему оставляли лишь маргинальные сферы: детское чтение (цикл об Изумрудном Городе, “Золотой ключик”, “Старик Хоттабыч”), воспитательная продукция для подростков (Е. Шварц, В. Крапивин, Ю. Топин) и их

образ любителя научной фантастики в России – это представитель технической или гуманитарной интеллигенции, как правило материалист, человек с высокими запросами, проникнутый идеей светлого всечеловеческого будущего, умеющий при необходимости читать между строк и т. д.³

Возможная дискуссия о терминах и их границах представляется тем более важной, что сам Толкин, будучи одним из основоположников направления, ныне называемого «фэнтези», сам использовал слово *fantasy* в значении «фантазия» (умение создавать или проблесками видеть иные миры), употребляя в качестве жанрообразующего понятия *faïry story* – волшебная история, волшебная сказка. При этом в область «волшебных историй» Толкин включал не только сказки как таковые (исключая при этом, например, шекспировских эльфов и фей и даже «Алису» Л. Кэрролла), но и северные саги, и артуровский легендарий. Основным признаком становится наличие в повествовании «волшебной страны»⁴, которая не обманы-

мировые аналоги от Л. Кэрролла до Дж. Родари. Кое-что, впрочем, изменилось на излете социалистической эры: вслед за концепцией “реализма без берегов”, с интересом интеллектуалов к европейской и латиноамериканской мифологической прозе появились тексты с достаточно сложной философско-фантастической символикой, подобные “Плахе” Ч. Айтматова, “Пирамиде” Л. Леонова, “Белке” А. Кима. И все же это не стало открытым признанием права на существование “литературы о сверхъестественном”: последнее отгеснялось в национально-патриархальные модели мира (Айтматов, Ким) или связывалось с христианской мифологией (Леонов)» [Ковтун, 2015, с. 9].

³ В свою очередь, стереотипный образ читателя фэнтези – это представитель молодежи, возможно слегка неформальный (старший школьник, студент, недавний выпускник вуза, во всяком случае если речь о «героическом/эпическом фэнтези»; так, «романтическое» и «городское» фэнтези популярно у женщин разных возрастных категорий). Впрочем, остается вопрос, насколько в принципе корректны эти данные, поскольку, согласно социологическим исследованиям, в России молодежь в принципе является самой читающей возрастной группой. Как можно видеть по откликам на читательских сайтах и результатам читательских опросов, сходный стереотип – «фэнтези для подростков» – имеет место и за рубежом. При этом западные социологические исследования отчасти опровергают эту картину: так, согласно опросу *Science & Fantasy Fiction Survey* (2014), «типичному» любителю фэнтези (*high fantasy*) от 29 до 40 лет, он имеет хорошо оплачиваемую работу и находится в стабильных семейных отношениях

⁴ В связи с наличием «волшебной страны» (вторичного мира, альтернативного мира) как одного из определяющих признаков жанра фэнтези неизбежно встает вопрос, что делать с такой ее разновидностью, как городское фэнтези, где действие зачастую целиком происходит в нашем мире, без «двери в стене» – то есть, без перехода в альтернативную реальность. Можно предположить, что «альтернативным миром» в таком случае становятся своеобразные подпространства нашей реальности (например, ее мистический уровень, скрытый от обыкновенных людей и доступный героям с особыми способностями).

васт ожидания читателя и в которой все происходящее представлено как реальное.

Читательские ожидания, впечатления и желания во многом и помогают определить, что есть *fairytale*; и задача автора в данном случае – не только создать «Вторичный Мир», в котором светит зеленое солнце [Толкин, 2006, с. 140], но и сделать этот мир достоверным и убедительным. Таким образом, здесь закладываются определения, которые в дальнейшем станут ключевыми для жанра фэнтези в целом, хотя и не бесспорными, в связи с развитием новых поджанров: наличие вторичного мира (в идеале, убедительно разработанного) и волшебства (магии, сюжетных допущений, основанных на необычайном, необъяснимом).

Возникает и еще один вопрос, во многом связанный с рецепцией Толкина и с тем эффектом, который произвел «Властелин колец», несомненно, ставший переворотом в фантастической литературе. Из настоящего сборника видно, что Толкин, очевидно давший необыкновенно сильный импульс целому направлению литературы, являлся не только основоположником, но и продолжателем определенных традиций. О средневековых источниках творчества Толкина говорят достаточно часто (исходя, в том числе, из хрестоматийных высказываний самого Толкина о «Калевале», «Беовульфе» и проч.); однако нельзя не отметить, что на конференции были затронуты такие темы, как Толкин и английские романтики, Толкин и прерафаэлиты, Толкин и литературная сказка второй половины XIX – начала XX века (К. Грэм, Дж. Макдональд, Э. Несбит). Все это – темы, требующие внимания, в том числе для полноценного включения Толкина в литературно-исторический контекст, вне которого затрудняется и изучение его последующей рецепции, нередко переходя в дискуссию о ее крайностях.

В связи с контекстом творчества Толкина в литературном процессе в докладах и обсуждениях так или иначе упоминались поэт Ф.Г. Томпсон, К. Грэм, Г.К. Честертон, Мария Французская, античные поэты и философы, «Калевала», «Старшая Эдда» и произведения древнеанглийской литературы, поэзия прерафаэлитов; среди современников Толкина – К.С. Льюис, Ч. Уильямс, У.Х. Оден, представители американского фэнтези Лин Картер и Лайон Спрэг Де Камп, Роберт Говард, Й.В. Йенсен, члены университетских сообществ, в которых принимал участие молодой Толкин; среди последующих авторов – Сюзанна Кларк, Джо Аберкромби, Умберто Эко, Урсула Ле Гуин, Терри Пратчетт, Анджей Сапковский, Дж. Мартин, авторы современного русского фэнтези. Среди жанров и направлений упоминались северные саги, эпические поэмы, бретонские лэ, античная и средневековая латинская поэзия, философский трактат, готический роман, приключенческий роман, роман воспитания, неоромантическая поэзия, визионерские произведения,

детская сказка. Исследователи обращались к английской, русской, американской, шведской, китайской литературам.

В контексте же культуры модернизма и постмодернизма, в котором Толкин непосредственно существовал, представляется важным отметить как те элементы, которые он не принимал, порой демонстративно (множественность истин, ощущение экзистенциального хаоса и проч.), так и те, которые органично вошли в его творчество, например некоторые особенности построения нарратива. В результате о Толкине можно говорить не только как о хранителе классических традиций, авторе, вернувшем читателя (в первую очередь, английского) к собственному историко-легендарному прошлому, языку, корням, вечным истинам, но и как о писателе, находящемся внутри литературной эпохи модернизма и постмодернизма. При этом возможность говорить о высокой героике в «негероическую» эпоху после двух мировых войн во многом определила канон создания и восприятия фэнтези.

Неудивительно, что именно в отношении Толкина часто возникает вопрос об уважении к тексту и авторской концепции: с одной стороны, творчество Толкина провоцирует читательскую вовлеченность на грани соавторства (в связи с концепцией самого Толкина)⁵, с другой – предъявляет к читателю высокие требования. Сам Толкин, как известно, критиковал современные ему попытки экранизаций, соглашался далеко не со всеми концепциями иллюстраций, резко высказался по поводу возможной публикации «продолжения» «Властелина колец»⁶. Несомненно, уровень,

⁵ Известное письмо № 131 передает мечту Толкина о том, чтобы «циклы объединялись в некое грандиозное целое – и, однако, оставляли место для других умов и рук, для которых орудиями являются краски, музыка, драма» [Толкин, 2004, с. 167]. Так, Толкину понравились иллюстрации Паулины Бэйнс к «Властелину колец» («Это больше чем иллюстрации, это сопутствующая тема», письмо № 120) [Толкин, 2004, с. 154], а вот работы Барбары Ремингтон он не одобрил («Мне начинает казаться, будто я заперт в сумасшедшем доме», письмо № 277) [Толкин, 2004, с. 411]. См. также: *Лихачева С.Б.* С миру по нитке, или проигрыш на чужом поле. URL: <http://www.kulichki.com/tolkien/archiv/palata/lich-ptsr.html> (рецензия на роман О. Брилевой «По ту сторону рассвета»).

⁶ «Дорогая мисс Хилл, посылаю вам с этим письмом очередной нахальный вклад, призванный умножить мои беды. Не знаю, что говорит по этому поводу закон. Полагаю, что, поскольку придуманные имена нельзя рассматривать как частную собственность, юридических препятствий к опубликованию своего продолжения у этого молодого осла не будет, если только ему удастся отыскать издателя с хорошей или сомнительной репутацией, который согласится принять подобную чушь» (письмо № 292, по поводу намерения некоего поклонника издать продолжение «Властелина колец» [Толкин, 2004, с. 420]). Отдельная проблема на русском материале – вопрос авторских прав, дискуссия здесь отчасти переходит в юридическое

заданный оксфордским профессором Дж.Р.Р. Толкином, специалистом по средневековой литературе, профессиональным лингвистом, автором «Оксфордского словаря» и полиглотом, очень высок – и для читателей, и для исследователей. Анализируя художественный «мир Средиземья», уже невозможно опираться только на «Властелина колец» и «Хоббита», как это было в 1980-е – начале 1990-х гг. в связи с малодоступностью изданий Толкина в России – бывает необходимо принимать во внимание весь круг толкиновских «миростроительных» наработок, вплоть до новейших публикаций («Природа Средиземья»). Уважение к первоисточнику становится, в том числе, проблемой (и осознаваемой стратегией) перевода. В том же, что касается творческой рецепции творчества Толкина, мы неизбежно сталкиваемся с вопросами: в какой мере создатель вторичного произведения (будь то экранизация, компьютерная или настольная игра, текст «по мотивам») обязан учитывать и отражать всю сложность и многоплановость толкиновского мира и следовать авторской точке зрения? есть ли здесь пространство для личных интерпретаций и переосмысления? следует ли выносить вторичное творчество наподобие фанфикшен за рамки психологии и социологии? Кроме того, возникает вопрос, можно ли, оставаясь в рамках научного дискурса, пользоваться вторичными произведениями по творчеству Толкина как материалами для его изучения и привлекать их к дискуссии о Толкине в качестве полноценных источников – ведь, имея дело с фанфиком, мы зачастую больше узнаем об интенциях автора фанфика, чем о свойствах первоисточника⁷.

Рецепция становится дальнейшим контекстом Толкина, связанным с бытованием его произведений в современной культуре. Нетрудно заметить, что на современном этапе изучения произведения Толкина пробуждают желание, в том числе, прочесть их критически, в контексте *gender studies*, *racial studies* и т. д., и вряд ли толкиновское творчество нужно всеми силами защищать от актуализированных прочтений. Вопрос в другом: нуждается ли Толкин в критическом комментарии, даже в «корректировке», для того чтобы быть безболезненно воспринятым современным читателем, или откорректировать следует стереотипные массовые представления о Толкине (по сути, читательские проекции), дойдя по подлинного смысла его твор-

и этическое поле (так, официальное издание фэнтези, напрямую основывающихся на легендарии Толкина, наподобие книг Н. Перумова, за рубежом было бы крайне затруднено в связи с требованиями правообладателей).

⁷ Внутри толкиновского сообщества здесь также нет единогласия – от достаточно жестких рецензий (см. упомянутую выше рецензию С.Б. Лихачевой на роман О. Брилевой) до фанатских сообществ, объединившихся уже вокруг произведений, написанных по мотивам Толкина (например, «Черной книги Арды»).

чества – и, шире, смысла фэнтези?⁸ Тенденция наложения произведений Толкина на определенные злободневные запросы читателей (и зрителей), своеобразное отчуждение книги от ее создателя, уравнивается возможностью – при внимательном чтении – выделить в авторском легендарии ключевые концепты, остающиеся неизменными при любой степени актуализации.

Все вышесказанное заставляет задуматься об адекватных методах изучения творчества Толкина; таковыми, в частности, представляются компаративистика, источниковедение (source studies) во всех смыслах этого слова, сюжетология, исследование контекста написания произведений. Все эти методы объединяет идея адекватного выбора области исследования. Так, при изучении сюжета того или иного произведения неизменно возникает вопрос легендарии⁹ и «эффекта глубины», который и сам Толкин, и Томас Шиппи в своей программной монографии «Дорога в Средьземелье» отмечали как основу притягательности «Властелина колец». При компаративном подходе возникает вопрос правильного контекста: должны ли мы обращать внимание только на произведения, близкие Толкину, или же в толкиновский контекст входят произведения другого жанра и других направлений? Так, например, Толкин критически относился к современной ему «серьезной» литературе – можно ли в связи с этим сравнивать его произведения с современной Толкину нефантастической литературой, или же для компаративных исследований должны браться только фантастические произведения?

Тот же вопрос встает при изучении источников творчества. Могут ли исследователи расширять более или менее привычный круг материалов (древне- и среднеанглийская литература, скандинавский эпос, кельтская легендарика, творчество У. Морриса и проч.)? К примеру, Томас Шиппи в вышеупомянутой монографии указывает на нелюбовь Толкина к Шекспиру, но он же показывает контекст Шекспира у Толкина; таким образом, сравнение Толкина с Шекспиром оказывается продуктивным, однако будет ли это справедливо во всех подобных случаях? Говоря о последователях Толкина, мы, в первую очередь, говорим об авторах фэнтези¹⁰, но

⁸ О сведениях «Властелина колец» к набору батальных сцен и жестокостей, якобы изображающих борьбу добра со злом, см. *Le Guin U. Some Assumptions about Fantasy*. URL: <https://www.ursulakleguin.com/some-assumptions-about-fantasy>.

⁹ Большая часть которого была издана после смерти Толкина и, следовательно, не закреплена авторской волей, несмотря на то, что, как известно из упомянутого выше письма 131, Толкин желал издания легендарии.

¹⁰ Так, например, пишет о нем английский фантаст Терри Пратчетт: «Дж.Р.Р. Толкин был чем-то вроде горы – он возникал во всем последующем фэнте-

нет ли возможности обнаружить влияние Толкина и на литературу другого рода? Композиция произведений Толкина во многом напоминает постмодернистскую, а его эссе «О волшебных сказках» обращено к читательской рецепции сказок; следовательно, вправе ли мы говорить о влиянии Толкина на постмодернистскую нефантастическую литературу или на развитие рецептивной эстетики? «Властелин колец», как и «Хоббит», не только требует подготовленного читателя, но и формирует его: например, «Хоббит», как показывает Дуглас Андерсон, начинается с характерных для первой половины XX века лингвистических диспутов, а «Властелин колец» поднимает тему исконного языка и мифологии. В связи с этим можно утверждать, что произведения Толкина (как минимум, «Хоббит» и «Властелин колец») в определенном смысле готовят читателей к филологическому восприятию прочитанного; но в результате степень влияния толкиновского творчества может оказаться больше, чем мы привыкли думать, и это снова возвращает нас к вопросу рецепции, которая таким образом становится главной проблемой при изучении творчества Толкина, как и, заметим, во многих других случаях.

Вызывает горячий интерес также проблема перевода, нередко становящаяся, в том числе, проблемой переложения на язык иной культуры (что особенно интересно, если речь идет о культуре не европейской, а, например, китайской); неотделима от нее и проблема восприятия Толкина при переносе в иную среду. В контексте русских переводов Толкина речь идет, конечно, и о социокультурных предпосылках рецепции «Властелина колец» и прочих произведений в 1980–1990-е гг. и их особой востребованности в советской и постсоветской России – недаром существует столько переводов Толкина на русский язык, в том числе любительских. Столкновение социокультурного контекста создания произведений Толкина с контекстом его прочтения в России, формирование и изменение образа Толкина (а также образа Средиземья) в отечественной переводческой и читательской среде, несомненно, остается возможной темой для дальнейших исследований. Значимой для творчества Толкина представляется также проблема игры (языковой, детской, своеобразной игры автора с читателем – в связи с созданием вторичного авторского мира и т. д.) и жизнестроительной функции художественных произведений.

зи точно так же, как Фудзияма появляется на японских иллюстрациях. Иногда она большая и близко. Иногда она – силуэт на горизонте. Иногда ее вообще нет, и это значит, что художник либо сознательно принял решение ее не рисовать (что само по себе интересно), либо он стоит прямо на ней» [Pratchett, 2014, p. 86].

Список литературы

1. Ковтун, 2015 – *Ковтун Е.Н.* Научная фантастика и фэнтези – конкуренция и диалог в Новой России // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2015. № 4. С. 53-71.
2. Толкин, 2004 – *Толкин Дж.Р.Р.* Письма / под ред. Х. Карпендера. М.: ЭКСМО, 2004.
3. Толкин, 2006 – *Толкин Дж.Р.Р.* Чудовища и критики и другие статьи / под ред. Кристофера Толкина. М.: Elsewhere, 2006.
4. Pratchett, 2014 – *Pratchett T.* A Slip of the Keyboard: Collected Non-Fiction. New York: Penguin Random House, 2014.

References

- Kovtun, E.N. Nauchnaja fantastika i fjentezi – konkurencija i dialog v Novoj Rossii [Science fiction and fantasy – rivalry and dialogue in the New Russia]. *Vestnik Moskovskogo universiteta*, ser. 9, Philology, 2015, No 4, pp. 53-71. (In Russ.)
- Tolkin, Dzh.R.R. *Pis'ma* [Letters], ed. H. Carpenter. Moscow JeKSMO Publ., 2004. (In Russ.)
- Tolkin, Dzh.R.R. *Chudovishha i kritiki i drugie stat'i* [Monsters and critics and other articles], ed. K. Tolkien. Moscow, Elsewhere, 2006. (In Russ.)
- Pratchett, T. *A Slip of the Keyboard: Collected Non-Fiction*. New York, Penguin Random House, 2014. (In Eng.)

Ашарина А.В.

Влияние античных философских концепций на литературное творчество Дж.Р.Р. Толкина на примере заметки «Возрождение эльфов»

Информация об авторе: Ашарина Анна Владимировна, независимый исследователь, Москва, Россия.

E-mail: asharina.anna@gmail.com

Аннотация: Дж.Р.Р. Толкин получил классическое образование, включающее изучение древнегреческого и латинского языков. Полученная им в Оксфордском университете стипендия также предполагала специализацию по классической филологии. Разумеется, изучение классических языков подразумевало обширное чтение и хорошее знакомство с наиболее важными произведениями, написанными на латыни и древнегреческом. И в частности, с философскими трудами Платона и Аристотеля на языке оригинала. Еще юношеское знакомство с древнегреческими философскими концепциями оказало влияние на творчество Толкина. Текст заметки «Возрождение эльфов», написанной между 1959 и 1972 гг., уже в конце жизни писателя, показывает нам глубину этого влияния. В заметке «Возрождение эльфов» Толкин пытается создать философскую концепцию устройства мира, какой бы она могла видеться персонажу-философу. Сам текст заметки содержит явные отсылки к Аристотелю, а форма философского текста, использованная Толкином, отсылает читателя к «Диалогам» Платона и лучшим образцам древнегреческих философских трактатов. В самом образе персонажа-философа, стоящего за этим текстом, можно усмотреть как черты Аристотеля, так и влияние идеализированного образа древнегреческого философа, который с помощью ума и логики исследует умопостигаемый мир. Очевидно, что в своих текстах Толкин не копирует древнегреческую философию, проецируя ее в придуманный им мир, а, возможно не вполне осознано, пытается создать философский текст, отталкиваясь от древнегреческих образцов, так же как свои эпические и героические тексты он создает, отталкиваясь от хорошо знакомых ему эпических произведений.

Ключевые слова: Дж.Р.Р. Толкин, Толкин, античная философия, древнегреческая философия, Аристотель, аристотелизм, Платон, платонизм, философия.

The Influence of Ancient Philosophic Concepts on J.R.R. Tolkien's Literary Works in His Essay "Elvish Reincarnation"

Information about the author: Anna Asharina, independent scholar, Moscow, Russian Federation.

E-mail: asharina.anna@gmail.com

Abstract: John Ronald Reuel Tolkien got classical education, which definitely includes studying ancient languages – Ancient Greek and Latin. Oxford University scholarship programme also assumed his further specialization on Ancient Greek and Latin. Studying these classical languages implies vast comprehensive reading and closer look on most important essays written in these languages, like works of Plato and Aristotle in their original version. Early knowledge of these conceptions achieved by Tolkien since his youthhood greatly affected his creative and literary works. In his essay entitled "Elvish Reincarnation", which had been written from 1959 to 1972, at the last of his pea-time, the depth of this influence becomes clearly visible. In this essay, Tolkien tries to create own complete philosophic conception of world order as it should be seen by "internal philosopher" character. Concerned text contains obvious references to different Aristotle works, and the textual form itself refers the reader to the "Dialogues" by Plato and best examples of ancient philosophical works. Even in the design and image of the "philosopher" character behind the text, you can see both the features of Aristotle and the strong influence of the idealized image of the ancient philosopher, who strives to explore the intelligible world using his mind and logic. JRRT, undoubtedly, do not "copies" even by "projecting" existing ancient Greek philosophy to his own created world, instead he (even probably unwittingly) creates his own philosophical essay proceeding from ancient Greek samples, like his heroic and epic texts being created by proceeding from other epic literary works well-known to him.

Keywords: J.R.R. Tolkien, Tolkien, ancient philosophy, ancient Greek philosophy, Aristotle, Aristotelianism, philosophy, Plato, Platonism.

Изучать классические языки Дж.Р.Р. Толкин начал в детстве. Еще до школы он познакомился с латынью¹, а в школе начал изучать древнегреческий². Древнегреческий язык юному Толкину понравился – Хамфри Карпентер цитирует его письмо: «В школе короля Эдуарда Рональда приняли в шестой класс, где-то в середине между самым младшим и самым старшим. Теперь он учил греческий. О своём первом знакомстве с этим

¹ См.: [Carpenter, 2000, p. 29]

² См.: [The Letters..., 2000, p. 213].

языком он впоследствии писал так: «Греческий очаровал меня своей текучестью, подчеркиваемой твёрдостью и внешним блеском. Но немалую часть обаяния составляли его древность и чуждость (для меня). Он не казался родным»³ [Карпентер, 2002, с. 46].

Надо сказать, что Школа короля Эдуарда в Бирмингеме, в которой учился Толкин, уделяла огромное внимание обучению латинскому и древнегреческому языкам. Х. Карпентер продолжает: «Рональд Толкин явно обладал большими способностями к языкам – его мать давно это обнаружила, – а школа короля Эдуарда предоставляла идеальные условия для развития таких способностей. Основой программы было изучение латыни и греческого. Особое внимание изучению обоих языков уделялось в первом (то есть старшем) классе, куда Рональда перевели незадолго до его шестнадцатого дня рождения»⁴ [Карпентер, 2002, с. 56].

Изучение древнегреческого языка предполагало чтение большого количества классических древнегреческих текстов на языке оригинала, и, будучи подростком, Толкин много этим занимался. Известно о его юношеской любви к латинской и греческой литературе⁵, особенно к поэзии⁶, и превосходном владении обоими классическими языками. Например: «В школе существовал обычай вести дебаты исключительно на латыни, но для Толкина это было проще простого: в одном дебате в роли греческого посла к сенату, он вообще всю свою речь произнес по-гречески»⁷ [Карпентер, 2002, с. 81].

Следствием упорных занятий стало получение Толкином стипендии на изучение классических языков в Эксетер-колледже Оксфордского университета. Это удалось ему со второй попытки, но само получение стипендии на продолжение изучения древнегреческого и латинского языков уже озна-

³ On his return to King Edward's, Ronald was placed in the Sixth Class, about half way up the school. He was now learning Greek. Of his first contact with this language, he later wrote: «The fluidity of Greek, punctuated by hardness, and with its surface glitter captivated me. But part of the attraction was antiquity and alien remoteness (from me): it did not touch home» [The Letters..., 2000, p. 213].

⁴ Clearly Ronald Tolkien had an aptitude for languages – his mother had seen that – and King Edward's provided the ideal environment in which this aptitude could flourish. The study of Latin and Greek was the backbone of the curriculum, and both languages were taught particularly well in the First (or senior) Class, which Ronald reached shortly before his sixteenth birthday [Carpenter, 2000, p. 41].

⁵ См.: [Carpenter, 2000, p. 54].

⁶ См.: [Carpenter, 2000, p. 55].

⁷ There was a custom at King Edward's of holding a debate entirely in Latin, but that was almost too easy for Tolkien, and in one debate when taking the role of Greek Ambassador to the Senate he spoke entirely in Greek [Carpenter, 2000, p. 56].

чало весьма основательное знание обоих языков и классических произведений античной литературы.

«Он прилично выдержал вступительный экзамен, и управляющий орган колледжа “присудил открытую стипендию Джону Рональду Руэлу Толкину из школы короля Эдуарда Шестого в Бирмингеме в 60 фунтов на изучение классической литературы” (это первое упоминание о нем в записях колледжа, датируемое 27 января 1911 года)»⁸ [Гарт, 2019, с. 11]. В книге Джона Гарта «Tolkien at Exeter College: How an Oxford Undergraduate Created Middle-earth» фотокопия этой записи приводится на странице 7.

В Эксетер-колледже учеба была весьма интенсивной, а программа – очень насыщенной. Гарт продолжает: «Классическое образование включало языки и литературу древних Греции и Рима, программа была рассчитана на пять триместров, потом переходили к их истории и философии; это был накатанный путь для честолюбцев в самых разных областях»⁹ [Гарт, 2019, с. 16]. Успешному освоению программы по изучению древнегреческого и латинского языка и литературы на них Толкин посвятил свои первые два года в Оксфорде, пока летом 1913 года не получил разрешение перевестись на курс английского языка с сохранением стипендии¹⁰.

Маловероятно, что после окончания учебы Толкин часто возвращался к древнегреческому языку и литературе, в том числе к древнегреческим философским текстам, изучение которых было частью его школьного и университетского образования. Однако влияние этих текстов, с которыми он работал на языке оригинала, на произведения Дж.Р.Р. Толкина отмечается многими исследователями. Особенно стоит отметить сборник статей «Tolkien and the Classical World» под редакцией Хэмиша Уильямса, вышедший в начале 2021 года, и сборник статей и переводов статей на новогреческий язык «Επιδράσεις της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας στο έργο του Τζ.Ρ.Ρ. Τόλκιν» под редакцией Д. Фими и Д. Коловаса, вышедший в конце 2021 года.

Влияние на творчество Толкина не только древнегреческой литературы в целом, но конкретно древнегреческих философов, в том числе Платона и Аристотеля, также отмечается целым рядом исследователей. В частности,

⁸ He had done quite well in his entrance exam, and the college governing body had elevated ‘John Ronald Reuel Tolkien of King Edward VI-th School, Birmingham, to an open exhibition of £60 for Classics’ (his first mention in the college records, on 27 January 1911) [Garth, 2014, p. 5].

⁹ Classics covered the language and literature of classical Greece and Rome for five terms, followed by their history and philosophy; it was still a well-trodden path for the ambitious in many fields [Garth, 2014, p. 8].

¹⁰ См.: [Carpenter, 2014, p. 25].

Майкл Клеу в своей статье «Plato's Atlantis and the Post-Platonic Tradition in Tolkien's Downfall of Númenor» показывает влияние диалогов Платона «Тимей» и «Критий» на истории о падении Нуменора¹¹. Лукаш Нойбауэр в статье «Less Consciously at First but More Consciously in the Revision: Plato's Ring of Gyges as a Putative Source of Inspiration for Tolkien's Ring of Power» отмечает влияние трактата Платона «Государство» на образы колец власти в произведениях Дж.Р.Р. Толкина¹². А Джулиан Эйлман в статье «Horror and Fury: J.R.R. Tolkien's *The Children of Húrin* and the Aristotelian Theory of Tragedy» показывает хорошее знание Толкином первого тома «Поэтики» Аристотеля¹³.

Поэтому неудивительно, что при работе над текстом в жанре философского трактата Толкин испытывал влияние древнегреческих философских текстов. Можно предположить, что философский трактат разросся, как это бывало у Толкина, в процессе написания одного из комментариев (обозначенного под пунктом 4) к «The Converse of Manwë with Eru concerning the death of the Elves and how it might be redressed; with the comments of the Eldar added». По предположению Майкла Дево, текст заметки «The Converse of Manwë with Eru...», которую мы в основном будем обсуждать, написан Дж.Р.Р. Толкином около 1959 года [Devaux, 2014, p. 24].

Текст «The Converse of Manwë with Eru...» впервые был опубликован в 2014 году М. Дево в сборнике «J.R.R. Tolkien, l'effigie des elfes. La Feuille de la compagnie – vol. 3» как часть «J.R.R. Tolkien. Fragments On Elvish Reincarnation». Все цитаты приводятся именно по этому изданию. Со вторым изданием этого текста под редакцией Карла Ф. Хостеттера, опубликованным в «The Nature of Middle-earth» в 2021 году, текст, изданный М. Дево, имеет минимальные, несущественные для данной статьи разночтения, касающиеся сносок.

«The Converse of Manwë with Eru...» – достаточно сложный текст; комментарий 4 написан в жанре философского трактата. Текст комментария лаконичен и сочетает простоту и краткость изложения с насыщенностью и точностью мысли. В основном это изложение мыслей некоего эльфийского мудреца-философа, по форме напоминающее трактаты Аристотеля. В не-

¹¹ Kleu M. Plato's Atlantis and the Post-Platonic Tradition in Tolkien's Downfall of Númenor // Tolkien and the Classical World / ed. Hamish Williams. Zollikofen: Walking Tree Publishers, 2021. Pp. 193–215.

¹² Neubauer L. Less Consciously at First but More Consciously in the Revision // Tolkien and the Classical World / ed. Hamish Williams. Zollikofen: Walking Tree Publishers, 2021. Pp. 217–246.

¹³ Eilmann J. Horror and Fury: J.R.R. Tolkien's *The Children of Húrin* and the Aristotelian Theory of Tragedy // Tolkien and the Classical World / ed. Hamish Williams. Zollikofen: Walking Tree Publishers, 2021. Pp. 247–269.

которых местах использован прием диалога, а также формы, характерные для древнегреческих философских текстов.

Подражая античным философским текстам, Толкин использует формы «Можно спросить...» – «Согласимся...»¹⁴; «Некоторые полагают...» – «Мы возразим...»¹⁵; «Некоторые полагают...» – «С другой стороны, можно предположить...»¹⁶; «Некоторые предполагают...» – «На это можно возразить...»¹⁷. А также формы «Допустим...»¹⁸ и «Можно предположить...»¹⁹.

Своих философствующих эльфийских мудрецов Толкин называет *loremasters*. Слово *loremaster* происходит «from *lore* + *master*, possibly a learned borrowing from Middle English or calque of Middle English *lore maistir* (“teacher of knowledge”») [Wiktionary].

Согласно другой гипотезе, слово *loremaster* образовано, вероятно, самим Толкином от среднеанглийского «*Loresman*, n. – (a) Тот, кто советует, мастер; духовный учитель, клирик»²⁰.

Таким образом, само слово *loremaster* расшифровывается как *teacher of knowledge* (учитель мудрости) и весьма близко к значению древнегреческого слова «философ» – любящий мудрость.

В «*The Converse of Manwë with Eru concerning the death of the Elves and how it might be redressed; with the comments of the Eldar added*» Толкин использует целый ряд придуманных им философских понятий, которые, вероятно, представлялись ему наиболее природными, или естественными, или же наиболее доступными для наблюдения и осмысления. И в частности, говорит о разделении на *hröa* (тело) и *fëa* (душу), характеризуя их неким образом, который можно сравнить с тем, что пишет Платон в диалоге «Федр»:

[245e] ἀθανάτου δὲ πεφασμένον τοῦ ὑφ' ἑαυτοῦ κινουμένου, ψυχῆς οὐσίαν τε καὶ λόγον τοῦτον αὐτόν τις λέγων οὐκ αἰσχυνεῖται. πᾶν γὰρ σῶμα, ᾧ μὲν ἔξωθεν τὸ κινεῖσθαι, ἄψυχον, ᾧ δὲ ἔνδοθεν αὐτῷ ἐξ αὐτοῦ, ἔμψυχον, ὡς ταύτης οὐσης φύσεως ψυχῆς· εἰ δ' ἔστιν τοῦτο οὕτως ἔχον, μὴ ἄλλο τι εἶναι τὸ αὐτὸ ἑαυτὸ κινεῖν ἢ ψυχὴν, ἐξ ἀνάγκης ἀγένητόν τε καὶ ἀθάνατον ψυχὴ ἂν εἴη [Πλάτωνος Φαῖδρος, 245e – 246a].

¹⁴ «Some then asked» – «It was agreed» [Tolkien, 2014, p. 104].

¹⁵ «Some may say» – «We answer» [Tolkien, 2014, p. 114].

¹⁶ «Some may say» – «but others may say otherwise» [Tolkien, 2014, p. 116].

¹⁷ «Some may say» – «To this it may be answered» [Tolkien, 2014, pp. 124–126].

¹⁸ «We say» [Tolkien, 2014, p. 114].

¹⁹ «We may say» [Tolkien, 2014, p. 126].

²⁰ *Loresman*, n. – (a) One who instructs, a master; a spiritual teacher, cleric. [MED].

Раз выяснилось, что бессмертно все движимое самим собою, всякий без колебания скажет то же самое о сущности и понятии души. Ведь каждое тело, движимое извне, – неодушевленно, а движимое изнутри, из самого себя, – одушевлено, потому что такова природа души. Если это так и то, что движет само себя, есть не что иное, как душа, из этого необходимо следует, что душа непорождаема и бессмертна [Платон, 1993, с. 154–155].

«With regard to spirits: No *fëa* can be repeated; each proceeds separately and uniquely from Eru, and so remains for ever separate and unique» [Tolkien, 2014, p. 106].

«Что касается душ: все фэар неповторимы; каждая приходит от Эру отдельно от прочих и непохожей на прочие, и всегда будет отдельной и непохожей на других»²¹.

«For the individuality of a person resides in the *fëa*. A *fëa* alone may be a person. In the case of the Incarnate, though they are by nature embodied, their identity resides no longer, as it does in things of corporeal life only, in that embodiment, but in the identity of the *fëa* and its memory» [Tolkien, 2014, p. 120].

«Ибо личность со всеми ее индивидуальными особенностями принадлежит фэа. Только фэа может быть личностью. И хотя Воплощенные по природе своей воплощены в телах, их сущность связана не с телом, как у неодушевленных созданий, а с фэа и ее памятью».

Очевидно, что понимание души как личности, а тела как управляемого душою воспринято Толкином из платонических концепций, даже если заимствовано им через влияние христианской теологии или культуры.

Далее речь пойдет об идеях знаменитейшего ученика Платона – Аристотеля, которые также повлияли на «Fragments On Elvish Reincarnation» Толкина. Карл Ф. Хостеттер в предисловии ко второй части «The Nature of Middle-earth», в рамках которой он публикует «The Converse of Manwë with Eru...», отмечает, что на философские рассуждения Толкина, публикуемые в этой части, оказало влияние католическое богословие и метафизика величайшего аристотелика Фомы Аквинского²². По мнению Хостеттера, понятие о Едином начале (*etna*) у Толкина свидетельствует о приверженности Толкина к аристотеле-томистскому гилеморфизму: «Подразумевается приверженность Толкина гилеморфизму: то есть к аристотелевско-томистическому учению, что все материальные вещи в конечном счете являются союзом сотворенной, но недифференцированной

²¹ Здесь и далее «Заметки о возрождении эльфов» – пер. с англ. А.В. Ашариной, В.В. Ашарина, Е.Ю. Лебедевой.

²² См.: [Tolkien, Hostetter, 2021, p. 170].

первичной материи (на квенья *erma*) с данной Богом формой»²³ [Tolkien, Hostetter, 2021, p. 170]²⁴.

Ни в малейшей степени не пытаясь оспаривать глубокую приверженность Дж.Р.Р. Толкина к католицизму и католическому вероучению, необходимо тем не менее отметить, что в этом случае ссылка на католическое богословие и Фому Аквинского, возможно, излишняя; а влияние идей Аристотеля, как и в других случаях, объясняется непосредственным знакомством Толкина с трудами Аристотеля. Для того чтобы увидеть это, потребуется сравнить то, что пишет Толкин в «The Converse of Manwë with Eru...» о Едином – Ermenie (от *erma*), с тем, что пишет Аристотель во второй главе первой книги своего трактата «Физика»:

ἔτι ἐπεὶ καὶ αὐτὸ τὸ ἐν πολλαχῶς λέγεται ὡςπερ καὶ τὸ ὄν, σκεπτέον τίνα τρόπον λέγουσιν εἶναι ἐν τῷ πᾶν. λέγεται δ' ἐν ἡ τὸ συνεχές ἢ τὸ ἀδιαίρετον ἢ ὧν ὁ λόγος ὁ αὐτὸς καὶ εἷς ὁ τοῦ τί ἦν εἶναι, ὡςπερ μέθρ καὶ οἶνος. εἰ μὲν τοίνυν συνεχές, πολλὰ τὸ ἐν· εἰς ἄπειρον γὰρ διαίρετόν τὸ συνεχές [Αριστοτέλης Φυσικά, 185b: 5–10].

Далее, так как само «единое» употребляется в различных значениях, так же, как и «сущее», следует рассмотреть, в каком смысле они говорят, что все есть единое. Единым называют и непрерывное, и неделимое, и вещи, у которых определение и суть бытия одно и то же, например хмельной напиток и вино. И вот, если единое непрерывно, оно будет многим, так как непрерывное делимо до бесконечности [Аристотель, 1981, т. 3, с. 63–64].

Now some hold that as the matters of Ea proceed from a single *erma* (if this indeed be true), so the life of living things comes from one beginning or Ermenie [Tolkien, 2014, p. 128].

Некоторые полагают, что так же, как вся материя Эа происходит от единой *erma* (если это действительно так), так и жизнь всех живых существ проистекает от единого начала, или *Ermenie*» [«Заметки о возрождении эльфов»].

Some of the loremasters hold that the substance of Arda (or indeed of all Ea) was in the beginning one thing, the *erma*; but not since the beginning has it remained one and the same, alike and equivalent, in all times and places [Tolkien, 2014, p. 108].

²³ Перевод А. В. Ашариной.

²⁴ Tolkien's implied commitment to hylomorphism: that is, the Aristotelean-Thomistic teaching that all material things are ultimately a union of created but undifferentiated prime matter (in Quenya, *erma*) with a God-given form [Tolkien, Hostetter, 2021, p. 170].

Некоторые из мудрых полагают, что вся материя Арды (или даже всей Эа) в начале представляла собой единую субстанцию, *erma*; но с тех пор она больше никогда и нигде не была такой, как в начале, – однородной и единообразной [«Заметки о возрождении эльфов»].

Очевидно, что Единое, понимаемое как субстанция, от которой происходят все вещи, заимствовано Толкином из аристотелевских концепций. Говоря о разделении Единого (*erma*) на все прочие субстанции и их внутренней подобочастности, Толкин оказывается ближе не к позиции самого Аристотеля, а к позициям тех философов, с которыми полемизирует Аристотель в четвертой главе первой книги трактата «Физика». Однако мнения этих философов дошли до нас в пересказе Аристотеля:

οἱ δ' ἐκ τοῦ ἐνὸς ἐνούσας τὰς ἐναντιότητας ἐκκρίνεσθαι, ὥσπερ Ἀναξίμανδρός φησι, καὶ ὅσοι δ' ἐν καὶ πολλὰ φασιν εἶναι, ὥσπερ Ἐμπειδοκλῆς καὶ Ἀναξαγόρας· ἐκ τοῦ μίγματος γὰρ καὶ οὗτοι ἐκκρίνουσι τὰλλα, διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τῷ τὸν μὲν περίοδον ποιεῖν τούτων, τὸν δ' ἄπαξ, καὶ τὸν μὲν ἄπειρα, τὰ τε ὁμοιομερῆ καὶ τὰναντία, τὸν δὲ τὰ καλούμενα στοιχεῖα μόνον [Аристотέλης Φυσικά, 187а: 20–30].

Другие же предполагают, что из единого выделяются содержащиеся в нем противоположности, как говорит Анаксимандр и те, которые существующее считают единым и многим, как Эмпедокл и Анаксагор, ибо и они выделяют из смеси все остальное. Отличаются же они друг от друга тем, что первый признает чередование этих состояний, второй же – однократное [возникновение], и тем, что Анаксагор признает бесконечные по числу подобочастные и противоположности, а Эмпедокл лишь так называемые стихии [Аристотель, 1981, т. 3, с. 68].

In the first shapings this primary substance or *erma* became varied and divided into many secondary materials or *nassi*, which have within themselves various patterns, whereby they differ one from another inwardly, and outwardly have different virtues and effects. In so far, therefore, as the separate *nassi* maintain their characteristic patterns within, all fractions of the same *nasse* are equivalent and indistinguishable, and with regard to higher forms may be said to be “the same” [Tolkien, 2014, p. 108].

В начале творения эта первичная субстанция (*erma*) распалась на множество разнообразных веществ (*nassi*) с различной структурой, из-за чего они внутренне отличаются друг от друга и на поверку имеют разные качества и свойства. Поэтому до тех пор, пока каждое из *nassi* сохраняет свою характерную структуру, все его части равнозначны и не отличаются друг от друга, и в этом случае применительно к [более сложным] формам можно сказать: «то же самое» [«Заметки о возрождении эльфов»].

Идея о развитии (или росте) живого, которое заключается в нем самом, заимствована Толкином из первой главы второй книги «Физики» Аристотеля. Следуя за христианскими философами-аристотеликами, Толкин добавляет идеи Творца и его замысла. Аристотель же пишет, что рост всего живого содержится в нем самом, не касаясь вопроса, почему так получилось:

Τῶν ὄντων τὰ μὲν ἐστὶ φύσει, τὰ δὲ δι' ἄλλας αἰτίας, φύσει μὲν τὰ τε ζῷα καὶ τὰ μέρη αὐτῶν καὶ τὰ φυτὰ καὶ τὰ ἀπλᾶ τῶν σωμάτων, οἷον γῆ καὶ πῦρ καὶ ἀήρ καὶ ὕδωρ (ταῦτα γὰρ εἶναι καὶ τὰ τοιαῦτα φύσει φαμέν, πάντα δὲ ταῦτα φαίνεται διαφέροντα πρὸς τὰ μὴ φύσει συνεστῶτα. τούτων μὲν γὰρ ἕκαστον ἐν ἑαυτῷ ἀρχὴν ἔχει κινήσεως καὶ στάσεως, τὰ μὲν κατὰ τόπον, τὰ δὲ κατ' αὔξησι καὶ φθίσι, τὰ δὲ κατ' ἀλλοίωσιν [Аристотέλης Φυσικά, 192b 8–20].

Из существующих [предметов] одни существуют по природе, другие – в силу иных причин. Животные и части их, растения и простые тела, как то: земля, огонь, воздух, вода, – эти и подобные им, говорим мы, существуют по природе. Все упомянутое очевидно отличается от того, что образовано не природой: ведь все существующее по природе имеет в самом себе начало движения и покоя, будь то в отношении места, увеличения и уменьшения или качественного изменения [Аристотель, 1981, т. 3, с. 82].

For the pattern is a “design” extending through a period of time, which therefore at any moment before its completion envisages the future and has an energy, as it were, impelling the growth to continue the development to its end [Tolkien, 2014, p. 126].

Ибо замысел – суть «концепция», воплощающаяся в течение определенного времени. Поэтому в каждое мгновение, вплоть до момента завершения этого замысла, в нем предусмотрены все его будущие этапы и заложены силы, побуждающие его расти и развиваться до самого конца [«Заметки о возрождении эльфов»].

For life corporeal consists in a pattern, existing in itself (from the mind of Eru, directly or mediately), and neither derived from the *nassi* used in its embodiment, nor imposed by other living things (as by the art of the Incarnate) [Tolkien, 2014, p. 110].

Ибо живые создания обретают бытие в рамках замысла, который существует сам по себе (прямо или опосредовано по воле Эру), не основан на свойствах *nassi*, использовавшихся при воплощении, не привнесен трудами других живых существ (например, искусством Воплощенных) [«Заметки о возрождении эльфов»].

Говоря о том, что развитие живых существ приходит к их завершению, которое может быть названо конечной целью развития, Толкин продолжает

следовать за второй книгой «Физики» Аристотеля. Заимствование может быть только прямым, так как Толкин раскрывает слова поэта, которого Аристотель цитирует во второй главе.

ἡ δὲ φύσις τέλος καὶ οὐ ἔνεκα (ὧν γὰρ συνεχοῦς τῆς κινήσεως οὔσης ἔστι τι τέλος, τοῦτο τὸ ἔσχατον καὶ τὸ οὐ ἔνεκα· διὸ καὶ ὁ ποιητὴς γελοίως προήχθη εἰπεῖν “ἔχει τελευτήν, ἥσπερ οὔνεκ’ ἐγένετο”· βούλεται γὰρ οὐ πᾶν εἶναι τὸ ἔσχατον τέλος, ἀλλὰ τὸ βέλτιστον)· [Аристотέλης Φυσικά, 194a 25–35].

Ведь природа есть цель и «ради чего»: там, где при непрерывном движении имеется какое-то окончание движения, этот предел и есть «ради чего». Отсюда и смешная шутка, когда поэт договаривается до слов «достиг кончины, ради которой родился»; однако цель означает [отнюдь] не всякий предел, но наилучший [Аристотель, 1981, т. 3, с. 86].

For the pattern is a “design” extending through a period of time, which therefore at any moment before its completion envisages the future and has an energy, as it were, impelling the growth to continue the development to its end. At the moment of the dissolution of its work, from whatever cause, that impulse ceases. We may say, if we limit ourselves to the particular thing considered, not involving ourselves with wider or deeper matters, that it was the “fate” in Arda of this tree to fail of full achievement. This may become clearer, if we reflect not on premature death but on the natural death of living things of short duration. If the tree dies, having fulfilled its span, who can remake it? It was both its “fate” and its nature by design to live so long and no longer; its pattern is complete and ended; it is all “past” and has no more “future” [Tolkien, 2014, p. 126].

Ибо замысел – суть «концепция», воплощающаяся в течение определенного времени. Поэтому в каждое мгновение, вплоть до момента завершения этого замысла, в нем предусмотрены все его будущие этапы и заложены силы, побуждающие его расти и развиваться до самого конца. Когда замысел распадается, по какой бы то ни было причине, исчезает и импульс, побуждавший его к развитию. Если ограничиться конкретным примером, не рассматривая проблему ни шире, ни глубже, можно сказать: такова была “судьба” этого дерева в Арде – пасть, не исполнив свое предназначение до конца. Возможно, будет понятнее, если думать не о преждевременной гибели, а о естественной смерти кратковживущих живых существ. Когда дерево умирает, прожив отмеренный срок, разве можно его воссоздать? Такова его «судьба» и одновременно такова его природа, согласно «концепции», – прожить ровно столько и не дольше; его замысел завершен, закончен; у него больше нет «будущего», только «прошлое» [«Заметки о возрождении эльфов»].

Переходя к вещам, созданным руками мастеров, Толкин также заимствует у Аристотеля мнение, что замысел и начало предмета, созданного

руками, не содержится в нем самом или в материале, но исходит от мастера. Сходство обнаруживается даже в позиции автора: и философ, и писатель занимают позицию не мастера, создающего предмет, а наблюдателя, следящего за работой мастера:

ὁμοίως δὲ καὶ τῶν ἄλλων ἕκαστον τῶν ποιουμένων· οὐδὲν γὰρ αὐτῶν ἔχει τὴν ἀρχὴν ἐν ἑαυτῷ τῆς ποιήσεως, ἀλλὰ τὰ μὲν ἐν ἄλλοις καὶ ἔξωθεν, οἷον οἰκία καὶ τῶν ἄλλων τῶν χειροκμήτων ἕκαστον, τὰ δ' ἐν αὐτοῖς μὲν ἄλλ' οὐ καθ' αὐτά, ὅσα κατὰ συμβεβηκὸς αἰτία γένοιτ' ἂν αὐτοῖς [Ἀριστοτέλης Φυσικά, 192 b 25–35].

То же относится и ко всякому другому изготовленному (предмету): ведь ни один из них не имеет в самом себе начала его изготовления, но это начало находится либо в другом и вовне (например, у дома и всякого другого творения рук человеческих), либо же в них, но не самих по себе, а когда по совпадению они становятся причиной для самих себя [Аристотель, 1981, т. 3, с. 82-83].

As for works of art or craftsmanship, these things resemble corporeal living things in having a shape that does not belong to the material used in their embodiment. But this shape lives (so to speak), only in the mind of the maker [Tolkien, 2014, p. 116].

Что до предметов искусства или ремесла: вот чем они похожи на живые создания – их форма не predetermined материалом, использовавшимся при воплощении. Но их форма живет (скажем так) только в уме мастера [«Заметки о возрождении эльфов»].

Продолжая рассуждение об искусственных вещах, Толкин продолжает следовать за мыслью Аристотеля, вслед за философом утверждая, что предмет, создаваемый мастером, получает свое имя только тогда, когда принимает узнаваемую форму:

Moreover, shapes of this mode are only name-worthy when complete, either completely finished, or so far made that their ultimate form may be foreseen or nearly guessed [Tolkien, 2014, p. 118].

Более того, определенное наименование можно дать лишь готовым предметам такого рода – когда они завершены либо полностью, либо до такой степени, что уже можно предсказать или без труда догадаться, каким будет их окончательный вид [«Заметки о возрождении эльфов»].

οὔτε δὲ ἐκεῖ πω φαῖμεν ἂν ἔχειν κατὰ τὴν τέχνην οὐδέν, εἰ δυνάμει μόνον ἐστὶ κλίνη, μὴ πω δ' ἔχει τὸ εἶδος τῆς κλίνης, οὐδ' εἶναι τέχνην, οὔτ' ἐν τοῖς φύσει συνισταμένοις: [Ἀριστοτέλης Φυσικά, 193a 35].

И как мы никогда не скажем, что предмет соответствует искусству, если ложе существует только в возможности, но еще не имеет вида ложа, так и относительно предметов, созданных природой [Аристотель, 1981, т. 3, с. 84].

Взяв то же место из Аристотеля несколько шире и сравнив уже с другим, но находящемся недалеко, даже на той же странице, отрывком из «The Converse of Manwë with Eru...», можно проследить даже ассоциативный ряд писателя и увидеть, как тексты, прочитанные в юности, преломлялись в сознании Толкина полвека спустя. Это знаменитое рассуждение Аристотеля о материи и форме, вводящее в философский обиход сами эти понятия:

ἓνα μὲν οὖν τρόπον οὕτως ἡ φύσις λέγεται, ἢ πρώτη ἐκάστω ὑποκειμένη ὄλη τῶν ἐχόντων ἐν αὐτοῖς ἀρχὴν κινήσεως καὶ μεταβολῆς, ἄλλον δὲ τρόπον ἢ μορφή καὶ τὸ εἶδος τὸ κατὰ τὸν λόγον. ὡσπερ γὰρ τέχνη λέγεται τὸ κατὰ τέχνην καὶ τὸ τεχνικόν, οὕτω καὶ φύσις τὸ κατὰ φύσιν [λέγεται] καὶ τὸ φυσικόν, οὔτε δὲ ἐκεῖ πῶ φαίμεν ἂν ἔχειν κατὰ τὴν τέχνην οὐδέν, εἰ δυνάμει μόνον ἐστὶ κλίνη, μὴ πῶ δ' ἔχει τὸ εἶδος τῆς κλίνης, οὐδ' εἶναι τέχνην, οὔτ' ἐν τοῖς φύσει συνισταμένοις· τὸ γὰρ δυνάμει σὰρξ ἢ ὄστουν οὔτ' ἔχει πῶ τὴν ἑαυτοῦ φύσιν, πρὶν ἂν λάβῃ τὸ εἶδος τὸ κατὰ τὸν λόγον, ᾧ ὀρίζομενοι λέγομεν τί ἐστὶ σὰρξ ἢ ὄστουν, οὔτε φύσει ἐστίν. ὡστε ἄλλον τρόπον ἢ φύσις ἂν εἴη τῶν ἐχόντων ἐν αὐτοῖς κινήσεως ἀρχὴν ἢ μορφή καὶ τὸ εἶδος, οὐ χωριστὸν ὄν ἄλλ' ἢ κατὰ τὸν λόγον. (τὸ δ' ἐκ τούτων φύσις μὲν οὐκ ἔστιν, φύσει δέ, οἷον ἄνθρωπος.) καὶ μᾶλλον αὕτη φύσις τῆς ὕλης· ἕκαστον γὰρ τότε λέγεται ὅταν ἐντελεχεῖα ἦ, μᾶλλον ἢ ὅταν δυνάμει. ἐτι γίγνεται ἄνθρωπος ἐξ ἀνθρώπου, ἀλλ' οὐ κλίνη ἐκ κλίνης· διὸ καὶ φασιν οὐ τὸ σχῆμα εἶναι τὴν φύσιν ἀλλὰ τὸ ξύλον, ὅτι γένοιντ' ἂν, εἰ βλαστάνοι, οὐ κλίνη ἀλλὰ ξύλον [Аристотέλης Φυσικά, 193а 35 – 193b 10].

Таков один способ определения природы: она есть первая материя, лежащая в основе каждого из [предметов], имеющих в себе самом начало движения и изменения. По другому же способу она есть форма (morphē) и вид (eidos) соответственно определению [вещи]. А именно, как искусством называется соответствующее искусству и искусственное, так и природой – соответствующее природе и природное. И как мы никогда не скажем, что предмет соответствует искусству, если ложе существует только в возможности, но еще не имеет вида ложа, так и относительно предметов, созданных природой. Ибо мясо и кость в возможности еще не имеют собственной природы и не существуют по природе, пока не примут вида соответственно определению, с помощью которого мы и называем это мясо, а это костью. Таким образом, в другом значении природа будет для [предметов], имеющих в себе начало движения, формой и видом, отделимым от них только логически, а то, что состоит из материи и формы, не есть природа, а только существует по природе, например человек. И форма скорее, чем материал, есть природа: ведь каждая вещь скорее тогда называется своим

именем, когда она есть в действительности, чем когда [она имеется] только в возможности. Далее, человек рождается от человека, но не ложе от ложа – потому-то и говорят, что не фигура ложа есть природа, а дерево, ибо если [ложе] прорастет, то возникнет не ложе, а дерево» [Аристотель, 1981, т. 3, с. 84].

In this way, therefore, living forms (not imposed) may be distinguished from those given by craftsmen. The living forms grow; but they have at all stages a true form that is name-worthy. Being part of a total shape, extending, over Time, each instant of their existence partakes in that reality (or realization). We may speak of a “young” tree (or “sapling”), and of a “young” man (or “child”), judging the form to be tree or man, but because of memory and experience deeming (not always rightly) that this tree or man is in an early stage of its development. But beholding a craftsman making a chair we should not call its first stage a “young” chair. We should say at different moments that he was making something of (say) wood; that he was making a piece of furniture; and that he was going to make a chair (when the shape was so far advanced that we could guess this). But we should not call his work “a chair” until it was finished [Tolkien, 2014, p. 118].

Таким образом, именно в этом отличие живых созданий от творений мастеров и ремесленников: живые создания растут; но на любой стадии роста они предстают в своем истинном облике, так что можно сказать, как они именуются. Каждый миг их существования – это часть их суммарной формы, развивающейся во Времени, и следовательно – часть их реальной сущности (или реализации). Когда мы говорим «юное дерево» (например, «саженец») или «юный человек» («дитя»), мы по облику понимаем, что это – дерево (или человек), а память и опыт подсказывают нам (не всегда верно), что это – дерево (или человек) на ранней стадии своего развития. Но, наблюдая за мастером, который делает стул, мы не можем назвать «юным стулом» ту заготовку, которую мастер только начал обрабатывать. В разные моменты времени можно сказать: мастер делает что-то из дерева; он делает предмет мебели; он собирается сделать стул (когда по форме уже можно догадаться, что это будет). Но работу мастера нельзя назвать «стулом», пока она не закончена [«Заметки о возрождении эльфов»].

Здесь стоит обратить внимание на несколько понятий:

ἡ φύσις – природа,

ἡ μορφή – форма,

ἡ ὕλη – пусть пока будет дерево,

а также на

ἡ κλίνη – ложе или стул; на английском *chair*.

Несмотря на разницу русских переводов, речь идет об одном и том же предмете: садовой скамейке, κλίνη (греч.), сделанной из дерева. На английский

это слово обычно переводят как *chair*, а на русский – соответственно «скамейка» или «ложе».

Что же касается ἡ μορφή καὶ ἡ ὕλη, вот какие значения дает эталонный словарь Дворецкого: «μορφή, дор. μορῶν ἢ 1) вид, образ, тж. форма или очертания (μορφήν ελεσι στέφε,iv Hom.; μορφαὶ θεῶν Xen.; μ. σώματος Plat.); μορφῆς μέτρα Eur. вид и рост; πολλῶν ονομάτων μ. μία Aesch. один образ со многими именами; ἀντί φιλάτης μορφῆς σποδός τε καὶ σκιά Soph., вместо дорогих черт – пепел и тень; 2) внешность, видимость (ἀλλάττειν τό αὐτοῦ εἶδος εἰς πολλὰς μορφάς Plat.); 3) красивая внешность, красота: ἐρίς μορφάς Eur. спор о красоте (между тремя богинями); 4) филос. форма (γίγ- νεται παν ἐκ τε του υλοκεκμένου καὶ τῆς μορφῆς Arst)» [Древнегреческо-русский словарь, 1958, т. 2, с. 1110].

«ὕλη, дор. ὕλα (ῦ) ἢ 1) лес Hom., Her., Thuc.; 2) кустарник (ὕλη ἢ χάλαμος... δένδρον δ' οὐδέν Xen.); 3) дрова Hom., Her., Xen.; 4) строевой лес, лесные материалы Thuc., Plat.; 5) сырой материал Hom., Her.; ὕ. ἀψυχος Soph., безжизненный, т. е. необработанный материал; 6) филос. вещество, материя (ἢ ὕ. καὶ τό εἶδος Arst.); 7) тема, (исследуемый или описываемый) предмет: κατὰ τὴν ὑπο- κεκμένην ὕλην Arst. в соответствии с заданной темой; πάσα ἢ τραγικὴ ὕ. Polyb. всевозможные трагические темы; 8) осадок, гуща, муть Arph [Древнегреческо-русский словарь, 1958, т. 2, с. 1662].

Итак, μορφή – это «форма», корень слова, хорошо всем известный и входящий в состав таких слов, как «морфология», например. Сложнее с понятием ὕλη. Первоначальное значение древнегреческого слова ὕλη – дерево, древесина. Не меняя первоначального значения слова ὕλη, Аристотель прямо в этом своем рассуждении создает еще одно значение слова ὕλη – материя, и таким образом определяет понятия материи (ὕλη) и формы (μορφή) и их соотношение в мировой философии. А само рассуждение восходит к деревянному ложу или стулу (κλίνη), на котором сидел Аристотель во время этого разговора. Поразительно, что Дж.Р.Р. Толкин в своем рассуждении заимствует не только форму, материю (сущность) или древесину и их соотношение, но и даже деревянный стул Аристотеля. Важно, что Толкин получил о трудах Платона и Аристотеля не опосредованное переводом на другой язык, а непосредственное впечатление при чтении оригинала, и именно в этом виде древнегреческие философские трактаты сохранялись в его памяти. Именно к непосредственному впечатлению позднее обращается память писателя во время работы над собственным текстом.

Из сказанного не следует делать вывод, что Толкин пытается воспроизвести рассуждения Платона или Аристотеля. Напротив, творчески перерабатывая прочитанные в юности тексты древнегреческих философов, он создает философию, которая могла бы подойти для придуманного им мира,

так же как он сочинял для этого мира эпические произведения и исторические хроники. Осознанно или неосознанно в заметке «The Converse of Manwë with Eru...» из «Fragments On Elvish Reincarnation» он заимствует у древнегреческих философов манеру рассуждения при написании философского трактата. У Платона писатель берет такие понятия, как душа, тело и их соотношение. От Аристотеля Толкин воспринимает целый ряд рассуждений из Первой и Второй книг «Физики», понятия природы, материи, формы, их соотношение. И даже ложе / *chair* / *κλίνη* всплывает среди его ассоциаций.

«Fragments On Elvish Reincarnation» – материалы, которые должны были послужить для создания планируемого Толкином масштабного произведения или произведений о Первой эпохе Средиземья, подобные тем, которые создавались для «Властелина колец» о конце Третьей эпохи. Можно только сожалеть, что истории о Первой эпохе так и не были окончательно оформлены Дж.Р.Р. Толкином.

У Г.К. Честертон в его трактате «Ортодоксия» есть глава с ироничным заголовком «Этика эльфов»²⁵, в которой он вводит универсальные, с его точки зрения, этические категории. Толкин использует похожий прием, обращаясь к философии и даже теологии эльфов, при помощи которых он вводит философские термины. Толкин рассуждает о «естественном» и проистекающем из «природы вещей» как их мог бы вывести персонаж-философ или персонажи-философы – *loremasters*. На эти рассуждения оказало немалое влияние классическое образование, полученное Толкином в юности, – в частности, чтение древнегреческих философских текстов. Труды Платона и Аристотеля, отложившись где-то на задворках сознания, оказали вполне заметное влияние на текст, написанный спустя почти полвека после того, как Толкин их читал. Сопоставление текстов древнегреческих философов с работами Дж.Р.Р. Толкина позволяет лучше понять творческий процесс, заглянув на внутреннюю кухню писателя, рассмотреть ингредиенты, из которых, по его собственному выражению, варится волшебный суп [Tolkien, 1975, pp. 46-47].

Список литературы

1. Аристотель, 1981 – *Аристотель. Физика* // Аристотель. Собр. соч.: в 4-х т. Т. 3: перевод / вступ. статья и примеч. И.Д. Рожакский. М.: Мысль, 1981. 613 с.

²⁵ См.: [Chesterton, 1996, p.4].

2. Древнегреческо-русский словарь, 1958 – Древнегреческо-русский словарь [в 2-х тт.]: / сост. И.Х. Дворецкий; под ред. чл.-кор. Акад. наук СССР проф. С.И. Соболевского. М.: ГИС, 1958.
3. Гарт, 2019 – *Гарт Дж.* Толкин в Эксетер-колледже. Москва: Elsewhere, 2019. 304 с.
4. Карпенгер, 2002 – *Х. Карпенгер.* Дж. Р. Р. Толкин. Биография. Москва: Эксмо-пресс, 2002. 432 с.
5. Платон, 1993 – *Платон.* Федр // Собр. соч.: в 4 т. Т. 2 / ред. А.Ф. Лосева, В.Ф. Асмуса, А.А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1993. 528 с.
6. Ἀριστοτέλης Φυσικά – *Аристотέλης.* Φυσικά. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.oldschoolphysics.com/> (дата обращения 19.08.2021)
7. Πλάτωνος Φαῖδρος – *Πλάτωνος.* Φαῖδρος. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.plato.spbu.ru/TEXTS/Burnet/205phaidros.htm> (дата обращения 19.08.2021)
8. Carpenter, 2000 – *Carpenter H.* J.R.R. Tolkien: a Biography, Boston: Houghton Mifflin, 2000. 288 p.
9. Chesterton, 1996 – *Chesterton G.K.* Orthodoxy. London: Collins, 1961. 168 p.
10. Devaux, 2014 – *Devaux M.* La Feuille de la compagnie. Vol. 3: J.R.R. Tolkien, l'effigie des elfes. Paris: Bragelonne, 2014. 512 p.
11. Garth, 2014 – *Garth J.* Tolkien at Exeter College: How an Oxford Undergraduate Created Middle-earth. Oxford: Exeter College, 2014. 64 p.
12. MED – Middle English Dictionary (MED) Online. Ann Arbor: University of Michigan, 2007. [Electronic resource]. – Available at: <https://quod.lib.umich.edu/m/middle-english-dictionary/dictionary/MED26104> (access date: 11.09.2021)
13. Tolkien, 2014 – *Tolkien J.R.R.* Fragments On Elvish Reincarnation // Devaux M. La Feuille de la compagnie. Vol. 3: J.R.R. Tolkien, l'effigie des elfes. Paris: Bragelonne, 2014. Pp. 94–161.
14. Tolkien, 1975 – *Tolkien J.R.R.* On Fairy-Stories // Tolkien J.R.R. Tree and Leaf. Smith of Wootton Major. The Homecoming of Beorhtnoth Beorhthelm's Son. London: Unwin Paperbacks, 1975. Pp. 3-84.
15. The Letters..., 2000 – *Tolkien J.R.R., Carpenter H., Tolkien C.* The Letters of J.R.R. Tolkien. Boston: Houghton Mifflin, 2000. 480 p.
16. Tolkien, Hostetter, 2021 – *Tolkien J.R.R., Hostetter C.F.* The Nature of Middle-earth: Late Writings on the Lands, Inhabitants, and Metaphysics of Middle-earth. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2021. 464 p.
17. Wiktionary – Wiktionary, The Free Dictionary. [Electronic resource]. – Available at: <https://en.wiktionary.org/wiki/loremaster> (access date: 11.09.2021)

References

Aristotel'. Fizika [Physics]. *Sobr. soch.: v 4-h t.* [Works in 4 vols.], vol. 3, trans. and comm. by I.D. Rozhanskij. Moscow, Mysl' Publ., 1981. 613 p. (In Russ.)

Drevnegrechesko-russkij slovar' [Old Greek – Russian Dictionary: in 2 vols.], ed. I.H. Dvoreckij, S.I. Sobolevskij. Moscow, GIS publ., 1958. (In Russ.)

Garth, G. *Tolkien v Ekseter-kolledje* [Tolkien at Exeter College]. Moscow, Elsewhere Publ., 2019. 304 p. (In Russ.)

Carpenter, H. J.R.R. *Tolkien. Biografija* [J.R.R. Tolkien: a Biography]. Moscow, Eksmo-Press Publ., 2002. 432 p. (In Russ.)

Platon. Fedr [Phaedrus]. *Sobr. soch.: v 4 t.* [Works in 4 vols.], vol. 2, ed. A.F. Losev, V.F. Asmus, A.A. Taho-Godi. Moscow, Mysl', 1993. 528 s. (In Russ.)

Ἀριστοτέλης. Φυσικά. [Electronic resource]. – Available at: <https://www.oldschoolphysics.com/> (access date 19.08.2021) (In Greek)

Πλάτωνος. Φαῖδρος. [Electronic resource]. – Available at: <https://www.plato.spbu.ru/TEXTS/Burnet/205phaidros.htm> (access date 19.08.2021) (In Greek)

Carpenter, H. J.R.R. *Tolkien: a Biography*. Boston, Houghton Mifflin, 2000. 288 p. (In Eng.)

Chesterton, G.K. *Orthodoxy*. London, Collins, 1961. 168 p. (In Eng.)

Devaux, M. *La Feuille de la compagnie*. Vol. 3: J.R.R. Tolkien, l'effigie des elfes. Paris, Bragelonne, 2014. 512 p. (In Eng.)

Garth, G. *Tolkien at Exeter College: How an Oxford Undergraduate Created Middle-earth*. Oxford, Exeter College, 2014. 64 p. (In Eng.)

Middle English Dictionary (MED) Online. Ann Arbor, University of Michigan, 2007. [Electronic resource]. – Available at: <https://quod.lib.umich.edu/m/middle-english-dictionary/dictionary/MED26104> (access date: 11.09.2021) (In Eng.)

Tolkien, J.R.R. Fragments On Elvish Reincarnation. Devaux, M. *La Feuille de la compagnie*. Vol. 3: J.R.R. Tolkien, l'effigie des elfes. Paris, Bragelonne, 2014. Pp. 94–161. (In Eng.)

Tolkien, J.R.R. On Fairy-Stories. Tolkien, J.R.R. *Tree and Leaf. Smith of Wootton Major. The Homecoming of Beorhtnoth Beorhthelm's Son*. London, Unwin Paperbacks, 1975. Pp. 3–84. (In Eng.)

Tolkien, J.R.R., Carpenter, H., Tolkien, C. *The Letters of J.R.R. Tolkien*. Boston, Houghton Mifflin, 2000. 480 p. (In Eng.)

Tolkien, J.R.R., Hostetter, C.F. *The Nature of Middle-earth: Late Writings on the Lands, Inhabitants, and Metaphysics of Middle-earth*. Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2021. 464 p. (In Eng.)

Wiktionary, The Free Dictionary. [Electronic resource]. – Access mode: <https://en.wiktionary.org/wiki/loremaster> (access date: 11.09.2021) (In Eng.)

Богданова И.М., Полагутина В.В.

К вопросу о юмористической составляющей повести Дж.Р.Р. Толкина «Хоббит»

Информация об авторах: Богданова Иоланта Михайловна, кандидат филологических наук, доцент, Московский государственный лингвистический университет, Москва, Россия.

E-mail: iolantabogdanova@gmail.com

Полагутина Виктория Владимировна, студентка 2 курса, направление подготовки «Перевод и переводоведение», Московский государственный лингвистический университет, АстраЗенека, Москва, Россия.

E-mail: vpolagutina@gmail.com

Аннотация: Работа посвящена рассмотрению роли юмора в повести Дж.Р.Р. Толкина, а также описанию приемов, используемых автором для создания комического эффекта. Повесть является образцом «high fantasy», «высокой фэнтези», и содержит описание выдуманного мира Средиземья, населенного сказочными персонажами. Ориентируясь на детей, Толкин с первых страниц повести создает легкий, ироничный стиль повествования. Типичное для постмодернизма смешение стилей и жанров, фантастического и реального, серьезного и комического начал, неожиданные сюжетные ситуации являются неотъемлемыми элементами произведения. Как правило, юмористические события, нелепости, абсурдности связаны с Бильбо Бэггинсом. Его поведение типичного английского джентльмена выглядит иронично на фоне сказочного мира выдуманных фантазийных событий повести. Проведенное исследование дает возможность выявить некоторые приемы, которые создают комический эффект: переосмысление значения лексических единиц, полисемия, рифмовка, метафора, аллитерация, создание неологизмов, изменение коммуникативной функции фразы и др. Функция, которую в повести выполняют юмор и ирония, О.А. Коновалова [Коновалова, 2005] называет развлекательной и терапевтической, т. е. защитной. Юмор и ирония смягчают напряженность драматических и мрачных событий, превращая путешествие хоббита Бильбо Бэггинса из страшной сказки о полном неожиданных и фантастических приключений путешествии «туда и обратно», в провокационно-юмористическое повествование, нарушающее привычные стереотипные модели поведения.

Ключевые слова: фэнтези, хоббит, юмор, ирония, постмодернизм, стиль, жанр.

Humour Component of the Style of J.R.R. Tolkien's *The Hobbit*

Information about the authors: Iolanta Bogdanova, Associate Professor, Candidate of Philology, Moscow State Linguistics University, Moscow, Russia.

E-mail: iolantabogdanova@gmail.com

Viktoria Polagutina, 2nd year student, specializing in translation, Moscow State Linguistics University, AstraZeneca, Moscow, Russia.

E-mail: vpolagutina@gmail.com

Abstract: The work looks at humour and irony and the role they play in J.R.R. Tolkien's *The Hobbit*. It also discusses the means which are employed by the author to make the narration humorous. *The Hobbit* is a bright example of "high fantasy"; it describes the fantasy made-up world of the hobbits, dwarves, elves and other creatures. It is full of wit, humour and absurdities. The playful and humorous way of treating serious subjects, the mixing of genres and styles, the juxtaposition of the realistic and the fantastic common for postmodernism becomes central in the book. Tolkien shows an effective balance between humour and danger through lots of funny situations. Humour becomes a comic relief from grave issues. Bilbo Baggins, the main character of the book, finds himself in many unpredictable situations. Being represented by the author as a true English gentleman he looks funny and absurd in the world of fantasy. The conducted analysis made it possible to find different means that are used to create the humorous effect: polysemy, rhyme, metaphor, alliteration, wordplay to mention but a few.

Keywords: fantasy, humour, irony, hobbit, postmodernism, style, genre.

Tolkien's The Hobbit <...> is a large book written for children which tells a fantastic tale full of gentle humour, genuine danger and serious magic.

[Sullivan III, 2004, p. 441]

Целью настоящего небольшого исследования является рассмотрение роли юмора в повести Джона Рональда Руэла Толкина «Хоббит» и способов, используемых автором для создания комического эффекта.

Произведение Толкина, положившее начало литературному направлению «high fantasy» [Sullivan III, 2004, p. 436], «высокой» или «эпической» фэнтези, повествует о приключениях хоббита Бильбо Бэггинса в фантасти-

ческом мире Средиземья. Читателя ждут жестокие, кровавые битвы между сказочными существами (эльфами, орками, гоблинами, троллями и т. п.), поиски сокровищ, сражения с драконом. Выдуманный мир повести восходит как к скандинавской мифологии, древнеанглийскому эпосу «Беовульф», легендам о короле Артуре, поискам Святого Грааля, так и к трагическим событиям Первой мировой войны.

Необходимо, однако, отметить, что повесть о путешествии хоббита Бильбо Бэггинса – это не страшная сказка о чудовищах, а повествование о приключениях, полное юмора, иронии, нелепостей, что особенно заметно в начальных главах. Рассматривая повесть Толкина через призму постмодернизма следует подчеркнуть, что автор создает произведение, для которого характерно провокационное смешение фантастического и реального, серьезного и комического начал. Юмор, ирония смягчают напряженность событий, являются одним из элементов дихотомии «страшное» - «смешное». Типичное для постмодернизма смешение стилей и жанров, неожиданные сюжетные ситуации – неотъемлемые составляющие повести. Интересную трактовку иронии высказывает В.О. Пигулевский. Он пишет, что постмодернизм «строится на основе обыгрывания мифологем прошлого, стереотипов массовой культуры и “общих мест” дискурсивных практик, а также пластических деформаций реальности, постольку ирония приобретает характер некоего провокационного жеста в отношении сложившегося образа жизни и стиля мышления людей» [Пигулевский, 2002].

Рассмотрим некоторые примеры и проанализируем приемы, которые использует автор для создания комического эффекта.

Уже в самом названии произведения присутствует противоречиво-парадоксальный и ироничный подзаголовок «туда и обратно» («there and back again»)¹. Его архитипическое значение – движение в противоположные стороны – разрушает восприятие движения как логически поступательного и однонаправленного и вызывает у читателя нестандартную реакцию. Это постмодернистское начало настраивает на восприятие абсурдностей, нелепостей и фантастических событий.

Уже ставший классическим диалог, которым обмениваются Гендальф и Бильбо во время первой встречи, строится на многозначности приветствия «Доброе утро!» («Good morning!»). Гендальф пытается выяснить у Бильбо, является ли это традиционное приветствие пожеланием доброго утра, или утверждением, что утро доброе, или сообщением о хорошем самочувствии, или, наконец, выражением настоящего желания отделаться от него.

¹ Здесь и далее: *Толкин Дж.Р.Р. Хоббит, или Туда и обратно*. Перевод с английского Н. Рахмановой. Минск: Выш. шк., 1992. 334 с.; *Tolkien J.R.R. The Hobbit or There and Back Again*. London: HarperCollinsPublishers, 2014. 389 p.

– Что вы хотите этим сказать? <...> Просто желаете мне доброго утра? Или утверждаете, что утро сегодня доброе, – неважно, что я о нем думаю? Или имеете в виду, что нынешним утром все должны быть добрыми? <...> – Для чего только не служит вам «доброе утро», – сказал Гендальф. – Вот теперь оно означает, что мне пора убираться. [Дж.Р.Р. Толкин, 1992, с. 8]

What do you mean? <...> Do you wish me a good morning, or mean that it is a good morning whether I want it or not; or that you feel good this morning; or that it is a morning to be good on? <...> What a lot of things you do use Good morning for! – said Gandalf. – Now you mean that you want to get rid of me, and that it won't be good till I move off. [J.R.R. Tolkien, 2014, p. 6–7]

Формула вежливости «Прошу прощения» («I beg your pardon») обыгрывается и пародируется. Она превращается из шаблонной фразы, выражающей извинение, в просьбу. Изменение коммуникативной функции фразы создается переосмыслением всего выражения. Традиционно фраза «I beg your pardon» значит «Простите!», «Извините!», поскольку является идиомой и ее значение не определяется значением входящих в нее слов. Однако в тексте повести фраза приобретает другое значение, так как каждое слово употребляется в своем основном, буквальном значении: «to beg» – «просить», «умолять», «pardon» – «прощение», «помилование». Переосмысленная фраза звучит неожиданно иронично.

...я дарю вам то, что вы у меня просили.
 – Прошу прощения, я ничего у вас не просил!
 – Нет, просили. И вот сейчас уже второй раз – моего прощения. Я его даю. [Дж.Р.Р. Толкин, 1992, с. 10]
 ...I will give you what you asked for.
 – I beg your pardon, I haven't asked for anything!
 – Yes, you have! Twice now. My pardon. I give it you. [J.R.R. Tolkien, 2014, p. 8–9]

В предложении «Я сам хорошо готовлю, я лучше готовлю, чем готовлюсь» («I am a good cook myself, I cook better than I cook») обыгрывается полисемия глагола «to cook» [Oxford Learner's Dictionaries], его семантика меняется в пределах одной фразы. Вначале глагол употребляется в значении «to prepare food by heating it» – «готовить (еду)», а затем в значении «(of food) to be prepared by boiling, baking, frying, etc.» – «готовиться (о еде)».

Отправляясь в путешествие и догоняя гномов, хоббит пытается объяснить причину своего опоздания.

– Вашу записку я получил только в десять сорок пять, если быть точным.

– А вы не будьте таким точным, – посоветовал Двалин. [Дж.Р.Р. Толкин, 1992, с. 31]

I didn't get your note until after 10.45 to be precise.

Don't be precise, – said Dwalin. [J.R.R. Tolkien, 2014, p. 36]

Добавляя к своему объяснению стандартную фразу «если быть точным» («to be precise»), Бильбо стремится подчеркнуть важность и значимость начинающегося приключения, необходимость учитывать все обстоятельства. Однако ответ Двалина звучит провокационно обыденно, серьезность подтекста нивелируется, создается неожиданная легкость и ироничность ситуации.

Поведение троллей, обсуждающих как приготовить гномов, которых они схватили, описывается как абсурдное и смешное и угрожающим не воспринимается:

<...> зажарить гномов на медленном огне целиком, или накрошить и сварить, или просто сесть на каждого и раздавить в лепешку. [Дж.Р.Р. Толкин, 1992, с. 38]

<...> whether they should roast them slowly, or mince them fine and boil them, or just sit on them one by one and squash them into jelly. [J.R.R. Tolkien, 2014, p. 48]

В самые напряженные моменты, когда жизнь хоббита висит на волоске, автор вводит в повествование неожиданную реалистичную деталь, снимающую эмоциональное напряжение и создающую юмористический подтекст. Так, например, Бильбо, оказавшись в руках тролля, который намеревается его съесть, «пытается сообразить, как ему прокричать по-совиному» («wondering how to make owl-noises»).

Пугающие, драматические события смягчаются с помощью смешения серьезного и комического. Например, приближающиеся вызывающие страх тролли поют ритмическое стихотворение, похожее на детскую считалку и построенное на ономастике и аллитерациях, что делает ситуацию не устрашающей, а смешной.

Хлоп! Стоп! Вот тебе в лоб!

Глядь! Хвать! Как тебя звать?

Живут гоблины тут,

Эй, смелей, сюда! [Дж.Р.Р. Толкин, 1992, с. 55]

Clap! Snap! The black crack!

Grip, grab! Pinch, nab!

And down down to Goblin-town

You go, my lad! [J.R.R. Tolkien, 2014, p. 72]

Имя, которое хоббиту присваивают тролли, а они, как пишет Толкин, «соображают туго» («slow in the uptake»), смешно и абсурдно: «вз-з-з-хоббит» («bur-a hobbit»): сочиненное троллями новообразование представляет собой компиляцию слов «взломщик» («burglar») и «хоббит» («hobbit»).

Давая названия гномам, Толкин воспользовался именами, встречающимися в стихах и песнях скандинавского эпоса «Видение Гюльви» [Младшая Эдда]:

Бивур, Бавур,
Бёмбур, Нори,
Ори, Онар <...>
Фили и Кили <...>
Дори и Ори.

В повести заимствованные имена тринадцати гномов рифмуются, образуя ритмические группы, из двух, трех, четырех персонажей, напоминающие детские абсурдно-игровые считалки: Фили – Кили (Fili – Kili), Ойн – Глойн (Oin – Gloin), Двалин – Балин (Dwalin – Balin), Бифур – Бофур – Бомбур (Bifur – Bofur – Bombur), Дори – Нори – Ори – Торин (Dori – Nori – Ori – Thorin). Называя нескольких гномов идентичными именами, например: Дори, Нори, Ори, автор с иронией показывает, что они не обладают индивидуальностью, их поступки и речи одинаковы.

Кили и Фили побежали и принесли скрипочки; Дори, Нори и Ори достали откуда-то из-за пазухи флейты; Бомбур притащил из прихожей барабан; Бифур и Бофур тоже вышли и вернулись с кларнетами. <...> Двалин и Балин <...> приволокли две виолы ростом с себя. [Дж.Р.Р. Толкин, 1992, с. 16]

Kili and Fili rushed for their bags and brought back little fiddles; Dori, Nori, and Ori brought out flutes from somewhere inside their coats; Bombur produced a drum from the hall; Bifur and Bofur went out too, and came back with clarinets. <...> Dwalin and Balin <...> came back with viols as big as themselves. [J.R.R. Tolkien, 2014, p. 17]

Идею использования диалекта для создания комичной ситуации Толкин, вероятно, заимствовал у Чосера. Характеризуя Чосера как филолога, Толкин пишет, что он «не забывает угостить аудиторию определенными самоочевидными диалектными особенностями, которые традиционно считаются смешными» [Толкин, 2010, с. 351]. В повести Толкина страшные тролли говорят на кокни, социально-маркированном просторечном диалекте средних и низших слоев лондонского общества, который часто используется в Великобритании актерами-юмористами для создания юмористиче-

ского эффекта. Речь и поведение троллей воспринимаются с юмором, как пародия на принятые нормы общения.

– Эй, ты кто такой? <...> Чтоб мне лопнуть, Берг, погляди, кого я сцапал! [Дж.Р.Р. Толкин, 1992, с. 36]

Ere, 'oo are you? <...> Blimey, Bert, look what I've copped! [J.R.R. Tolkien, 2014, p. 43]

Следует отметить, что, как правило, юмористические события, ирония, абсурдности связаны с главным действующим лицом повести, с Бильбо, его нелепые поступки создают ироничный фон произведения. Бэггинс с его стандартным поведением типичного англичанина вступает во взаимодействие со сказочным, выдуманном миром фантастических существ, его поведение и речь провокационны, они нарушают устоявшиеся традиционные каноны.

Рассмотрим пример. Бильбо, как истинный английский джентльмен, отправляясь в путешествие, должен взять с собой все необходимое: шляпу, трость, носовой платок. Однако, собравшись впопыхах, он обнаруживает свою забывчивость только догнав гномов, и сокрушается, что «не успел надеть шляпу, забыл носовой платок и не захватил денег» («I have come without my hat, and I have left my pocket-handkerchief behind, and I haven't got any money»). Традиция нарушена и это смешно.

Первая глава, озаглавленная «Нежданные гости» («An Unexpected Party») также комична. Гномы приходят в нору Бильбо по одному или небольшими группами: звонок в дверь, поклоны, однотипные приветствия: «Двалин, к вашим услугам» – «Бильбо Бэггинс – к вашим!» («Dwalin at your service! – Bilbo Baggins at yours!»), все повторяется с приходом каждого нового гнома. Неожиданное появление бесконечной череды непрошенных гостей вначале удивляет Бильбо, затем он начинает беспокоиться о возможных последствиях, и, наконец, эти бесцеремонные гномы начинают его раздражать. Бильбо бросается открывать дверь после очередного звонка «очень сердитый и совершенно задерганный и заторможенный» («very angry and altogether bewildered and bewuthered»). Чтобы акцентировать юмористическую составляющую, автор изобретает новое слово «bewuthered», синонимичное и аналогичное слову «bewildered» (от корня «to wuther» «сильно дуть»), что прекрасно переведено на русский язык с сохранением аллитерации.

Встречая в своей норе вновь прибывающих гномов, в голове Бильбо «мелькнула страшная мысль, что кексов может не хватить – и тогда ему самому (а он знал свой долг хозяина и собирался выполнить его, чего бы ему это ни стоило) придется обойтись без кексов» («He had a horrible thought

that the cakes might run short, and he – as the host: he knew his duty and stuck to it however painful – he might have to go without»). Эта прагматичная и обыденная мысль звучит иронично и делает Бильбо реальным в этом воображаемом, выдуманном мире.

В ряде случаев смешной оказывается сама ситуация, описываемая автором. Оказавшись в пещере, окруженный разъяренными гоблинами, Бильбо, надев волшебное кольцо, остается невидимым и ищет выход. Его передвижения по пещере хаотичны и смешны. Комичность ситуации усиливается использованием повторов («He squeezed and squeezed»), метафор, эмоционально маркированной лексики («It was awful», «Bilbo's heart jumped into his mouth», «a terrific squirm», «burst off»), сравнений («leaping down the steps like a goat»).

[Бильбо] попробовал протиснуться в щель, но застрял. Какой ужас! Пуговицы его курточки зацепились за косяк. <...> он рванулся изо всех сил, пуговицы разлетелись в стороны! Разодрав куртку и жилет, Бильбо вырвался наружу и поскакал по ступенькам, как козлик, а ошеломленные гоблины остались подбирать его красивые медные пуговицы. [Дж.Р.Р. Толкин, 1992, с. 78].

He squeezed and squeezed, and he stuck! It was awful. His buttons had got wedged on the edge of the door and the door-post. <...> Bilbo's heart jumped into his mouth. He gave a terrific squirm. Buttons burst off in all directions. He was through, with a torn coat and waistcoat, leaping down the steps like a goat, while bewildered goblins were still picking up his nice brass buttons on the doorstep. [J.R.R. Tolkien, 2014, p. 105].

Помимо юмористичности всего эпизода следует обратить внимание на слово «nice». Это прилагательное – ироничная квинтэссенция английскости. Слово может употребляться англичанами в любой ситуации, его значение определяется контекстом, в большинстве случаев оно выражает ни к чему не обязывающее одобрение. Англичане, как правило, производят слово «nice» с некоторой долей иронии и даже сарказма. В тексте повести англичанин Толкин неоднократно упоминает данное слово: «nice buttons» («красивые пуговицы»), «a nice cup of tea» («чашка чая»), «nice little breakfast» («хороший небольшой завтрак»), «my nice hole» («моя прекрасная нора»), что создает ироничный подтекст повествования.

Подводя итоги, следует отметить, что ирония, юмор, условность и парадоксальность повествования являются неотъемлемыми чертами повести. В проанализированном материале выявлены следующие приемы создания комического эффекта: переосмысление значения лексических единиц, полисемия, создание неологизмов, использование стилистически и эмоцио-

нально маркированной лексики, повторы, аллитерация, ономотопея, сравнения, метафоры, рифмовка, изменение коммуникативной функции фразы, использование диалектных особенностей традиционно считающихся смешными. Автор произведения, изначально ориентированного на детей, лингвистически и ситуативно последовательно смягчает драматичность повествования, избилующее описаниями страшных и мрачных событий мира фэнтези. Юмор и ирония выполняют в повести развлекательную и терапевтическую, т. е. защитную функцию (по терминологии О.А. Коноваловой [Коновалова, 2005]), превращая типично-сказочный поход за сокровищами в провокационно-юмористическое повествование, нарушающее привычные стереотипные модели поведения.

Список литературы

1. Коновалова, 2005 – *Коновалова О.А.* Ирония как атрибут культуры эпохи постмодернизма: Философский анализ. Дисс. к. филос. н. Кемерово, 2005. 178 с.
2. Младшая Эдда – Младшая Эдда. Видение Гюльви. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://norroen.info/src/snorra/> (дата обращения: 23.11.2021).
3. Пигулевский, 2002 – *Пигулевский В.О.* Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму. Ростов-на-Дону: Фолиант, 2002. 418 с.
4. Дж.Р.Р. Толкин, 1992 – *Толкин Дж.Р.Р.* Хоббит, или Туда и обратно / пер. Н. Рахановой. Минск: Выш. шк., 1992. 334 с.
5. Толкин, 2010 – *Толкин Дж.Р.Р.* Чосер как филолог: «Рассказ Мажордома». Перевод, комментарии С. Лихачевой // Чосер как филолог и другие статьи. Сборник статей. М.: Elsewhere, 2010. С. 348–455.
6. Oxford Learner’s Dictionaries – Oxford Learner’s Dictionaries. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/cook_1?q=cook (дата обращения: 23.11.2021).
7. Sullivan III, 2004 – *Sullivan III C.W.* High fantasy // International Companion Encyclopedia of Children’s Literature. Second edition. Vol. 1 / ed. by Peter Hunt. Routledge, 2004. Pp. 436-446.
8. J.R.R. Tolkien, 2014 – *Tolkien J.R.R.* The Hobbit or There and Back Again. London: HarperCollinsPublishers, 2014. 389 p.

References

Konovlova, O.A. *Ironiia kak atribut kul'tury epokhi postmodernizma: Filosofskii analiz* [Irony as an Element of Postmodern Culture: Philosophical Analysis]. PhD in Philology dissertation. Kemerovo, 2005. 178 p. (In Russ.)

Mladshaia Edda. Videnie Giul'vi. [The Prose Edda. "The Deluding of Gylfi"]. [Electronic resource]. – Available at: <http://norroen.info/src/snorra/> (access date: 23.11.2021). (In Russ.)

Pigulevskii, V.O. *Ironiia i vymysel: ot romantizma k postmodernizmu* [Irony and Fiction: from Romanticism to Postmodernism]. Rostov-na-Donu, Foliant Publ., 2002. 418 p. (In Russ.)

Tolkin, Dzh.R.R. *Khobbit ili tuda I obratno* [Hobbit or There and Back Again], trans. by N. Rakhmanova. Minsk, Vysshaja shkola Publ. 1992. 334 p. (In Russ.)

Tolkin, Dzh.R.R. Choser kak filolog: "Rasskaz Mazhordoma". [Chaucer as a Philologist: The Reeve's Tale], trans., comm. by S. Likhachevf. *Choser kak filolog i drugie stat'i*. [Chaucer as a Philologist and Other Essays]. Collected essays. Moscow, Elsewhere Publ., 2010. Pp. 348-455. (In Russ.)

Oxford Learner's Dictionaries. [Electronic resource]. – Available at: https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/cook_1?q=cook (access date: 23.11.2021). (In Eng.)

Sullivan III, C.W. High fantasy. *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. Second edition. Vol. 1. Ed. by Peter Hunt. Abingdon, Routledge, 2004. Pp. 436–446. (In Eng.)

Tolkien, J.R.R. *The Hobbit or There and Back Again*. London, Harper Collins Publishers, 2014. 389 p. (In Eng.)

Велигорский Г.А.

**От Речного Берега до Шира:
черты эдвардианской Аркадии
в «Ветре в ивах» К. Грэма
и «Хоббите» и «Властелине колец»
Дж.Р.Р. Толкина**

Информация об авторе: Велигорский Георгий Александрович, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник лаборатории «Rossica: русская литература в мировом художественном контексте» Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4316-4630>.

E-mail: screamer90@mail.ru

Аннотация: В 1908 году, с выходом повести «Ветер в ивах» Кеннета Грэма, получила развитие новая разновидность английской литературы; в таких произведениях небольшой и уютный мир, населенный дружелюбными существами, принимает узнаваемый облик идеального английского пригорода (Suburbia). К образу «Suburbia» обращались многие авторы того времени, он был популярен среди «деревенщиков» (ruralists), модернистов, детских писателей различной направленности, неоднократно появлялся в автобиографиях; наконец, он оказался привлекателен и для авторов, творящих вымышленные миры, одним из которых был Джон Р.Р. Толкин, автор повести «Хоббит, или Туда и обратно» и романа-эпопеи «Властелин колец». Современные исследователи (П. Хант, Х. Карпентер, А. Коссио, П. Ширли) отмечают существенное влияние «аркадийной» поэтики К. Грэма на образ Ширы в «Властелине колец», а также на антураж мира «Хоббита» в целом; на схожее начало обоих произведений, схожесть в описании домов главных героев (Кротовый Тупик в «Ветре в ивах» – Бэг-Энд в «Хоббите» и «Властелине колец»), а также общие стилистические решения, восходящие к более ранним авторам и имеющие богатую традицию. В нашем докладе мы обратим внимание на сходство в произведениях Грэма и Толкина, а также постараемся выявить общие источники вдохновения обоих писателей; кроме того, мы попробуем определить, какие решения, выбранные Толкином, являются прямым оммажем К. Грэму (чье творчество он высоко ценил), какие – данью традиции, а какие – авторскими находками, заложившими основу для дальнейших литературных построений.

Ключевые слова: К. Грэм, Дж.Р.Р. Толкин, «Хоббит», «Ветер в ивах», Аркадия.

**From the Riverbank to the Shire:
Features of K. Grahame's Edwardian Arcadia
in The Hobbit and The Lord of the Rings
by J.R.R. Tolkien**

Information about the author: Georgy Veligorsky, PhD in Philology, Senior Research Fellow, Scientific Laboratory “Rossica: Russian Literature in the Global Cultural Context”, A.M. Gorky Institute of World Literature of Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4316-4630>.

E-mail: screamer90@mail.ru

Abstract: In 1908, with the release of the story *The Wind in the Willows* by Kenneth Grahame, developed a new kind of English literature; in such works, a small and tidy world inhabited by friendly creatures takes on the recognizable appearance of an ideal English suburb. Many authors of that time addressed to the image of “Suburbia”, it was popular among the “ruralists”, modernists, children’s writers of various kinds, and repeatedly appeared in autobiographies. Finally, it turned out to be attractive to authors creating fictional worlds, one of which was John R.R. Tolkien, author of *The Hobbit*, or *There and Back Again*, and the epic novel *The Lord of the Rings*. Modern researchers (P. Hunt, H. Carpenter, A. Cossio, P. Shirley) note the significant influence of the Grahame’s “Arcadian” poetics on the image of the Shire in *The Lord of the Rings*, as well as on the surroundings of the world of *The Hobbit* as a whole; on the similar beginning of both works, the similarity in the description of the houses of the main characters (*Mole’s End* in *The Wind in the Willows* – *Bag End* in *The Hobbit* and *The Lord of the Rings*), as well as common stylistic decisions which go back to earlier authors and have a rich tradition. In our report, we will pay attention to the similarities in the works of Grahame and Tolkien, and also try to identify common sources of inspiration for both writers. In addition, we will try to determine which solutions, chosen by Tolkien, are a direct homage to K. Grahame (whose work he highly appreciated), which ones are a tribute to tradition, and which ones are the author’s findings that laid the foundation for further literary constructions.

Key words: K. Grahame, J.R.R. Tolkien, *The Hobbit*, *The Wind in the Willows*, Arcadia.

Прежде чем приступить к раскрытию заявленной темы, отметим, что сближение миров повести К. Грэма «Ветер в ивах» («*The Wind in the*

Willows», 1908) и произведений Дж.Р.Р. Толкина – сказочной повести «Хоббит, или Туда и обратно» («The Hobbit, or There and Back Again», 1937) и трилогии «Властелин колец» («The Lord of the Rings», опублик. 1955), уже неоднократно осуществлялось. Всех интересующихся этим вопросом отсылаем в первую очередь к замечательной монографии Пэт Ширли «От Речного Берега до Средиземья и далее», см.: [Shirley, 2013]; исследовательница приводит развернутый свод параллелей между сочинениями Грэма и Толкина – биографических, литературных, историко-культурных и проч., – как уже отмечавшихся комментаторами-предшественниками, так и собственных ее находок. Некоторые из этих параллелей вполне очевидны и стали общим местом западной компаративистики (к примеру, сходство начальных сцен «Ветра в ивах» и «Хоббита», разворачивающихся в подземных жилищах; сближение домов Крота (Mole End) и Бильбо Бэггинса (Bag End) и проч.). Другие, напротив, кажутся, сомнительными: к примеру, сближение фамилии «Baggins» и марки пива «Buggins» (между прочим, знаменитого английского бренда), которое Крот и дядюшка Рэт пьют в главе 5, выглядит явно нарочито. Однако при этом исследовательница упускает из виду важное обстоятельство – тот факт, что запечатленные в произведениях Грэма и Толкина аркадийные миры – Речной Берег (River Bank) и Шир (Shire), он же Хоббитания, – писались на схожих холстах, задником для которых (используя живописный термин) выступала эдвардианская эпоха.

Характерно, что, сопоставляя шотландского банкира Кеннета Грэма (1859–1932) и оксфордского профессора Джона Роналда Руэла Толкина (1892–1973), мы находим общие черты уже на уровне их биографий. Оба они имели знакомства в Оксфорде и провели часть жизни в этих местах – Толкин, впрочем, значительно большую. Грэм лишь планировал поступать в университет (дядюшка отказался дать ему содержание и принудил устроиться на службу в контору), а после грезил Оксфордом в течение всей своей жизни (ср. его эссе «Оксфорд глазами мальчика» («Oxford through the Boy's Eyes»), посвященное воспоминаниям о проведенных здесь школьных годах, – фактически стихотворение в прозе, написанное Грэмом незадолго до кончины)¹. В Оксфорде учился и сын Грэма Алистер, – правда, недолго: он покончил с собой в 1920 году, за 5 лет до того, как Толкин занял профессорскую кафедру.

Для обоих писателей характерен мотив сиротства. Мать Грэма умерла от скарлатины, когда ему было 4 года (болезнь едва не забрала и маленько-

¹ Здесь и далее биографические сведения из жизни К. Грэма приводятся по изд.: [Green, 1959].

го Кеннета, значительно подорвав его здоровье), после чего отец запил, а затем сбежал за рубеж, оставив детей на попечение бабушки. Толкин также рано осиротел: отец умер, когда ему было 5 лет, мать – когда ему было 12. Оба они ненавидели урбанизацию, железные дороги, массовую застройку английской провинции, любили живую народную речь; для обоих одним из центральных образов в творчестве стал образ родного дома, уютной комнаты, очага, трубки, выкуренной у камина. Известна любовь Грэма к природе, в особенности к прибрежным ивам и камышам, воспетым им в знаменитой повести; у Толкина, когда он был ребенком, тоже было любимое ивовое дерево – впоследствии, к сожалению, срубленное и не сохранившееся до наших дней.

Знакомство Толкина с творчеством К. Грэма и с его повестью «Ветер в ивах» – в наши дни доказанный факт. Нужно отметить, что автор «Хоббита» обращается к этой сказочной повести не так часто, как другой «инклинг» и его близкий друг – Клайв Стейплз Льюис (1898–1963); тем не менее он на протяжении нескольких десятилетий проявляет к ней живой интерес.

Первое издание «Ветра в ивах» увидело свет в конце 1908 года; Толкину в то время было шестнадцать лет, и он, как и К.С. Льюис, прочел ее, уже будучи взрослым²; тем не менее, повесть явно произвела на него впечатление и не раз будет фигурировать в его статьях и письмах. Впервые Толкин упомянет о «Ветре в ивах» в лекции «О волшебных сказках» («On Fairy Tales»), прочитанной в Оксфорде в 1939 году. Там он охарактеризует тон, избранный Грэмом в зачине повести («Крот ни разу не присел за всё утро, потому что приводил в порядок свой домик после долгой зимы...») [Грэм, 1988, с. 11], как «абсолютно верный по меркам волшебной истории» – и поддерживаемый притом на протяжении всей повести, см.: [Толкин, 2006, с. 117]. В комментариях к первому изданию эссе Толкин отзовется о «Ветре в ивах» как о «замечательной книге» («excellent book»), см.: [Толкин, 2006, с. 157].

Герои «Ветра в ивах» многократно упоминаются в переписке Дж.Р.Р. Толкина. Впервые это происходит 25 октября 1943 года, когда в послании к сыну Кристоферу писатель замечает: «Нынче вечером отправляюсь на дружеские посиделки к Льюису, вместе с... Джоудом из Джоудхолла!» Под этим загадочным именем (Joad of Joad Hall) скрывается С.Э.М. Джоуд, оксфордский профессор и популяризатор науки, ведущий радиопередачи «Мозговой трест» на «Би-би-си»; отсылает же оно, очевид-

² В статье «Три способа писать для детей» («On Three Ways of Writing for Children», 1952) К.С. Льюис признаётся, что впервые прочел повесть «Ветер в ивах», «когда ему было под тридцать», – и замечает, что едва ли оттого книга доставила ему меньшее удовольствие, чем если бы он прочел ее, будучи маленьким, см.: [Льюис, 2000, с. 395].

но, к персонажу «Ветра и ивах» – мистеру Тоуду (или Жабу), хвастливому и самовлюбленному, а также, косвенно, к заглавию пьесы А.А. Милна «Тоуд из Тоуд-Холла» («Toad of Toad Hall», 1929) – первой сценической адаптации повести К. Грэма.

Впоследствии Толкин еще раз обратится к этому персонажу. В письме от 13 мая 1954 года к Рейнеру Айнвину, главному редактору издательства «Аллен энд Анвин», он будет упоминать хвалебные отзывы на трилогию «Властелин колец», в которых ее автора сравнивают со Спенсером, Мэлори и Ариосто («<...> для моего тщеславия это уж слишком!») [Толкин, 2019, с. 267] – и попросит издателя, по мере возможности, прислать ему другие рецензии: «<...> пожалуйста, уж позвольте мне взглянуть на них одним глазком. Обещаю, что мистеру Жабу не уподоблюсь» [Толкин, 2019, с. 268]. Известно, что Толкин интересовался книгой «Первое дуновение (*вариант пер.: Первые шорохи*) “Ветра в ивах”» («First Whisper of “The Wind in the Willows”») – биографией-панегириком, изданной в 1944 году вдовой Грэма Элспет. Толкин писал своему сыну Кристоферу:

Я слышал, вот-вот выходят «Первые шорохи “Ветра в ивах”»; и рецензии вроде бы вполне положительные. Книгу публикует вдова Кеннета Грэма; но, как я понимаю, это вовсе не наброски книги, а рассказы (про Жаба, Крота и т. д.), которые он включал в письма к сыну. Надо будет по возможн. раздобыть экземпляр [Толкин, 2019, с. 136].

О влиянии К. Грэма на творчество Дж.Р.Р. Толкина пишут многие западные исследователи. Помимо упомянутой ранее монографии П. Ширли, назовем еще несколько примеров. Биограф Толкина Хамфри Карпентер отмечает прямое воздействие «Ветра в ивах» на первые несколько глав «Властелина колец» (описывающих приключения в Шире) [Carpenter 1985, p. 213]. Баскский литературовед Андони Коссио отмечает литературное сходство между Дремучим Лесом («Ветер в ивах») К. Грэма, с одной стороны, и Лихолесьем («Хоббит») и, в особенности, Вековечным лесом («Властелин колец») Дж.Р.Р. Толкина – с другой и предлагает рассматривать это «соответствие» как явный литературный оммаж [Cossío, 2020, p. 415–416].

Характерно, что К. Грэм и Дж.Р.Р. Толкин испытывали влияние одних и тех же авторов. Среди них – прежде всего английские романтики, «пре-рафаэлиты», писатели-«руралисты» (в частности, Р. Джеффрис и Н. Гейл), а также один из главных властителей викторианских умов – английский художник и поэт Уильям Моррис (1834–1896)³.

³ О влиянии У. Морриса на Толкина см., в частности, диссертацию: [Massey, 2007].

Моррис, наравне с близкими к нему «праерафаэлитами», оказал значительное влияние на возрождение интереса к живописному (picturesque) Средневековью – и, исподволь, на формирование жанра фэнтези. Так же, как Толкин и Грэм, ненавидевший урбанизацию, в прологе к эпической поэме «Земной рай» («*Earthly Paradise*», 1868–1870) Моррис создает завлекательный образ английской Аркадии:

Forget six counties overhung with smoke,
Forget the snorting steam and piston stroke,
Forget the spreading of the hideous town;
Think rather of the pack-horse on the down,
And dream of London, small and white and clean,
The clear Thames bordered by its gardens green... – *и т. д.* [Morris, 1868, p. 3]

[Забудь шесть графств, над которыми нависает дым, | Забудь фыркающий пар и стук [паровозного] поршня, | Забудь разрастающийся чудовищный город; – | Подумай лучше о лошадке на пологом холме, | Вообрази себе Лондон, маленький, белый и чистый, | Ясные воды Темзы, окаймленные зелеными садами...]

Известна теория, что Уильям Моррис стал одним из прототипов образа Бильбо Бэггинса. В 1870 году Моррис предпринял путешествие по Исландии. Подобно Бильбо, он передвигался на пони; Моррис был невысокого роста, круглолицый и коренастый; верхом на пони он смотрелся вдвойне комично и походил на Санчо Пансу. Близкий друг Морриса художник Э. Бёрн-Джонс впоследствии запечатлел его, трусящего верхом на лошадке, на фоне исландских скалистых гор и облаков. Как отмечает исследовательница-медиевист М. Бёрнс, «Моррис в Исландии часто попадал в комические ситуации и тем пуще выставлял напоказ свою неопытность» [Burns, 2005, p. 87]. Известно, что во время этой поездки он повстречал исландского крестьянина, по прозвищу Бьёрн Хвастун: тот жил на окраине широкой долины, у подножия вулкана Эйяфьядлайёкюдль. При встрече он по-свойски похлопал Морриса по животу и сказал ему: «А ты, однако, жирен!» («<...> besides, you know, you are so fat»)⁴; ср. поведение Беорна, который так же фамильярно обращается с Бильбо: «И [Беорн] самым неуважительным образом ткнул мистера Бэггинса в живот: “Наш пончик опять отъелся на сдобе и меде. Пойдем, добавим еще!”» [Толкин, 1989, с. 116].

Характерно, что схожий типаж – вольный художник-путешественник, странствующий на своем осле (правда, не верхом), – возникает и в ранней эссеистике К. Грэма, в очерке «Богемец в изгнании» («*A Bohemian in Exile*»), впервые напечатанном в издании «*St. James Gazette*» 27 сентября 1890 года

⁴ Подробнее об этом см.: [Burns, 2005, p. 86–92].

и открывшем начинающему писателю дорогу в литературный мир. Герой этого очерка, некий обыватель из Блумбсбери по фамилии Фотергилл (Fothergill)⁵, оставляет городской дом и отправляется в странствие, купив себе ослика и тележку (впоследствии в «Ветре в ивах» эта «легкая и проворная тележка со съемной крышей» превратится в знаменитую канареечную повозку Тоуда). После нескольких лет «кочевой» жизни Фотергилл получает в наследство от умершей тетушки домик и на какое-то время заживает «мещанской» жизнью, но вскорости не выдерживает ее размеренный ход – и снова пускается в путешествие. Сложно сказать, был ли знаком Толкин с этим эссе – уже в XX веке оно не раз перепечатывалось в составе сборника «Заметки язычника» (21-е изд. – 1916 год), – однако определенная переключка между образами Фотергилла и Бильбо всё же прослеживается.

И грэмовский Речной Берег, и толкиновский Шир были вдохновлены конкретными местами – локусами английской провинции, причем в их восприятии авторами соединялась викторианская и эдвардианская эпохи.

К. Грэм писал «Ветер в ивах» в деревне Кукхэм-Дин (Cookham Dene) в графстве Беркшир: здесь прошло его детство (в уютном особняке Бугорок (Mount), принадлежавшем его бабушке миссис Инглз); здесь же он поселился в 1906 году, уже в бытность генеральным секретарем Английского Банка, выкупив домик (правда, уже другой – Бугорок к тому времени окончательно разрушился) на берегу Темзы. Этими местами и вдохновлялся писатель, создавая живописный мир «Ветра в ивах»: прототипы Тоуд-Холла, плотины Пана, Дремучего Леса, мельницы, самой реки исследователи находят в ее окрестностях [Hunt, 2010, p. 150, 152–153, 160, 162].

Шир – это, по признанию самого Толкина, «в той или иной степени уорикширская деревушка времен бриллиантового юбилея [королевы Виктории]» [Garth, 2020, p. 22]. В 1897 году – самому Толкину в ту пору было 5 лет, они с матерью как раз переехали в Англию, – семья поселилась в деревне Сархоул в окрестностях Бирмингема, рядом с мукомольной мельницей. В одном из интервью Толкин говорил, что образ Шира был вдохновлен «несколькими цветущими квадратными акрами близ деревеньки Сархоул» («by a few cherished square miles of actual countryside at Sarehole» [Garth, 2020, p. 12]), где он провел один из самых «идиллических периодов» своего детства.

Местность вокруг Сархоульской мельницы (после замены ее фабрикой) Толкин описывал как «своего рода потерянный рай» («a kind of lost

⁵ Фамилия героя (по имени травянистого растения с белыми цветами, произрастающего в северных широтах) – явная отсылка не к Моррису, а другому известному экстравагантному деятелю эпохи – филологу-шекспироведу Фредерику Дж. Фёрниваллу (1825–1910), одному из прообразов грэмовского Пана.

paradise»⁶), а саму мельницу – как «уродливое здание из красного кирпича с высокой трубой» [Garth, 2020, p. 182]. Схожее описание мельницы (правда, без негативных коннотаций) встречается и в главе 1 «Ветра в ивах» – рядом с нею герои устраиваются на знаменитый пикник. Это здание имеет два основных прототипа – водяная мельница близ деревеньки Голант (Golant) на реке Фоуи (сейчас там, начиная с 1974 года, располагается квартира звукозаписывающей студии «Sawmills») и еще одна – неподалеку от Мейплдарем-Хауса (главного прототипа особняка Тоуд-Холл); последняя представляет собой кирпичный дом под красной черепитчатой крышей.

Обращение Грэма и Толкина к пасторальной традиции имело не только биографический, но и литературный субстрат. Оно было характерно как для поздневикторианской (когда возникает новый виток интереса к греческой культуре и в особенности к образу Пана – хранителя Аркадии⁷), так и для эдвардианской культуры (ср., в частности, книгу Форда Мэдокса Форда «Сердце страны» («Heart of the Country», 1906)). Интерес к Аркадии сохранится среди британских писателей еще на долгие годы (к примеру, она, противопоставленная Утопии, будет описана в стихотворении У. Одена «Вечерняя молитва» («Vespers», 1955)), – хотя и с существенным уточнением. Если до Первой мировой такой локус, как английская Аркадия, казался вполне реальным, хотя и существующим лишь «вдали от шумных дорог» (ср. рассуждение Грэма о «двух Англиях» в эссе «Богемец в изгнании»), то после войны она становится лишь воплощением минувшего, ускользающим призраком, идеалом, достижимым в мечтах.

Важно отметить, что и Шир, и Речной Берег – очевидно аркадийные (в античном – или, скорее, ренессансном понимании) локусы: зеленые холмы, сверкающая извилистая речка, прибрежные лужайки с густой муравой, купы деревьев, склоняющих свои ветви к воде. На этом фоне в обеих повестях вырисовывается обязательный образ мельницы (для маленького английского читателя восходящий еще к хрестоматийному стихотворению Р.Л. Стивенсона «Мельница на память» («Keepsake Mill», 1885)), причем в обоих случаях – не деревянной, а каменной. Это обстоятельство существенно корректирует статус подобной «Аркадии». Речной Берег и Шир – это не деревня, воспетая (в том числе и в ее неприглядности)⁸ Дж. Клэром или Н. Гейлом, – однако, очевидно, и не город: лишь где-то вдалеке «дымят

⁶ Известна одноименная акварель Толкина: мирная голубая речка, светло-зеленые луга, далекие домики под красными крышами – и дерево, склоняющее к воде ветви с по-осеннему желтой листвой.

⁷ См., напр.: [Jenkyns, 1980, p. 193ff].

⁸ Ср., напр., стихотворения Дж. Клэра «Кротолов» («Mole Catcher»), «Дверь в погребок» («Cellar Door») и др.

фабричные трубы, а может, <...> просто проплывают облака» [Грэм, 1988, с. 21]. Это нечто более благоустроенное и благовидное, населенное зажиточными людьми, близкими по благосостоянию к джентри; это – «Аркадия с оговорками» (ср. знаменитый парадокс: либо ты невежественный пастух, живущий в счастливой Аркадии, либо – образованный вельможа, и тогда путь в Аркадию тебе закрыт) – то, что в эдвардианскую эпоху было принято называть метким словом «Suburbia» (букв. – «Пригородье»).

В английском языке слово «suburbia» закрепилось благодаря роману Э.М. Форстера «Говардз-Энд» («Howard's End», 1910), а само его появление знаменовало поворот к городской литературе⁹. (Кстати, именно Толкин в 1954 году предлагал номинировать Форстера на Нобелевскую премию.) В этом романе есть переключки и с будущим «Хоббитом»¹⁰, и с «Ветром в ивах» (уже два года как изданным)¹¹, прежде всего – идиллическое пространство вокруг заглавного особняка, а также сакральный образ родного дома¹².

Характерно, что отношение Грэма к «suburbia» первоначально было негативным; так, в эссе «Орион» («Orion», 1893) он пишет об «унылых предместьях, расползающихся всё дальше в уходящие к горизонту поля» [Grahame, 1894, p. 108], а в очерке «Сельский Пан. Эссе, написанное в апреле» («Rural Pan. An April Essay», 1893) ругает ловкого коммерсанта, который «покрывает штукатуркой холмы и душит ручьи, заключая их в камень» [Grahame, 1894, p. 38]; критика «новостроек» содержится и в других эссе Грэма (напр., в «Deus Terminus») – и тем не менее в «Ветре в ивах» он поселяет своих героев именно в такой локус. Толкин употребляет слово «suburban» применительно к хоббитам в письме к Стенли Анвину от 16 декабря 1937 года, используя его в ироничном ключе: «Они (хоббиты. – Г.В.) могут быть комичны, да только комизм этот – обывательский (suburban; вариант пер.: провинциальный), разве что изобразить его на фоне чего-то более фундаментального» [Толкин, 2019, с. 40].

⁹ Ср.: «Злословить Лондон уже не модно. Культ земли-матушки отжил свой век – и литература ближайшего будущего, вероятно, будет игнорировать пригород и деревню, ища вдохновения в городе. Оно и немудрено. Публика пресытилась историями о Пане, о силах природных стихий; всё это – принадлежность викторианской эпохи <...>. Тем, кто особо беспокоится о земле-матушке, придется подождать, пока маятник не качнется в обратную сторону. Воистину, Лондон заворачивает» [Forster, 1992, с. 112].

¹⁰ О сходстве Ширы и местности вокруг «Говардз-Энда» пишет, напр., Уильям Койл [ICFLF, 1986, p. 150].

¹¹ См. об этом, напр.: [Lerer, 2009].

¹² Подробнее об этом см.: [Велигорский, 2018].

И Шир, и Речной Берег – это, несомненно, «suburbia». Здесь нет городского дыма и грохота («broil and sin and din»), но нет и «неотесанных пастихов», а тяжелый труд оказывается скрыт от глаз наблюдателя (ср., опять же, у Одена в «Вечерней молитве»). Это воплощение мечты и идеального локуса – в том самом виде, в каком его воспринимала эдвардианская эпоха.

Эдвардианская эпоха известна также как «позолоченный», или «позлащенный век» (Gilded age). Долгие летние вечера, пикники на свежем воздухе, чаепития на лужайке возле дома, семейные игры, шутихи и фейерверки¹³, гольф и крикет, бисквиты-ассорти в жестяных коробках... Образы двух деревенских идиллий – грэмовской и толкиновской – прекрасно вписываются в ее контекст. По замечанию Чарлза МакГрата, «Ветер в ивах» – это воплощение «долгого солнечного предвечерья эдвардианской Англии, это медлящая, не спешащая сорваться [в вечность] секунда невинности накануне Великой войны» [McGrath, 2009]. В схожей манере характеризует Шир исследователь-толкиновед Джером Доннели: «Эдвардианское лето, где жизнь словно бы замерла, стала размеренным ритуалом, комфортабельным и немного душным (somewhat stuffy)» [Donnelly, 2018, p. 81]. Известно, что Первая мировая, в восприятии современников, «уничтожила» английскую Аркадию, переведа ее в сферу химер или ностальгических фантазий [Alston, 2011, p. 45]; Толкин и Грэм, таким образом, оказываются по разные стороны «водораздела». Если для Грэма созданная им Аркадия, хотя и ускользающая, пока еще вполне реальна (ср. его рассуждение о «двух Англиях» в эссе «Богемец в изгнании»), то для Толкина это скорее «потерянный рай» (как он характеризовал деревню Сархоул; см. об этом ранее в тексте).

Хотя оба пространства существуют в безвременье (или, как вариант, в нелинейном времени – кайросе)¹⁴, и грэмовский Крот, и толкиновский Бильбо – характерные эдвардианские типажи, но имеющие притом и черты персонажей викторианской эпохи. Известно, что сам К. Грэм характеризовал себя как «средне-викторианца» («mid-victorian»). Мода на речные прогулки и пикники (гл. 1), пик которой пришелся на конец XIX века, ко времени написания «Ветра в ивах» уже сошла на нет. На полочках в доме Крота стоят статуэтки королевы Виктории, младенца Самуила, Гарибальди (гл. 5) – опять-таки интерьер типичного викторианского жилища. Однако при этом Грэм умело размывает временные границы; так, описывая лужайку перед домом Крота, он упоминает «травяной каток» (roller) – тяжелый металлический валик с ручкой, использовавшийся для «укагывания» пло-

¹³ Этот момент осмыслен Толкином в образе Гэндальфа – могучего волшебника, который устраивает для жителей Ширы «неподражаемые фейерверки» и тем знаменит в их среде.

¹⁴ Подробнее об этом см.: [Nikolajeva, 2000].

щадок для крикета. Эта игра дважды обрела популярность в Англии – в 1850-е и в 1900-е годы; впрочем, для эдвардианской эпохи было бы более характерно упоминание газонокосилки (именно так передает слово «*roller*» И.П. Токмакова – «машинка для стрижки газона» [Грэм 1988, с. 253]). В хвастливой песенке Тууда-автомобилиста (гл. 11) упоминается не королева, но король (очевидно, Эдуард VII), а также генерал Китченер, пик славы которого пришелся на 1910-е годы. Не следует забывать и о скоростных автомобилях, мчащихся по шоссе (*well-metaled road*), – всё это особенности уже эдвардианской эпохи.

Том Шиппи характеризует Бильбо как «англичанина, представителя среднего класса, <...> викторианца или эдвардианца» [Shippey, 2001, p. 11], а также отмечает «особый дух» «Хоббита» и его эдвардианский аспект, который не удастся уловить авторам-подражателям [Shippey, 2001, p. 319]. (То же самое можно с полным правом сказать и о «Ветре в ивах».) В свою очередь, Мария Процески описывает Бильбо как «чудаковатого, книжного англичанина-эдвардианца с рядом мирных привычек, любителя вкусно поесть, выкурить трубку, пива и удобных шлепанцев», а также «писателя-дилетанта» [Prozesky, 2006, p. 21].

Главные герои обоих произведений (Бильбо и Крот¹⁵) – маленькие существа, вовсе не похожие на героев. На протяжении своих повестей оба автора оперируют эпитетами «*little*» и «*small*», описывая ими и самых персонажей, и интерьеры их домов. В последней главе «Хоббита» Толкин, устами Гэндальфа, подытоживает данную мысль: «<...> не забывайте, пожалуйста, что мир огромен, а вы персона не столь уж крупная!» («*You are only a quite little fellow in a wide world after all*») [Толкин, 1989, с. 253]. Эти слова созвучны размышлениям Крота из конца главы V:

Не для него – для других – эта суровая жизнь, полная лишений, требующая стойкости и упорства <...>; он должен быть мудрым, должен держаться приятных и безопасных мест, по которым пролегает его стезя, и на ней его ждет немало приключений, по-своему увлекательных, их хватит ему до конца дней [Грэм, 1988, с. 97–98].

Для лучшего понимания данного образа надо вспомнить, что маленький человек (*little fellow*) – ключевой персонаж для викторианской и эдвардианской литературы, претерпевающий на протяжении 20 лет (1890–1910-е

¹⁵ Сам Грэм считал именно Крота (*Mole*) главным героем своей повести; изначально она носила заглавие «Мистер Крот и его друзья» («*Mr. Mole and His Friends*»); в библиотеке Бодлеан (*MS. Eng. misc. d. 524*) хранится также черновая машинопись «Ветра в ивах» (10 глав), озаглавленная как «Крот и Водяная Крыса» («*The Mole and the Water Rat*»).

годы) существенные изменения. Здесь необходим краткий экскурс в формирование этого образа.

В конце XIX века в викторианской литературе формируется образ героя-клерка (clerk). В некотором смысле он схож с «маленьким человеком» русской литературы, и все-таки скроен по иному лекалу. Викторианский клерк себялюбив, мелочен, нередко туп; он небогат, но при этом скареден и прижимист, центр его мироздания – его собственный дом. Жизнь клерка развивается в двух основных руслах – комическом и трагикомическом. Яркий пример комического – роман У. Гроссмита «Дневник незначительного лица» («Diary of a Nobody») ¹⁶, сериализованный в журнале «Punch» в 1888–1889 годах (книжное издание – 1892 год) и существенно повлиявший на повесть «Трое в одной лодке...» Джерома К. Джерома. Герой Гроссмита, конторский служащий мистер Путер (от его имени образованы прилагательное «putterish» и субстантиват «putterism»), стал характерным юмористическим типажом и образцом для авторов «ситуационных комедий» на многие годы вперед. Действие романа строится исключительно вокруг жилища героя (носящего несообразно гордое имя «Лавры» (Laurels)), его работы в конторе, домашнего быта и «крайне незначительных приключений» («smaller-than-life adventures») [Bailey, 1999, p. 273]: к числу таковых можно отнести прием гостей и покупку мебели, ссору с бакалейщиком, пополку цветов – и даже принятие ванны.

Образ трагического клерка, напротив, развивается большей частью в пространстве поэзии. В 1890-е годы он возникает в стихотворениях Дж. Дэвидсона («Баллада о тридцати шиллингах») и Э. Рэдфорда («Картинка», «Наш пригород», «В офисе»). Трагический клерк прозябает, зажатый в тиски рутиной и нищетой и имея перед собой единственную (и недостижимую) цель – карьерный рост. (В 1929 году Р. Олдингтон высмеет это викторианское Золотое Правило в романе «Смерть героя» («Death of a Hero»): «Не забывай, Берт, дорогой мой, в один прекрасный день ты можешь стать во главе нашего предприятия» [Олдингтон, 1988, с. 57].) Для него невозможен выход за пределы того узкого пространства, в котором он поселен, и имеет лишь один вектор, емко обозначенный Э. Рэдфордом – движение «навстречу собственной могиле» («As well be trotting to his grave»): «Молитву наспех бормотал | И правил бритвочкой усы: | Не жил, а словно коротал, | Для жизни данные часы» [Radford, 1906, p. 59]. Жизнь такого клерка предельно замкнута: «Три комнаты размером с чемодан!» [Davidson, 1898, p. 92] – горько восклицает герой стихотворения Дж. Дэвидсона. При этом он нарочито, до жалости комичен: говорит с кокнийским акцентом,

¹⁶ О влиянии этой повести на «Ветер в ивах» см.: [Grahame, 2009, p. 117–118, 121, 123, 124, 132, n. 21, 29, 31, 35, 43].

использует просторечия и городской жаргон (обилие таких «словечек» вызвало живое возмущение первых рецензентов «Баллады...»), а также невольные каламбуры (suburbian – образовано от «suburb» – «пригород» и «bean» – «боб», основная пища бедного служащего). И если клерк Дж. Дэвидсона в своей горькой патетике («А ну-тка: что у вас за сюртуком? || Да не бумажник, милый мой – душа!» [Davidson, 1898, p. 93], «Да токмо, чтоб понять, попробуйте сказать: | “На всё будь воля, Господи, Твоя!”» [Davidson, 1898, p. 97], «И говорят! – так запросто порой, | Как будто воду пьют, налив в стакан...» [Davidson, 1898, p. 97]) приближается к схожим типажам Гоголя и Достоевского, то персонажи Э. Рэдфорда комичны даже в своей смерти: «Да услышал: “Не лезь!” – в тот час, | Когда шагнул под паровоз» [Radford, 1906, p. 59].

В то же время, наравне с клерком, в эдвардианской литературе возникает еще один персонаж – Всякий Человек; по замечанию исследователя П. Бейли, «Маленький Человек с потрепанным зонтиком, это воплощение нижних слоев среднего класса, преобразился во Всякого Человека, образец жизнерадостной устойчивости в переломные времена» [Bailey, 2014, с. 274]. Черты Всякого Человека прослеживаются в характерах неунывающего Крота (каким он представлен в самом начале главы 1), а также в образе Бильбо до встречи с Гэндальфом и гномами.

В эдвардианскую эпоху для литературного клерка становится характерным желание расти над собой, вырваться из своего мира (намеченное, как помним, еще в «Балладе...» Дж. Дэвидсона). Таков, например, Леонард Баст из романа Э.М. Форстера «Говардз Энд»: ср. его попытки тянуться вверх через чтение «Камней Венеции» Раскина¹⁷ и приобщение к культуре (напомним, он знакомится с сестрами Шлегель на концерте симфонической музыки), – меж тем как его главным отличием оказывается чистая душа и «некнижное» восприятие мира, которое привлекает к нему Маргарет. В итоге Леонард Баст погибает под книжным шкафом, предварительно избитый (а в сущности, выпоротый) затупившейся кавалерийской саблей. Идея «сухого», книжного знания, в противоположность знанию живому, красной нитью проходит через повесть Толкина и была хорошо высвечена Гильельмо дель Торо, сценаристом кинотрилогии «Хоббит» (2012–2014), обобщившим ее в словах Гэндальфа, обращенных к Бильбо: «Мир вовсе не в твоих книгах и картах. Он вон там – за окном».

В том же году, когда выходит из типографии «Говардз Энд», Т.С. Элиот начинает писать «Любовную песнь Дж. Альфреда Пруфрока» («The Love Song of J. Alfred Prufrock») – как признавался сам Элиот, существенное вли-

¹⁷ В недавнем мини-сериале по мотивам романа (2017, реж. Х. Макдоналд) Басту еще приписали интерес к Ф.М. Достоевскому.

яние на этот замысел оказал именно клерк из «Баллады...» Дж. Дэвидсона¹⁸. Здесь мы видим те же мотивы, что и в «Балладе о тридцати шиллингах»: ощущение замкнутости в своем микрокосме («Годы катятся... годы катятся... | Бахрома на брючинах лохматится» [Элиот, 2013, с. 64]) и даже в границах своей одежды («Костюмчик клерка, воротник вдавился в шею...» [Элиот, 2013, с. 62]), невозможность покинуть этот мир («И на булавку бабочку в плену, — | И на стену меня...» [Элиот, 2013, с. 62]) – переходящая, однако, в риторические вопросы-рефрены и жажду перемен («Да как же я себе позволю?», «Да как же я начну?» [Элиот, 2013, с. 62]). И хотя в итоге рутинная превозмогает героя, в его образе прослеживается новый (а по сути, уже разработанный, в том числе К. Грэмом) тип персонажа, который слышит «далекый зов» и следует за ним.

Идея зова – будь то дальних стран, горизонта, приключений или же собственной «встрепенувшейся» души, – имеющая, безусловно, древние корни и воспринятая через романтическое (и неоромантическое) «longing», характерна и для «Хоббита», и для «Ветра в ивах». Но если Грэм, позволив Кроту причаститься к духовной жизни вне его подземной норы, вскоре возвращает героя обратно (центростремительное движение, воплощенное в образе «круговой реки», в целом характерно для повести), то Толкин отправляет Бильбо в настоящее странствие. При этом подчеркнем, что само путешествие в «Хоббите» разворачивается отнюдь не по структуре эдвардианского приключенческого романа, канон которого сформулировал Джаред Лобделл (герои-архетипы, аристократический мир, поступки героев делятся на «черное и белое» и т. п.) – романа, где путешествие предстает как «спланированное мероприятие» или галантная «дворянская игра» [см.: Lobdell, 2005, p. 151].

Нельзя не отметить, что в схожее приключение (впрочем, куда более пикарескное) пускается и «беглец» мистер Тоуд – однако лишь с тем, чтобы усвоить ту же мысль, что и Крот. Перемена в характере персонажа («Это был уже совсем другой Тоуд...») многим читателям показалась нарочито «притянутой»; в ответе на письмо своей кузины Э. Шарп (от 8 декабря 1908 года), высказывавшей недоверие к концовке, Грэм признавался (письмо от 13 декабря): «Конечно же Тоуд так и не изменился: он по природе своей к этому неспособен. Но это слишком большая тема, чтобы о ней писать» [Hunt, 2010, p. 170].

Здесь мы видим важное расхождение Толкина с Грэмом; у последнего отношение к дальним странствиям явно амбивалентно. Для Грэма (как и для

¹⁸ «Этот клерк Дэвидсона <...> преследовал меня всю мою жизнь; стихотворение о нем <...> – великое стихотворение», цит. по: [VL, 2014, p. 857].

Бильбо) средоточием жизни является именно родной дом, с простой обстановкой (как он описывал его в эссе «Забвение беззаконное» («The Iniquity of Oblivion», 1895)): «Несколько книг на полках – совсем немного <...> на стенах пара гравюр, какая-нибудь литография <...>. Всё скромно – право слово, совсем скромно! – *И т. д.*» [Grahame, 1895, p. 194] – дом, который он сам искал на протяжении жизни, та самая «своя комната», воспетая В. Вулф (в этом отношении Грэм смотрел вперед, во времена группы «Блумсбери» и английского модернизма).

У такого края, как эдвардианская Аркадия, должен непременно быть свой *genius loci* – «гений места», или, проще говоря, хранитель. В случае Толкина это определенно Том Бомбадил; в письме к издателю Анвину – тому самому, что выпустил первое американское издание «Хоббита», а через 20 лет опубликует и «Властелина колец» – Толкин делится мыслями касательно этого персонажа: «Как думаете, а не сделать ли героя из Тома Бомбадила, духа (исчезающей) Оксфордской и Беркширской провинции?» [Толкин, 2019, с. 40]. Характерно, что в той же роли (духа-хранителя названных графств) выступает и Пан в ранних эссе К. Грэма, прежде всего – в очерке «Сельский Пан». Исследователи неспроста сближают фигуры Тома Бомбадила и Пана как предвечных существ [Garth, 2020, p. 17]. Сила Тома напрямую связана с пением, как сила Пана – с музыкой его флейты-сиринги; образы обоих сопряжены с приречной растительностью – ивами и особенно камышом. Том поет песню о речном камыше («Ho! Tom Bombadil, Tom Bombadillo! | By water, wood and hill, by reed and willow» – «Ho! Том Бомбадил, Том Бомбадилло! | [Он] у воды, в лесу и на холме, возле камыша и ивы»); ср. также многочисленные описания ив и камышей вокруг реки Ветлянки (*Withywindle*); в случае Пана же достаточно отметить, что посвященная ему глава – как и повесть в целом – первоначально называлась «Ветер в камышах» («The Wind in the Reeds») [Hunt, 2010, p. 161], что прямо связывало грэмовский универсум с музыкой камышовой флейты аркадского бога. Сложно не отметить и другие ситуативные переключки – напр., связь Тома Бомбадила с барсуками, а также сходство «приютных» домов Бомбадила и дядюшки Барсука (описан в гл. 3–4 «Ветра в ивах»).

Толкин утверждал, что вдохновением для его образа Старого Вяза (*Old Willow Man*), мрачного антагониста, еще одного предвечного существа, врага Тома Бомбадила [Carpenter, 1977, p. 162], послужили рисунки знаменитого художника-иллюстратора Артура Рэххама (1867–1939). Ожившие, антропоморфные деревья встречаются на многих его иллюстрациях – в частности, на титульной странице сборника «Братец и сестрица» (1914), включавшего подборку сказок братьев Гримм, а также на иллюстрациях к отдельным из этих сказок (напр., «Старуха в лесу»). Однако среди деревьев

Рэксама знамениты и другие (пусть не строго антропоморфные, но очень «живые» в своей пластичности) – прибрежные ивы, которые художник запечатлел на титульной странице «Ветра в ивах» (последней проиллюстрированной им книги) и вынес в заставку к первой главе. Учитывая интерес Толкина к «Ветру в ивах» и его изданиям (см. об этом ранее в наст. статье), он вполне мог быть знаком с этой книгой.

Рассказ о связи «Ветра в ивах» и «Хоббита» с эдвардианской эпохой был бы неполон без упоминания еще одного аспекта, набирающего популярность в последние годы [Donnelly, 2018, p. 82]. В 1900-е годы получает новый виток «комедия нравов», сложившаяся в Англии еще в эпоху Реставрации. Объектом таких комедий становится нарочитая, вошедшая в поговорку, эдвардианская манерность (логическое развитие викторианской чопорности, высмеивавшейся еще в комедиях О. Уайлда). В это время появляются сборники рассказов Саки (наст. имя: Гектор Хью Манро; 1870–1916) «Реджинальд» («Reginald», 1904) и «Реджинальд в России» («Reginald in Russia», 1910); выходят комедии Б. Шоу, Г. Джеймса и др.

И в «Ветре в ивах», и, как отмечает Дж. Доннелли, в «Хоббите» прослеживаются черты такой комедии. У Грэма она разворачивается исподволь, на протяжении всего текста повести – начиная от первых сцен, где Кроут высмеивает задирающих его кроликов, выкрикивая слова «луковый соус» (имея в виду знаменитую эдвардианскую приправу на майонезной основе), а дядюшка Выдра, персонаж явно зажиточный и, возможно, с дворянскими корнями, проглатывает «франтоватую мушку-веснянку» [Грэм, 1988, с. 26] (ср. эдвардианское выражение «откусывать голову» (to bite someone's head off) со значением «сурово ставить на место без видимой причины», бытующее до сих пор в дворянской среде) – и завершая сценой суда над мистером Тоудом (гл. 6), в которой судят не преступление как таковое, но моральный облик преступника.

Схожие эпизоды встречаются и в «Хоббите»; ср., к примеру, образ «невежливой вежливости» (impolite politeness), которую Бильбо проявляет в начале первой главы по отношению к Гэндальфу, на что последний реагирует возмущенно: «Подумать, до чего я дожил: сын Белладонны Тук отделяется от меня своим “добрым утром”, как будто я пуговицами вразнос торгую!» [Толкин, 1989, с. 10] Столь же характерно, по мнению Дж. Доннелли, поведение Сэквилл-Бэггинсов в последней главе. Впрочем, на наш взгляд, усматривать в «Хоббите» сугубую сатиру все же неправомерно. Скорее, подобные эпизоды – не сатира как таковая, но еще одна «крупница» той мимолетной эпохи, без которой «Хоббит», как и «Ветер в ивах», утратил бы часть своего неуловимого очарования.

Как видим, между произведениями в заявленном контексте прослеживается очевидное сходство. Оба они, хотя и с разных сторон, отражают эдвардианскую эпоху: она находит воплощение в центральном образе «маленького героя» (в 1910-е годы получившего большую автономию и тягу к выходу «за рамки быта») и его родного дома, в тяге к путешествию, в «пригородной Аркадии» и ее антураже, в жанровых особенностях и типажах. При этом важно понимать, что перед нами – два очевидно разных взгляда на этот «позлащенный век»: «изнутри» (в случае Грэма) и «извне» (в случае Толкина); глядя на этот мир, писатели используют разные подходы, что обуславливает особенность изображаемой картины, но не отнимает у нее общего шарма.

Список литературы

1. Велигорский, 2018 – *Велигорский Г.А.* «A little villa, spick and span...»: Пригородный дом как идеальное обиталище в литературе о клерках и разnochинцах. Русско-английский контекст // Вестник МГЛУ. Гуманитарные науки. 2018. Вып. 8 (799). С. 225–243.
2. Грэм, 1988 – *Грэм К.* Ветер в ивах: сказка / Пер. с англ. И. Токмаковой. М.: Детская литература, 1988. 288 с.
3. Льюис, 2000 – *Льюис К.С.* Три способа писать для детей / Пер. Н. Будиной // *Льюис К.С.* Собрание сочинений: В 8 т. / М.: Фонд о. Александра Меня: Дом надежды, 2000. Т. 6. С. 397–407.
4. Олдингтон, 1988 – *Олдингтон Р.* Собрание сочинений: В 4 т. / сост. и вступ. статья М. Урнова; коммент. М. Урнова, Д. Шестакова, Г. Ионкис. М.: Художественная литература, 1988. Т. 1. 559 с.
5. Толкин, 1989 – *Толкин Дж.Р.Р.* Хоббит, или Туда и обратно / Пер. с англ. Н.Л. Рахмановой. 2-е изд., испр. Л.: Детская литература, 1989. (Сер. «Библиотечная серия»). 254 с.
6. Толкин, 2006 – *Толкин Дж.Р.Р.* О волшебной сказке / Пер. с англ. С. Лихачёвой // Толкин Дж.Р.Р. «Чудовища и критики» и другие статьи; под ред. Кристофера Толкина. М.: Elsewhere, 2006. (Сер. «Дж.Р.Р. Толкин: филологическое наследие»). С. 109–161.
7. Толкин, 2019 – *Толкин Дж.Р.Р.* Письма / Пер. с англ. С. Лихачёвой. М.: АСТ, 2019. (Сер. «Толкин – творец Средиземья»). 752 с.
8. Элиот, 2013 – *Элиот Т.С.* Стихотворения и поэмы: сборник. М.: АСТ, 2013. 608 с.
9. Alston, 2011 – *Alston A.* The Family in English Children's Literature. New York – London: Routledge, 2011. 176 p.

10. Bailey, 1999 – *Bailey P.* White Collars, Gray Lives? The Lower Middle Class Revisited // *Journal of British Studies*. July 1999. Vol. 38. № 3: Masculinity and the Lower Middle Class. Pp. 273–290.

11. Burns, 2005 – *Burns M.* Perilous Realms: Celtic and Norse in Tolkien's Middle-Earth. Toronto: University of Toronto Press, 2005. 240 p.

12. Carpenter, 1977 – *Carpenter H.* Tolkien: A Biography. Boston: Houghton Mifflin, 1977. 287 p.

13. Carpenter, 1985 – *Carpenter H.* Secret Gardens: A Study of the Golden Age of Children's Literature. Boston: Houghton Mifflin Company, 1985. 276 p.

14. Cossío, 2020 – *Cossío A.* Tree and Forest Models in Victorian/Edwardian fantasy: MacDonald, Morris and Grahame as triggers of J. R. R. Tolkien's Creativity // *Intelligence, Creativity and Fantasy* / ed. by M.S. Ming Kong and M. do Rosário Monteiro. London: Taylor & Francis, 2020. Pp. 411–417.

15. Davidson, 1898 – *Davidson J.* Ballads & Songs. London: John Lane; New York: The Bodley Head, 1898. 130 p.

16. Donnelly, 2018 – *Donnelly J.* Nazis in the Shire: Tolkien and Satire // *Mythlore*. Fall–Winter 2018. Vol. 37. № 1(133). Pp. 81–103.

17. Forster, 1992 – *Forster E.M.* Howard's End / With an Introd. by A. Kazin. London: David Campbell, 1992. (Ser. «Everyman's Library»). 408 p.

18. Garth, 2020 – *Garth J.* The Worlds of J.R.R. Tolkien: The Places That Inspired Middle-Earth. Princeton (NJ) – Oxford: Princeton University Press, 2020. 208 p.

19. Grahame, 1895 – *Grahame K.* The Iniquity of Oblivion // *The Yellow Book: An Illustrated Quarterly*. October 1895. Vol. 7. Pp. 192–202.

20. Grahame, 2009 – *Grahame K.* The Annotated «Wind in the Willows» / ed. by A. Gauger. New York: W.W. Norton, 2009. 316 p.

21. Green, 1959 – *Green P.* Kenneth Grahame: A Biography. London: John Murray, 1959. 400 p.

22. Hunt, 2010 – *Hunt P.* Explanatory Notes // *Grahame K. The Wind in the Willows* / Ed. P. Hunt. Oxford: Oxford University Press, 2010. (Ser. «Oxford World's Classics»). Pp. 147–170.

23. ICFLF, 1986 – *Aspects of Fantasy: Selected Essays from the Second International Conference on the Fantastic in Literature and Film*. 1981. Iss. 2. Westport (CT): Greenwood Press, 1981. 250 p.

24. Jenkyns, 1980 – *Jenkyns R.* The Victorians and Ancient Greece. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1980. 386 p.

25. Lerer, 2009 – *Lerer S.* Style and the Mole: Domestic Aesthetics in «The Wind in the Willows» // *The Journal of Aesthetic Education*. Summer 2009. Vol. 43. № 2: Special Issue on Children's Literature. Pp. 51–63.

26. Lobdell, 2005 – *Lobdell J.C.* The Rise of Tolkienian Fantasy. Chicago – LaSalle (IL): Open Court, 2005. 190 p.

27. Massey, 2007 – *Massey K.L.* The Roots of Middle-Earth: William Morris' Influence upon J.R.R. Tolkien. A Dissertation Presented for the Doctor of Philosophy Degree. Knoxville: The University of Tennessee, 2007. 377 p.
28. McGrath, 2009 – *McGrath Ch.* Second Wind for a Toad and His Pals // The New York Times. 2009. July 9. [n. p.].
29. Morris, 1868 – *Morris W.* The Earthly Paradise: A Poem. London: Strangeway & Walden, MDCCCLXVIII [1868].
30. Nikolajeva, 2000 – *Nikolajeva M.* From Mythic to Linear: Time in Children's Literature. Lanham (MD) – London: The Children's Literature Association; The Scarecrow Press, 2000. 318 p.
31. Prozesky, 2006 – *Prozesky M.* The Text Tale of Frodo the Nine-fingered: Residual Oral Patterning in The Lord of the Rings // Tolkien Studies. Morgantown (WV): West Virginia University Press, 2006. Vol. 3. Pp. 21–43.
32. Radford, 1906 – *Radford E.* A Collection of Poems. London: Goblins & Co, 1906. 98 p.
33. Shippey, 2001 – *Shippey T.* J.R.R. Tolkien: Author of the Century. New York: HarperCollins, 2001. 384 p.
34. Shirley, 2013 – *Shirley P.* From the Riverbank to Middle Earth and Beyond. Bloomington (IN): Trafford, 2013. 128 p.
35. VL, 2014 – Victorian Literature: An Anthology / ed. V. Shea, W. Whitla. London: John Wiley & Sons, 2014. (Ser. «Blackwell Anthologies»). 1008 p.

References

Veligorskij, G.A. «A little villa, spick and span...»: Prigorodnyj dom kak ideal'noe obitalishhe v literature o klerkah i raznochincah. Russko-anglijskij kontekst [«A little villa, spick and span»: Out-of-town house as an ideal domestic in the literature about clerks and racks (Russian-English context)]. *Bulletin of Moscow State Linguistic University. Humanitarian sciences*, 2018, iss. 8 (799), p. 225–243. (In Russ.)

Grem, K. *Veter v ivakh. Skazka* [The Wind in the Willows. A Fairy Tale], trans. by Tokmakova, I. Moscow, Detskaya literature Publ., 1988. 287 p. (In Russ.)

L'juis, K.S. Tri sposoba pisat' dlja detej [On Three Ways of Writing for Children]. *Sobranie sochinenij* [Works]. In 8 vol. Moscow, Fond o. Aleksandra Menja Publ., Dom nadezhdy Publ., 2000. Vol. 6. Pp. 397–407. (In Russ.)

Oldington, R. *Sobranie sochinenij* [Works]. In 4 vols., trans., ed. by M. Urnov; comm. M. Urnov, D. Shestakov, G. Ionkis. Moscow, Khudozhestvennaja literatura Publ., 1988. Vol. 1. 559 p. (In Russ.)

Tolkin, Dzh.R.R. *Hobbit, ili Tuda i obratno* [The Hobbit, or There and Back Again], trans. by Rahmanova, N.L. Leningrad, Detskaja literature Publ., 1989. 254 s. (In Russ.)

Tolkin, Dzh.R.R. O volshebnoj skazke [Tolkien J.R.R. On Fairy Tales], trans. by Lihachjova, S. “*Chudovishha i kritiki*” i drugie stat’i [“The Monsters and the Critics” and Other Essays], ed. by Tolkien, Chr. Moscow, Elsewhere Publ., 2006, pp. 109–161. (In Russ.)

Tolkin, Dzh.R.R. *Pis’ma* [Letters], trans. by Lihachjova, S. Moscow, AST Publ., 2019. 752 p.

Jeliot, T.S. *Stihotvorenija i pojemy: sbornik* [Collected Poems.] Moscow, AST Publ., 2013. 608 p. (In Russ.)

Alston, A. *The Family in English Children’s Literature*. New York, London, Routledge, 2011. 176 p. (In Eng.)

Bailey, P. White Collars, Gray Lives? The Lower Middle Class Revisited. *Journal of British Studies*, July 1999, vol. 38, No 3 (Masculinity and the Lower Middle Class), pp. 273–290. (In Eng.)

Burns, M. *Perilous Realms: Celtic and Norse in Tolkien’s Middle-Earth*. Toronto, University of Toronto Press, 2005. 240 p. (In Eng.)

Carpenter, H. *Tolkien: A Biography*. Boston, Houghton Mifflin, 1977. 287 p. (In Eng.)

Carpenter, H. *Secret Gardens: A Study of the Golden Age of Children’s Literature*. Boston, Houghton Mifflin Company, 1985. 276 p. (In Eng.)

Cossío, A. Tree and Forest Models in Victorian/Edwardian fantasy: MacDonald, Morrisand Grahame as triggers of J. R. R. Tolkien’s Creativity. *Intelligence, Creativity and Fantasy*, ed. by M.S. Ming Kong and M. do Rosário Monteiro. London, Taylor & Francis, 2020. Pp. 411–417. (In Eng.)

Davidson, J. *Ballads & Songs*. London, John Lane; New York, The Bodley Head, 1898. 130 p. (In Eng.)

Donnelly, J. Nazis in the Shire: Tolkien and Satire. *Mythlore*, Fall–Winter 2018, vol. 37, No 1(133), pp. 81–103. (In Eng.)

Forster, E.M. *Howard’s End*, with an Introd. by A. Kazin. London, David Campbell, 1992. (“Everyman’s Library”). 408 p. (In Eng.)

Garth, J. *The Worlds of J.R.R. Tolkien: The Places That Inspired Middle-Earth*. Princeton (NJ) – Oxford, Princeton University Press, 2020. 208 p. (In Eng.)

Grahame, K. The Iniquity of Oblivion. *The Yellow Book: An Illustrated Quarterly*, October 1895, vol. 7, pp. 192–202. (In Eng.)

Grahame, K. *The Annotated “Wind in the Willows”*, ed. by A. Gauger. New York, W.W. Norton, 2009. 316 p. (In Eng.)

Green, P. *Kenneth Grahame: A Biography*. London, John Murray, 1959. 400 p. (In Eng.)

Hunt, P. Explanatory Notes. *Grahame K. The Wind in the Willows*, ed. P. Hunt. Oxford, Oxford University Press, 2010. (“Oxford World’s Classics”). Pp. 147–170. (In Eng.)

Aspects of Fantasy: Selected Essays from the Second International Conference on the Fantastic in Literature and Film. 1981. Iss. 2. Westport (CT), Greenwood Press, 1981. 250 p. (In Eng.)

Jenkyns, R. *The Victorians and Ancient Greece.* Cambridge (MA), Harvard University Press, 1980. 386 p. (In Eng.)

Lerer, S. Style and the Mole: Domestic Aesthetics in “The Wind in the Willows”. *The Journal of Aesthetic Education*, Summer 2009, vol. 43, No 2: Special Issue on Children’s Literature, pp. 51–63. (In Eng.)

Lobdell, J.C. *The Rise of Tolkienian Fantasy.* Chicago – LaSalle (IL), Open Court, 2005. 190 p. (In Eng.)

Massey, K.L. *The Roots of Middle-Earth: William Morris’ Influence upon J.R.R. Tolkien.* A Dissertation Presented for the Doctor of Philosophy Degree. Knoxville, The University of Tennessee, 2007. 377 p. (In Eng.)

McGrath, Ch. Second Wind for a Toad and His Pals. *The New York Times*, 2009, July 9, [n. p.]. (In Eng.)

Morris, W. *The Earthly Paradise: A Poem.* London, Strangeway&Walden, MDCCCLXVIII [1868]. 677 p. (In Eng.)

Nikolajeva, M. *From Mythic to Linear: Time in Children’s Literature.* Lanham (MD) – London, The Children’s Literature Association; The Scarecrow Press, 2000. 318 p. (In Eng.)

Prozesky, M. The Text Tale of Frodo the Nine-fingered: Residual Oral Patterning in The Lord of the Rings. *Tolkien Studies.* Morgantown (WV), West Virginia University Press, 2006. Vol. 3. Pp. 21-43. (In Eng.)

Radford, E. *A Collection of Poems.* London, Goblins & C°, 1906. 98 p. (In Eng.)

Shippey, T. *J.R.R. Tolkien: Author of the Century.* New York, HarperCollins, 2001. 384 p. (In Eng.)

Shirley, P. *From the Riverbank to Middle Earth and Beyond.* Bloomington (IN), Trafford, 2013. 128 p. (In Eng.)

Victorian Literature: An Anthology, ed. V. Shea, W. Whitla. London, John Wiley & Sons, 2014. (“Blackwell Anthologies”). 1008 p. (In Eng.)

Головнёва Ю.В.

Образ Мелькора (Моргота) в каноне Дж.Р.Р. Толкина и русскоязычном фанфикшене

Информация об авторе: Головнёва Юлия Владимировна, канд. филол. наук, доцент, доцент департамента образовательных технологий в русской и зарубежной филологии Школы педагогики Дальневосточного федерального университета, Уссурийск, Россия.

ORCID ID: 0000-0001-9002-7570.

E-mail: golovnyova@mail.ru

Аннотация: В статье сопоставляются трактовки образа Мелькора (Моргота) в «Сильмариллионе» и в двух романах из числа наиболее известных в русскоязычном фаноне Дж.Р.Р. Толкина – «Черной книге Арды» Н. Васильевой и Н. Некрасовой (рассматриваются версии разных лет) и «По ту сторону рассвета» О. Брилёвой. Мелькор, Люцифер «Сильмариллиона», неспособный к творческой деятельности и лишь уродующий созданное до него, во всех версиях «Черной книги Арды» предстает свободолюбивым непонятым страдальцем. В романе «По ту сторону рассвета» Мелькор каноничен; роман интересен полемикой с «Черной книгой», по сюжету существующей в мире Арды. При анализе рецепции толкиновской вселенной в фанфикшене – и шире, любого фантастического мира – предлагается делать различие между «холодной игрой разума», характерной для постмодернистской литературы и ее восприятия, и игрой при полной эмоциональной вовлеченности; оба этих вида игры в литературе существуют не только в своих полярных формах, но и в комбинированных. Именно второй вид игры коррелирует с ролевыми играми субкультуры толкинистов, чем объясняется популярность эмоциональной «Черной книги Арды» в этой среде. В статье анализируются и другие причины популярности романа, содержащего этический «перевертыш», сразу после его появления в России 1990-х. Роман Брилёвой, изданный в начале 2000-х, восстанавливает пошатнувшееся равновесие. Фраза «Мелькор был хорошим» становится названием тропа в русском фанфикшене.

Ключевые слова: рецепция творчества Толкина, русскоязычный фанфикшен, «Сильмариллион», «Черная книга Арды», «По ту сторону рассвета».

The Image of Melkor (Morgoth) in the Canon of J.R.R. Tolkien's Works and in Russian Fan Fiction

Information about the author: Yuliya Golovnyova, PhD in Philology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Educational Technologies in Russian and Foreign Philology, the Far Eastern Federal University, Ussuriysk, Russia.

ORCID ID: 0000-0001-9002-7570.

Abstract: The article juxtaposes the interpretations of the image of Melkor (Morgoth) in *Silmarillion* and in two of the most famous novels in Russian-speaking fanon of J.R.R. Tolkien, *The Black Book of Arda* by N. Vassilyeva and N. Nekrasova (different versions of the book are taken into account) and *The Other Side of Dawn* by O. Brilyova. Melkor, the Lucifer of *Silmarillion*, incapable of any creativity and only corrupting things already created, appears in *The Black Book of Arda* as a freedom-loving misunderstood sufferer. *The Other Side of Dawn* keeps to the canonical version of Melkor; the interesting point here is that the novel debates *The Black Book* existing in the world of Arda according to the plot. I argue that when discussing fan fiction as reader-response to Tolkien's universe, and more, to any fantastic world, a distinction should be made between "cold mind games" typical of postmodern literature and its perception, and a game demanding full emotional involvement. Both kinds of games exist in literature not only in their polar forms, but as combined forms as well. It is the second kind of games that correlates with roleplaying of Tolkienism subculture, which explains popularity of *The Black Book*, emotional as it is, among participants of this subculture. The article also discusses other reasons why the novel deliberately confusing good and evil became popular in the Russia of the 1990s. The novel by O. Brilyova edited in the beginning of the 2000s restores the shaky balance. The phrase "Melkor was good" becomes the name for a trope in Russian fan fiction.

Keywords: reader-response to Tolkien's works, Russian fan fiction, *Silmarillion*, *The Black Book of Arda*, *The Other Side of Dawn*.

В статье сопоставлены трактовки образа Мелькора (Моргота) в «Сильмариллионе» и в наиболее известном фанфике по Дж.Р.Р. Толкину среди написанных на русском языке – «Черной книге Арды» Н. Васильевой (псевдонимы – Элхэ Ниэннах, Ниенна) и Н. Некрасовой (псевдоним Иллет), а также в романе, возникшем как реакция на «Черную книгу», – «По ту сторону рассвета» О. Брилёвой-Чигиринской¹; своеобразие последнего – в том, что данный роман полемизирует не с Толкином, а с его рецепцией.

¹ Далее будут использоваться принятые в фандоме Толкина сокращения этих названий – «ЧКА» и «ПТСР».

Если у Толкина Мелькор, хотя и был создан не злым, по собственной воле становится носителем зла, то в «Черной книге Арды» во всех ее вариантах он предстает неким «мятежным духом», свободолюбивым носителем знания и при этом непонятым страдальцем. Трактовка образа известного злодея как «мятежного духа», охваченного жаждой знания и преобразования действительности, на самом деле не нова, она восходит к «Каину» Дж. Байрона, отчасти к «Потерянному раю» Дж. Мильтона; вероятно, и трагедия Эсхила «Прометей прикованный» воспринималась современниками как бунт против более древней, канонической версии мифа.

Сначала остановимся на том, какое именно *знание* несет Мелькор. В «ЧКА» сюжетная линия Толкина, согласно которой этот Вала «... часто бродил один, разыскивая Вечное пламя» и «хотел заполнить» пустоту Эа [Толкин], остроумно вывернута наизнанку, представлена совсем иначе:

И, представ перед Эру, так говорил он:

Ныне видел я бесчисленные звезды – Свет во Тьме – и множество миров. Ты говорил – вне светлой обители Твоей лишь пустота и вечный мрак. Я же видел свет, и это – Свет. Скажи, как теперь понять слова Твои? Или Ты хотел, чтобы мы увидели сами и услышали Песнь Миров? Наверно, каждый сам должен прийти к пониманию... [Васильева, 2000].

Затем Мелькор спрашивает: «Быть может, Отец, ты никогда не покидал Своих Чертогов? Тогда, если пожелаешь, я стану Твоими глазами. Я расскажу Тебе о мирах...» [Васильева, 2000]. Но Эру отказывается, прикрываясь словами, которые на фоне современных астрономических познаний о звездах выглядят недомолвкой, и вот результат: «В недоумении ушел Айну Мелькор от Престола Единого; тесно было ему в Чертогах Эру, и вновь покинул он обитель Илуватара» [Васильева, 2000].

Здесь наблюдается прием, который можно назвать «разрушением сказки». Если в воображаемом мире Арды, созданном Толкином, звезды находятся на небесной тверди, едва ли кому-то в ней необходимо знание о звездах как центрах иных миров. Возможно, этот прием «разрушения сказки» даже несколько похож на разрушение гармонии Эру музыкой Мелькора.

Теперь коснемся темы *преобразования действительности*. Мелькор «Валаквенты», подобный Люциферу в христианстве, не творит принципиально нового, а лишь портит создания Валар:

Они сооружали страны, а Мелькор разрушал их. Углубляли долины, а Мелькор равнял их с поверхностью. Вздымали горы, а Мелькор их низвергал. Наполняли моря, а он осушал их. И не было мира на Земле, нельзя было надеяться создать что-либо постоянное, ибо несомненно, какое бы дело ни начали Валар, Мелькор уничтожил бы или испортил его [Толкин].

В «ЧКА» Мелькор помогает Арте высвободить ее собственную огненную сущность, т. е. совершает нечто наподобие родовспоможения:

Он стиснул виски руками: Арта глухо стонала от боли, словно женщина, которая не может разрешиться от бремени; огонь, ее жизнь, жег ее изнутри. <...> Боль стиснула его сердце, словно чья-то властная равнодушная рука.

Мир, потерявшийся между жизнью и небытием. Живое огненное сердце, бьющееся в застывшем теле.

И тогда он поднял руку.

И дрогнула земля под ногами Валар.

И рухнули Столпы Света.

...Когда Светильники рухнули, по телу Арты прошла дрожь, словно ее разбудило прикосновение раскаленного железа. Глухо нарастая, из недр земли рванулся в небо рев, и фонтанами брызнула ее огненная кровь, и огненные языки вулканов лизнули небо. Когда Светильники рухнули, сорвались с цепи спавшие дотоле стихии; бешеный раскаленный ветер омывал тело Арты, выдирали из ее недр горы, размазывал по небу тучи пепла и грязи [Васильева, 2000].

Опять тот же литературный прием «разрушения сказки»: сочетание естественнонаучных знаний, появившихся позже мифотворческого периода в развитии человечества, и мифологической формы!

Также в «ЧКА» здесь – прием опоры на «узкое место» канонического произведения, на слова, которые можно толковать двояко:

Так началась первая битва Валар с Мелькором за господство в Арда, но *о том времени Эльфам известно немного. А то, что известно, исходит от самих Валар, беседовавших с Эльдалие, которых они обучили на земле Валинора. Но Валар всегда мало рассказывали о войнах, происходивших до прихода Эльфов* [курсив мой. – Ю.Г.]. Всё же Эльдарцы знают, что Валар всегда старались навести на Земле порядок и приготовить ее к приходу Первороденных [Толкин].

Пользуясь тем, что Валар «мало рассказывали», разоблачительница Ниэннах предлагает свою версию.

Отметим, что в «Сильмариллионе» не существует идеи², мифологической по форме, но наукообразной по сути, что Арда-Земля в силу самой своей природы должна «разродиться» вулканическими извержениями; там это представлено как одно из враждебных действий Мелькора.

«Черная книга Арды» полна аллюзий – и христианских (их логика такова: посмотрите, бунтарь Мелькор, записанный в злые духи, пережил

² Словосочетание «огненное сердце» встречается в «Сильмариллионе» в других контекстах, в том числе как название Солнца – «Огненное Сердце» [Толкин].

примерно то же, что Иисус Христос; читатели не остаются равнодушными!), и других; например, адепт Мелькора говорит о нем, перефразируя Ницше: «Когда впервые видишь сосну на горной вершине, открытой ветрам, сжимается сердце от неясной тревоги» [Васильева, 2000]. Эта книга резко отличается и от эпического «Сильмариллиона», и от более позднего романа О. Брилёвой, выполненного в русле «реалистической поэтики» (см. подробнее: [Шутова, 2015]), своей проникновенно-сентиментальной манерой – тем самым, что главный герой «ПТСР» Берен принимает за чары, которые должны быть срочно уничтожены, рассеяны, не пленить его душу. В этом и сила воздействия романа, и его слабость. Если пользоваться терминами рецептивной эстетики, то в «ЧКА» возникает конфликт между горизонтом ожидания текста, нацеленного прежде всего на «симпатический» тип рецепции (ср. пять типов рецепции по: [Яусс, 1983]), и горизонтом ожидания читателя из субкультуры толкинистов, который, даже если испытывал некую симпатию к Мелькору из «Айнулиндале» как к бунтарю, в романе Н. Васильевой и Н. Некрасовой не приемлет его либо как страдальца за весь мир (что совсем не вяжется с ролью темного демиурга), либо как слишком демократичного правителя, в своем прекраснодушии потакающего злобным оркам. Противоречивые чувства вызывает и эпизод, где Темный Вала как простой счастливый (не)человек играет в снежки... Видя все это, читатель восклицает: «Это не Мелькор!» [Почему Мелькор, 2009–2018].

В книге есть и гораздо более сентиментальные эпизоды, чем пресловутая игра в снежки, которой так часто укоряли авторов. Например: в Мелькора, именуемого Тано – Учителем, безответно влюбляется девушка-целительница, знающая лечебные травы, по имени Ахтэнэ (она же – Элхэ в прежнем рождении, она же – рассказчица Книги). Сначала она, будучи еще девочкой-подростком, безуспешно пытается вылечить его обожженные руки. Ближе к развязке следует сцена объяснения в любви (заботливо указано, что на момент объяснения в любви ей исполнилось восемнадцать):

...через мгновение она ломким движением опустила на колени и тихо, ровно – слишком ровно – проговорила:

– Учитель, я люблю тебя.

Наверное, ничего глупее нельзя было ответить:

– Что же теперь делать...

Таким беспомощным он себя еще никогда не чувствовал. Он поднял ее – осторожно, дрожащими руками.

– Дитя мое... бедная девочка... Что же мне делать с тобой?..

Она стояла, закрыв глаза; потом вдруг гордо, почти с вызовом, вскинула голову; губы искривились в горькой улыбке:

– Знаю, ты – для всех, ты не можешь быть – для одного³. Но я люблю тебя и перед всеми готова сказать это. Что мне до того, что ты никогда не сможешь полюбить меня? – я живу во имя твое и за тебя умру, когда придет час [Васильева, 2000].

Тано выдает ее замуж за эльфа, которого лечит и отпускает из плена здоровым, но через несколько лет после изгнания Учителя за грани мира (в «ЧКА»), в отличие от канона, это означает смерть Мелькора, уподобившегося смертным) она угасает от тоски.

И вот здесь, как пишет рецензент под псевдонимом Ms. Twinkle, «...сквозь благостный облик Учителя “Черной книги” все-таки просвечивает жуткий герой “Сильмариллиона” по имени Моргот...» [Ms. Twinkle]. В отличие от некоторых ее спорных аргументов, с этим можно согласиться: вызывает отторжение то, что так называемый «хороший» Мелькор зачем-то так повязал своих адептов, что, будучи отлученными от него, они умирают. Так происходит не только с экзальтированной влюбленной, но и с ранеными воинами, защитниками крепости Аст Ахэ⁴. Вот слова одного из них:

...мы были братьями, братством воинов – до последнего часа своего. Мы не знали одиночества ни в жизни, ни в последние мгновения перед шагом за Грань. Но не сможет жить тот, кто лишился души, из чьей груди вырвали сердце. Когда оборвутся нити, связующие нас, мы – не сможем быть. Ни к чему оттягивать час смерти. Пусть это покажется странным – мы идем на смерть, потому что не хотим умирать. Не хотим умирать в пустоте одиночества [Васильева, 2000].

Возможно, такая смерть выглядит красиво для пылкой влюбленной, рассказчицы «Черной книги»: в ее мечтах влюбленные не могут жить без своего объекта любви, как Ромео и Джульетта. Но как черта персонажа, который, получается, заранее принимает эти жертвы и согласен, что его адепты без него погибнут, это выглядит очень мрачно.

О популярности «Черной книги Арды» среди любителей фанфикшена можно судить по тому факту, что фразой «Мелькор был хорошим» стали называть сам прием переворачивания этических знаков «плюс» и «минус» применительно к героям канонических произведений (не исключительно героев Толкина); иными словами, эта фраза стала кодификатором тропа (в широком смысле термина «троп», относящемся к большому разнообра-

³ Эта реплика героини своим пафосом перекликается с пастернаковскими строчками «Слишком многим руки для объятья // Ты раскинешь по концам креста».

⁴ Топоним «Аст Ахэ» для обозначения крепости Мелькора в Ангбанде впервые появляется в «ЧКА» (вместе с другим набором слов из языка темных эльфов) и затем кочует по многим другим продолжениям Толкина. В частности, переходит в роман О. Брилёвой, но там он пишется через дефис.

зию приемов в современной литературе, а не только к их классическому древнегреческому набору). Но сам этот троп, позже обозначенный фразой «Мелькор был хорошим», стал популярным еще за несколько лет до появления «Черной книги Арды» (1995) и не в рамках жанра фэнтези: в конце 1980-х в СССР одна за другой следовали публикации, разоблачающие сталинский, а затем и ленинский режим и реабилитирующие «врагов народа». В частности, на пародировании этой волны публикаций построена внешняя сюжетная канва романа В. Пелевина «Чапаев и Пустота» (1996), в которой красный командир Чапаев вместо малообразованного человека из народа предстает мистиком высокого уровня и даже бодхисаттвой. Опубликованное в самиздате годом раньше произведение Н. Васильевой и Н. Некрасовой вписалось в общую тенденцию: «враг народа» Мелькор был «незаконно репрессирован». В отличие от пародийной деконструкции Пелевина, нужной, по авторскому замыслу, для раскрытия некоторых философских идей, здесь сам авторский стиль говорит о том, что «всё серьезно». В последний вагон этой тенденции вскочил Кирилл Еськов с «Последним кольценосцем» (1999), где эльфы «с замороженными глазами», похожие на юного Аркадия Голикова, во имя светлых идей «зачищают» степных орокуэнов. (Мелькор в этом романе не упоминается ни разу, поэтому в данной статье не будем уделять много внимания этой по-настоящему интересной «перевернутой» версии о высокотехнологичном Мордоре и отсталости других стран Средиземья, ориентированных на магию.)

Итак, читатель 1990-х был готов воспринимать перемену знаков добра и зла – или вообще их отмены во имя движения, развития, как в «Черной книге Арды» – не как рассудочную игру, а как нечто эмоциональное переживаемое. Разве понятие игры сводится к рассудочным интеллектуальным построениям вроде шахматных ходов или постмодернистских обращений с литературой? Вспомним спонтанные детские игры по мотивам любого интересного для небольшой группы детей произведения – книги или фильма: это игры интуитивные, не имеющие строгих правил, но захватывающие! Ребенок какое-то время живет мыслью, что он сейчас – игровой персонаж. Но это же свойственно порой и взрослым – недаром толкинизм в России известен прежде всего как субкультура ролевиков, «людей играющих», *homines ludientes*. Игра с полной эмоциональной вовлеченностью, как видим, стала и частью литературы – и оказалась весьма популярна (вызвав жаркие споры) среди ролевиков-толкинистов.

Через некоторое время читатель пресытился идеей разоблачения кого бы то ни было и ниспровергания основ, и популярные писатели переключились на другие сюжеты; например, Пелевин обратился к травестированию вошедших в моду историй о вампирах.

У интереса к субжанру «история-перевертыш» (роман-перевертыш, рассказ-перевертыш и т. д.) есть и другой исток, помимо российской тенденции конца 1980-х–1990-х радикально менять взгляды на историю, религию, экономику... К. Чуковский в книге «От двух до пяти», в главе «Лепые нелепицы», пишет о значительной обучающей роли детских стихов-перевертышей, которые в больших количествах встречаются в фольклоре (как в русском: «Ехала деревня мимо мужика...», «Слепой подглядывает, глухой подслушивает...» и т. п., так и в иностранном). Именно Чуковский обозначил их литературным термином – стихи-перевертыши [Чуковский, 1990, с. 279]. Юмористическую сторону стихов-небылиц Чуковский при этом считает не главной: перевертыши – «порождение игр» [Чуковский, 1990, с. 293], с ними происходит обучение ребенка через игру и юмор; дитя потому и смеется над неправильным, что недавно усвоило, как на самом деле надо, и стихи служат закреплению его знаний о мире [Чуковский, 1990, с. 286–295].

Не стоит ли рассматривать архетип перевернутого мира (тот самый «массаракш», подмеченный Стругацкими), вложенный в роман (и вообще в стихию игры «за темных», в их песни, сайты-форумы и менее известные фанфики), как такой же обучающий через игру перевертыш? Но с существенной поправкой, что игра эта – для взрослых и что обучение (точнее, самостоятельное научение) происходит тому, чего этим взрослым (точнее, молодежи, young adults) пока недостает. Это может быть не только закрепление познаний в области этики (первое, что приходит на ум по аналогии с детскими перевертышами), но и глубоко эмоциональные пласты знания, возможно, само умение испытывать сильные чувства, описанные в «Черной книге Арды», развитие эмоционального интеллекта. В частности, конкретно в этой книге прорабатывается типичная для подростков (но встречающаяся не только у них) модель поведения – влюбленность в отрицательного персонажа.

На книгу Н. Васильевой, сначала написанную в соавторстве с Н. Некрасовой, а затем переиздаваемую Н. Васильевой в измененных редакциях уже как единственным автором, последовал ряд критических отзывов чуть ли не как на апологию Сатаны. Приведем в качестве примера концовку критического отзыва, уже цитированного здесь (в его начале рецензент подчеркивает свою христианскую (католическую) позицию):

Я в глубине души тоже надеюсь, что авторы «Черной книги» просто прикололись и развели всех на постмодернистский прогон. Хотя в это верится с трудом – уж очень серьезно, надрывно и болезненно-перечувствованно все написано. Прогонов с таким «нате вам мое сердце наружу» настроением я еще не видела. Тогда все действительно очень запущено.

Жаль. Что же до реально существующих авторов «Черной книги» – а не образов авторов, с которыми я полемизировала на протяжении всей статьи! – то я прошу их не обижаться на меня. Я вовсе не желала обзывать их викариями Сатаны, Ставрогиными и пр. и пр. Но, с моей точки зрения, даже если они не осознают, чей текст они написали, то все равно им рано или поздно придется выбрать, за кем идти [Ms. Twinkle].

Последнее предложение с пресуппозицией, что художественные тексты, как минимум некоторые, пишутся «от Бога» либо «от Сатаны» и что разница между этими полюсами («чей текст») недвусмысленно ясна автору высказывания, не выдерживает критики и заставляет вспомнить цитату из «Последнего кольценосца»:

– Ошибаешься, парень, – устало вздохнул Тангорн. – Я не на стороне темных и не на стороне светлых; я, если уж на то пошло, на стороне разноцветных.

– Такой стороны не существует, барон, – отрезал Альгали, и глаза его полыхнули огнем. – Грядет Битва битв, Дагор-Дагород, и каждому – слышите, каждому! – придется сделать выбор между Светом и Тьмой. И кто не с нами, тот против нас...

– Врешь. Такая сторона существует... да еще как существует! – Тангорн больше не улыбался. – Если я за что и сражаюсь – так это за то, чтоб милый вашему сердцу Дагор-Дагород не настал вовсе. Я сражаюсь за право разноцветных оставаться разноцветными, не вляпываясь в эту вашу «всеобщую мобилизацию» [Еськов, 1999].

Роман «По ту сторону рассвета» также последовал как реакция на «ЧКА» и именно в этом качестве обрел известность в кругах читателей Толкина. Он, как и «ЧКА», был опубликован не только в электронном виде, но и как бумажное издание – под псевдонимом, от имени космолетчика Берена Белгариона, жившего и, вероятно, погибшего (это вопрос открытый) в гораздо более позднее время – в Восьмую Эпоху Средиземья; Берен пишет о своем известном тезке из «Сильмариллиона».

С одной стороны, «роман О. Брилёвой предстает как реконструкция изложенных в произведениях Дж.Р.Р. Толкина событий с заполнением текстовых лакун его повествования» [Шустова, 2015, с. 332], то есть в общих чертах не нарушает канона. С другой стороны, по сюжету Брилёвой, «Черная книга» существует в мире Арды:

– Когда вы были в степи, – тихо сказал он [Берен. – Ю.Г.] наконец. – К вам приехали двое. Верхами. Мужчина и женщина. Оба одеты в черное, очень просто, но красиво. Они лечили людей и скотину, учили распознавать новые свойства трав, камней и металлов, а вечерами собирали тех, кто хотел, в своем шатре, и беседовали. У каждого на груди была маленькая

книжечка; они читали из нее. Сначала все, что они читали, было соглас-
но с тем, чему учили эльфы, но потом все выворачивалось наизнанку...
[Брилёва].

Поэтому к каноническому образу духа тьмы добавляются черты, вос-
ходящие к «ЧКА»: «Моргот же никогда не упускает случая блеснуть ве-
ликодушием, если верить их легендам и балладам... А Берен верил им в
этой части» (гл. 21) [Брилёва]. Наблюдается параллель между поведением
Мелькора в «ЧКА» и главного героя в «ПТСР»: если Мелькор играет в снеж-
ки, то князь Берен, сняв рубашку, играет с простыми воинами и оруженос-
цами в хэло – игру, похожую на футбол (гл. 8) [Брилёва].

Брилёва с сарказмом отзывается о благородных персонажах «ЧКА»:
«Рыцари Аст-Ахэ – не орки, и не в их обычае издеваться над пленными. <...>
Но Берен был предателем – поэтому на него правила чести не распростра-
нялись» (гл. 17) [Брилёва]; когда молодой воин Аст-Ахэ немного смягчает
участь Берена в плену, то на слова благодарности отвечает: «Не думай, что
я делаю это ради тебя <...>. Это просто во имя человечности» [Брилёва].
А о женщинах из Аст-Ахэ, подобных рассказчице «ЧКА», главный герой
размышляет сочувственно и удивленно:

Этиль была чувствительна к малейшим переменам настроения у дру-
гих и страдала от чужих неприятностей как от своих собственных. <...>
Берен никогда бы не подумал, что такие, как она, способны существовать в
войске Моргота, в его стране, как они выживают и зачем они такие Морготу
нужны. Но они были, и это приходилось признавать (гл. 12) [Брилёва].

Перед этим дается хитроумное разъяснение, почему женщина-рас-
сказчица «ЧКА» могла ничего не знать о жестоком обращении с пленными
в Аст-Ахэ:

Эрвег и Илльо были вояки, они готовы были признать пытки и казни
хоть и злом – но все же необходимым злом. <...> И оба тщательно обере-
гали от этого знания и Этиль, и дурочку Даэйрэт. <...> Вслух говоря, что
мужчины и женщины равны в своих правах, рыцари Аст-Ахэ молча, не
сговариваясь, признавали за женщинами некую врожденную слабость,
из-за которой они не могут и не должны стоять лицом к лицу с этим миром
[Брилёва].

То есть Брилёва обстоятельно описывает тот самый мир, который уже
был в «ЧКА», постепенно и детально показывая, почему Элхэ Низннах
является ненадежным рассказчиком!

Местами полемика с «ЧКА» идет в форме *прямого диалога*: на неза-
кавыченную цитату о Мелькоре, внезапно изрекаемую пророчащей Этиль

(«Щит... черный щит... отбросить... слишком тяжел для больных, сожженных рук...»), Берен дает грубый и хлесткий ответ. Чтобы «разрушить чары» ее эмоционального повествования, он прибегает к насмешке – больше ему крыть нечем, его разумные аргументы о том, почему эпизод из «ЧКА» лжив (о размерах гиганта, которого бы не убил орел Манвэ, и о том, как этот гигант «на равных» бился с обычным человеком), не вызывают доверия у адептов Мелькора. Вернее, чем диспуты с рыцарями Аст-Ахэ, действует опровержение фактами; ср., например, *внутреннюю речь* Даэйрэт, лично увидевшей, что творилось в темницах Саурана:

Кормить волков людьми... нет, это не могло быть сделано по приказу Гортхауэра, ведь Учитель сказал, что Гортхауэр – это его Руки, его Голос... А Учитель – самый добрый на свете, принявший на себя всю боль этого мира... Нет, нет, Сэльо врал... Но тогда получается, что Гортхауэр глуп, что за его спиной орки и волчий мастер делали что хотели... Одно из двух – Гортхауэр, первый и любимый Ученик – дурак или подлец. Но как Учитель мог не распознать дурака или подлеца? Он безмерно доверчив, он может быть обманут – обманул же его негодяй Курумо... Однако если Учителя эта ошибка ничему не научила – получается, что он тоже... От всех этих мыслей голова просто разламывалась и разрывалось сердце [там же, глава 19].

Подведем итоги. Если «естественнонаучное объяснение» в «ЧКА» изначальной деятельности Мелькора (до отпадения от Илуватара и до появления эльфов) смотрится как остроумный прием, позволяющий дополнять «Айнулиндале» и «Валаквенту», то приписываемое Мелькору свойство испытывать страдания вместе со всеми, кто их испытывает (причем испытывает он их не в виде наказания, а на фоне полноты любви), радикально противоречит сказанному в «Валаквенте»: «он пал от величия до презрения ко всему, кроме себя самого» [Толкин]; приходится сделать вывод, что Мелькор в «ЧКА» и Мелькор в каноне – персонажи разные. Ольга Брилёва в «ПТСР» уточняет: это не персонажи разные, описываемый мир один и тот же, просто Элхэ при всей ее искренности – ненадежный повествователь, ее любовь зла...

Тем не менее, роль Элхэ Ниэннах, сыгранная с полной эмоциональной вовлеченностью, оказалась не менее эмоционально принята читателями. Обе книги вызвали бурное обсуждение, каждая в свой временной период, но интересно различие: сентиментальная рассказчица «ЧКА» в обсуждениях прочно ассоциируется с Н. Васильевой, в то время как пилот Берен Белгарион остался малозамеченным. Грубые выражения Берена-древнего или жестокие сцены «ПТСР» подвергаются критике – или объявляются приемлемыми для этого случая – напрямую как создание женщины, никто

при этом не вспоминает про brutального Белгариона. Ср. также сленговое слово «ниеннахнутые»; от имени Белгариона ничего подобного не образовано.

Что до претензий к «Черной книге» с религиозных позиций, то можно привести пример, когда в современном мире серия книг в жанре фэнтези сначала (после поверхностного знакомства) воспринималась в религиозных кругах как соблазн для подростков, как повод для их увлечения магией и нечистью, а теперь литературовед Т.А. Касаткина рассуждает о христианских смыслах этой эпопеи – конечно, речь о «Гарри Поттере» [Касаткина, 2019]; подобное переосмысление вероятно для любой сложной книги. Думается, более продуктивны обсуждение литературных достоинств и недостатков обеих книг, «ЧКА» и «ПТСР», их сопоставление с каноном и дискуссия о границах, в которых произведение остается фанфиком другого произведения.

Список литературы

1. Брилёва – *Брилёва О.* По ту сторону рассвета: Роман. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/book/brileva_olga/po_tu_storonu_rassveta.html (дата обращения: 13.01.2022).
2. Васильева, 2000 – *Васильева Н.* Черная книга Арды / При участии Н. Некрасовой. М.: ЭКСМО, 2000. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/book/vasileva_natalya/chernaya_kniga_ardi.html (дата обращения: 13.01.2022).
3. Еськов, 1999 – *Еськов К.* Последний кольценосец. М.: АСТ, 1999. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/book/eskov_kirill/posledniy_koltsenosets.html (дата обращения: 13.01.2022).
4. Касаткина, 2019 – *Касаткина Т.А.* Смерть как критерий и камертон жизни в «Гарри Поттере»: Аудиолекция. 26 апреля 2019. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://fantlab.ru/blogarticle60414> (дата обращения: 13.01.2022).
5. Почему Мелькор, 2009–2018. – Почему Мелькор? Обсуждения с 4.09.2009 по 20.01.2018. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://vk.com/topic-159041_21931962 (дата обращения: 13.01.2022).
6. Толкин. – *Толкин Дж.Р.Р.* Сильмариллион. Пер. З.А. Бобырь. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/book/tolkien_dgon/silmarillionper_zh_bobir.html (дата обращения: 13.01.2022).
7. Чуковский, 1990 – *Чуковский К.* Глава четвертая. Лепые нелепицы // К. Чуковский. Сочинения в двух томах. Том I. Сказки. От двух до пяти. Живой как жизнь. М.: Изд-во «Правда», 1990. С. 270–306.

8. Шустова, 2015. – *Шустова Э.В.* Специфика литературной рецепции произведений Дж. Р. Р. Толкина в русскоязычной прозе (на примере романа О. Брилёвой «По ту сторону рассвета») // Знание. Понимание. Умение. 2015. № 1. С. 330–335.

9. Яусс, 1983. – *Яусс Х.-П.* Эстетический опыт и литературная герменевтика / реферат М.П. Стафеецкой // Современные зарубежные литературоведческие концепции (герменевтика, рецептивная эстетика). Реферативный сборник / Отв. ред. Е.А. Цурганова. М.: АН СССР, 1983. С.27–33.

10. Ms. Twinkle. – *Ms. Twinkle.* The Matrix has you, или самостоятельный опыт различения духов в «Черной книге Арды» // Архивы Минас-Тирита. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kulichki.com/tolkien/arhiv/chka/twinkle2.shtml> (дата обращения: 13.01.2022).

References

Brileva, O. *Po tu storonu rassveta* [The Other Side of Dawn]. [Electronic resource]. – Available at: https://royallib.com/book/brileva_olga/po_tu_storonu_rassveta.html (accessed 13.01.2022). (In Russ.)

Vasil'eva, N. *Chernaia kniga Ardy* [The Black Book of Arda]. Moscow, EKSMO Publ., 2000. [Electronic resource]. – Available at: https://royallib.com/book/vasileva_natalya/chnaya_kniga_ardi.html (accessed 13.01.2022). (In Russ.)

Es'kov, K. *Poslednii kol'tsenosets* [The last Nazgul]. Moscow, AST Publ., 1999. [Electronic resource]. – Available at: https://royallib.com/book/eskov_kirill/posledniy_koltsenosets.html (accessed 13.01.2022). (In Russ.)

Kasatkina, T.A. *Smert' kak kriterii i kamerton zhizni v «Garri Pottere»* [Death as a criterion and a tuning-fork of life in *Harry Potter*]. Apr. 26, 2019. [Electronic resource]. – Available at: <https://fantlab.ru/blogarticle60414> (accessed 13.01.2022). (In Russ.)

Pochemu Mel'kor? Obsuzhdeniia s 4.09.2009 po 20.01.2018. [Why Melkor? Discussions since Sep 4, 2009, until Jan 20, 2018]. [Electronic resource]. – Available at: https://vk.com/topic-159041_21931962 (accessed 13.01.2022). (In Russ.)

Tolkien, J.R.R. *Sil'marillion* [Silmarillion], translated by Z.A. Bobyr'. [Electronic resource]. – Available at: https://royallib.com/book/tolkien_dgon/silmarillionper_zh_bobir.html (accessed 13.01.2022). (In Russ.)

Chukovskii, K. Glava chetvertaia. Lepye nelepitsy [Chapter 4. Nonsense Poems]. *Sochineniia v dvukh tomakh* [Works in 2 volumes], vol I. Moscow, Pravda Publ., 1990. Pp. 270–306. (In Russ.)

Shustova, E.V. Spetsifika literaturnoi retseptsii proizvedenii Dzh.R.R. Tolkina v russkoiazыchnoi proze (na primere romana O. Brilevoi “Po tu storonu rassveta”) [The specificity of the literary reception of J. R. R. Tolkien’s works in Russian prose (*Beyond the Dawn* by O. Brileva)]. *Znanie. Ponimanie. Umenie* [Knowledge. Understanding. Ability], 2015, No1, Pp. 330–335. (In Russ.)

Jauss, H. R. Esteticheskii opyt i literaturnaia germenevtika [Aesthetic experience and literary hermeneutics]. Rendered by M.P. Stafetskaia. *Sovremennye zarubezhnye literaturovedcheskie kontseptsii (germenevtika, retseptivnaia estetika)* [Modern foreign literary conceptions (hermeneutics, reader-response theory)], ed. by E.A. Tsurganova. Moscow. AN USSR Publ., 1983. Pp. 27–33. (In Russ.)

Ms. Twinkle. The Matrix has you, ili samodeiatel’nyi opyt razlicheniia dukhov v “Chernoi knige Ardy” [The Matrix has you, or an amateur experience of distinguishing spirits in “The Black Book of Arda”]. *Arkhivy Minas-Tirita* [Minas Tirit Archives]. [Electronic resource]. – Available at: <http://www.kulichki.com/tolkien/arhiv/chka/twinkle2.shtml> (accessed 13.01.2022). (In Russ.)

Горшенева И.Б.

Исследование произведений античной и средневековой литературы как источников творчества Дж.Р.Р. Толкина в зарубежном академическом толкиноведении: основные направления и результаты

Информация об авторе: Горшенева Ирина Борисовна, кандидат исторических наук, Воронежский государственный университет, Воронеж, Россия.

E-mail: gorshenevairina@googlegmail.com

Аннотация: В современном зарубежном изучении наследия Дж.Р.Р. Толкина одним из самых популярных подходов стала источниковедческий (source criticism). Начало использованию этого подхода в толкиноведении было положено в работе Т. Шиппи «Дорога в Средиземье» (1982). Суть его заключается в выявлении и анализе источников сюжетов, образов и тем творчества Толкина в текстах разного происхождения и жанров. Во-первых, это произведения художественной литературы, входившей в круг чтения Толкина, затем тексты, бывшие непосредственным предметом его интереса как ученого, наконец, произведения мифологии разных культур, не входившие напрямую в сферу научных интересов Толкина, но хорошо ему известные. В статье речь пойдет о теории и основных методах источниковедения в применении к наследию Дж.Р.Р. Толкина, целях, основных трудностях и перспективах этого подхода. В статье содержатся примеры применения этого метода при изучении памятников античной литературы и мифологии и средневековой английской, скандинавской, валлийской, ирландской литературы, а также «Калевалы» Э. Лённрота как источников сюжетов и образов в произведениях Дж.Р.Р. Толкина.

Ключевые слова: Дж.Р.Р. Толкин, источниковедение, средневековая литература.

The Analysis of Ancient and Medieval Literature as the Source for J.R.R. Tolkien's Work: Main Trends and Results

Information about the author: Irina Gorsheneva, Cand. Sc., Voronezh State University, Voronezh, Russia.

Abstract: Source criticism has become one of the most popular methods in the modern foreign academic Tolkien Studies. The beginning for using this approach in the Tolkien Studies was laid by Th. Shippey's *The Road to Middle-Earth* (1982). The point of this method is to reveal and analyse the sources of storylines, literary figures and themes of J.R.R. Tolkien's heritage in the texts of different genres and origins. First, these are fiction works J.R.R. Tolkien read, then, the texts that were objects of his research interest, finally, the works of mythology coming from different cultures not from J.R.R. Tolkien's direct research interest area yet well-known to him. The paper will focus on the theory and main methods of source criticism of Tolkien's works, goals, main difficulties and perspectives of this approach. The paper includes some examples of using this method in the studies of Classical literature and mythology and medieval English, Norse, Welsh and Irish literary works, as well as of E. Lönnrot's *Kalevala*, as sources for storylines and literary figures in the works of J.R.R. Tolkien.

Keywords: J.R.R. Tolkien, source studies, medieval literature.

Есть распространенное мнение, что сам Дж.Р.Р. Толкин не приветствовал дотошный поиск источников литературного произведения. В эссе «О волшебных сказках» он процитировал слова сэра Джорджа Уэбба Дасента, переводчика на английский язык «Младшей Эдды» и исландских саг: «Перед вами поставили суп, и довольствуйтесь им, нечего разыскивать и рассматривать бычьи кости, из которых он сварен», при этом добавил: «я же под “супом” понимаю сказку, написанную писателем или рассказанную рассказчиком, а под “костями” – ее источник или материал, – даже в тех редких случаях, когда его можно с уверенностью определить» [Tolkien, 1988, p. 20]. По мнению Т. Шиппи, такие высказывания Толкина не вполне отражали его действительное отношение к выявлению источников литературных произведений, но были полемическими преувеличениями [Shippey, 2011, p. 7–8].

Изучение источников влияния на творчество Толкина берет свое начало в 1960-х гг. – тогда же, когда и зародилась академическая толкинистика. В 1968 вышел в свет сборник исследовательских эссе «Толкин и критики» под редакцией Нила Айзекса и Роуз Зимбардо. В этом сборнике уже заметны основные направления толкиноведения последующего времени, в их числе – анализ источников влияния на творчество Толкина (от древнеанглийских текстов до биографических фактов). В конце 1960-х гг. были основаны Мифопоэтическое (1967) и Толкиновское (1969) общества.

С 1972 по 1992 гг. публикуются многие неизданные работы Толкина, и одновременно развивается академическая толкинистика, проводятся первые научные конференции, семинары. Публикуются все новые и новые монографии о жизни Толкина и его наследии, авторы которых применя-

ли источниковедческий подход. В 1982 г. выходит «Дорога в Средиземье» Т. Шиппи, одна из известнейших работ, посвященных творческому пути Толкина.

К началу 2010-х годов было опубликовано уже множество книг и статей, в которых рассматривались самые разные источники влияния на творчество Толкина. Но попытки обобщить этот опыт, выделить основные методы анализа источников наследия Дж.Р.Р. Толкина были сделаны сравнительно недавно. В 2011 году вышел сборник «Толкин и изучение его источников», содержащий работы многих известных толкиноведов. Первые три статьи сборника посвящены методологии анализа источников творчества Дж.Р.Р. Толкина. Сначала встает вопрос определения: что такое вообще «источник» для любого художественного произведения, что такое анализ источников, критика источников? Э. Рисден в статье «Критика источников: происхождение и применение» так отвечает на этот вопрос: «Критика источников оказывается не только многоаспектным поиском прямых источников влияния, но и почти бесконечное внимание к “фоновому шуму”, производящему неисчислимы загадки, резонансы, задачи» [Risden, 2011, p. 17]. На творческие предпочтения и методы Толкина, по мнению Рисдена, особенно сильное влияние имели не столько конкретные произведения, сколько его научные интересы в области филологии и лингвистики. Но нельзя недооценивать и его семейную историю, и «английскую» идентичность, и военный опыт, и приверженность католицизму [Risden, 2011, p. 18].

Т. Шиппи, автор предисловия к сборнику, считает основным источником творчества Дж.Р.Р. Толкина не определенные тексты, а процесс попыток возродить потерянный мир мифологий народов северной Европы. В этом смысле Толкин стоит для Шиппи в одном ряду с братьями Гримм, датским филологом Николаем Фредериком Грудтвигом, составителем «Калевалы» Элиасом Лённротом, Уильямом Моррисом. Истоки легендарности Толкина – это «выжившее» из потерянной мифологии: имена, названия, пословицы, сказки, детские стишки. Далее Т. Шиппи выделяет три направления в исследовании источников творчества Толкина: 1) общий культурный контекст времени, в которое Толкин жил и работал; 2) сфера его научных интересов как филолога и лингвиста и его собственные исследования и переводы; 3) разнообразные литературные произведения, вызвавшие у Толкина читательский интерес в разные периоды его жизни [Shippey, 2011, p. 10].

Еще одна посвященная методологии выявления и изучения источников творчества Толкина статья написана редактором сборника Джейсоном Фишером. Фишер выделяет три уровня достоверности источников: 1) указанные в качестве таковых самим Толкином; 2) произведения, упомянутые в текстах Толкина, но не указанные им в качестве таковых; 3) самая сложная

категория: произведения, предположительно знакомые Толкину, но не упомянутые в его текстах [Fisher, 2011, pp. 29–45].

Обобщение опыта основных направлений исследования творчества Дж.Р.Р. Толкина, в том числе и анализа источников, содержится в изданном в 2014 г. под редакцией С. Ли «Толкиновском путеводителе». Каждый из разделов путеводителя посвящен определенному аспекту толкиновского наследия. Раздел IV содержит обзор литературных памятников разных эпох и культур, повлиявших на толкиновский легендарий, от древнеанглийской литературы до произведений современников Толкина.

Вышедшая в 2020 г. и переведенная на русский язык книга Дж. Гарта «Миры Дж.Р.Р. Толкина. Реальный мир легендарного Средиземья» посвящена в первую очередь взаимосвязи воображаемой географии толкиновского мира как с реальными местами, знакомыми Толкину, так и воображаемыми, описанными в известных ему произведениях.

К примеру, Гарт предполагает, что образ Двух Древ Валинора был навеян описаниями «чудес Востока» в некоторых знакомых Толкину древнеанглийских текстах, таких как «Письмо Александра Аристотелю» из содержащего рукописный оригинал «Беовульфа» «Кодекса Новелла». В подтверждение он ссылается на ответ самого Толкина в интервью Д. Геролту 1965 года [Garth, 2020, p. 40]. Другой пример – неоднократно появлявшийся как в рисунках, так и в литературном творчестве Толкина образ «трилита», мегалитического сооружения из трех огромных камней. Появление этого образа у Толкина, по мнению Гарта, было связано как с широкой популяризацией археологических открытий в Великобритании конца XIX – начала XX вв., так и с интересом Толкина к книгам Г.Р. Хаггарда. В романе Хаггарда «Аэша» такие камни «властны над смертью и видением возрождения в мегалитическом круге, воздвигнутом “неким первобытным народом” на холме в Англии» [Garth, 2020, p. 41].

Таким образом, Дж. Гарт для подтверждения источника какого-либо толкиновского образа обращается и к словам самого Толкина, и к известным Толкину текстам, и к общему культурному контексту времени.

В 2021 году вышла и русскоязычная работа М. Минца «Библиография Средиземья. Творчество Дж.Р.Р. Толкина и его изучение в России и за рубежом». Эта работа содержит подробный обзор как опубликованных работ Дж.Р.Р. Толкина, так и исследовательской литературы. В «Библиографии Средиземья» есть разделы, посвященные российским и зарубежным исследованиям источников образов как во «Властелине колец», так и в других произведениях [Минц, 2021, с. 120–123, 156–167].

Приложение А к «Дороге в Средиземье» содержит обзор основных источников образов и сюжетов в произведениях Толкина. Во-первых, это

древнеанглийская литература: «Беовульф» и многие стихотворения древнеанглийского корпуса, включая поэму «Христос I», вдохновившую Толкина на образ Эарендила, поэму «Странник», «Максимы», «Соломон и Сатурн». Во вторых, это древнеисландская литература: из «Прорицания Вельвы» Толкин позаимствовал имена гномов в «Хоббите». «Сага о Хёрвер и Хейдрике», как и «Соломон и Сатурн», стала одним из источников «игры в загадки». Далее это среднеанглийские поэмы «Жемчуг», «Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь» и «Сэр Орфео» (все три были переведены Дж.Р.Р. Толкином на современный английский), и другие тексты, бывшие предметом научных исследований Толкина. Затем это памятники средневековой литературы на других языках – англо-нормандском («Лэ Марии Французской»), древнеирландском («Плавание Брана, сына Фебала»). Обращался Толкин и к сборникам сказок, составленных в XIX в. известными собирателями фольклора – братьями Гримм, П.К. Асбьернсенем, Дж. Джейкобсом. К числу источников многих сюжетов толкиновского легендаруима Т. Шиппи относит и исторические труды («История упадка и разрушения Римской империи» Т. Гиббона), и исторические хроники («История готы» Иордана и «Деяния данов» Саксона Грамматика).

Наконец, некоторые образы в творчестве Толкина имеют истоки в английской литературе второй половины XIX в (Дж. Макдональд, У. Моррис) [Shippey, 1992, p. 296–302].

Все эти группы источников привлекают интерес исследователей по сей день. Продолжается изучение древнеанглийских текстов как основы толкиновского легендаруима. Помимо «Беовульфа» и поэтических произведений из «Книги Экзетера», толкиноведы обращают внимание и на другие тексты. Например, в статье Дж.Р. Холмса «Клятва и клятвопреступление» рассматривается упомянутое в «Проповеди англам» архиепископа Вульфстана II англосаксонское понятие нарушения клятвы как один из сюжетообразующих элементов «Властелина колец» [Holmes, 2004, p. 233–247].

Появляются новые работы об отражении в произведениях Толкина древнескандинавской мифологии. В статье Лесли А. Донован рассматривается отражение канонических атрибутов и функций валькирий из таких произведений, как «Сага о Хёрвер», «Старшая Эдда», «Младшая Эдда», «Сага о Вёльсунгах» в образах героинь «Властелина колец» [Donovan, p. 112–113].

Важную роль как в создании некоторых сюжетов легендаруима, так и в конструировании языка квэнья, сыграл интерес Дж.Р.Р. Толкина к финской культуре, финским языкам и «Калевале» Э. Лённрота. Об изначальной связи между квэнья и фонетическим рисунком финского языка Толкин упоминал в письмах к Н. Митчисон и У. Одену, а в письме 1964 г. к К. Бредертону назвал

31 руну «Калевалы» о герое-мстителе Куллерво «зародышем моих попыток записать собственные легенды, соответствующие моим искусственным языкам» [Letters]. В 1914 году, будучи бакалавром Эксетер Колледжа в Оксфорде, Дж.Р.Р. Толкин написал прозаическое переложение «Истории Куллерво». Эта повесть не была закончена, но впоследствии стала одним из источников истории Турина Турамбара. Подробный разбор мотивов «Истории Куллерво» в «Сильмариллионе» содержится в монографии Р. Хелмса 1981 г. В работах А. Петти [Petty, 2004, p. 69–84] и Дж.Б. Хаймса [Himes, 2000, p. 69–85] сравниваются атрибуты волшебных объектов в «Калевале» (Сампо) и толкиновском легендарииуме (Сильмарилей и Двух Дерев).

Еще один корпус текстов, названный Т. Шиппи важным источником вдохновения для Дж.Р.Р. Толкина – это произведения на среднеанглийском языке. Толкин перевел со среднеанглийского на современный английский поэмы «Сэр Орфео» и «Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь» (XIII–XIV вв), стихотворение «Жемчужина» (XIV в). Он принял участие в подготовке издания «Наставления отшельницам», устава для монахинь-отшельниц начала XIII в., составил «Словарь среднеанглийского языка», написал ряд работ по этимологии и статью «Чосер как филолог: “Рассказ Мажордома”». Работе Толкина-филолога со среднеанглийскими источниками и использованию среднеанглийского написания и значения некоторых слов (яркие примеры – *aventures*, *Realm* и *Faërie*) и образов из литературы этого времени в легендарииуме посвящена статья Е. Солоповой в «Путеводителе» 2014 года. Солопова отмечает несколько мотивов, встречающихся и в среднеанглийских поэмах, и некоторых произведениях Толкина об Арде. Во-первых, это образ фэйри как прекрасных, но непредсказуемых и временами опасных созданий в «Сэре Орфео» и «Утраченных сказаниях» и «Хоббите»; «танец фэйри» и «охота фэйри». Во-вторых, это мотив танцующих или охотящихся фэйри, внезапно появляющихся перед героем повествования и внезапно исчезающих. Наконец, это мотив любви между фэйри и смертной женщиной или смертным мужчиной [Solopova, 2014, pp. 236–239].

Эти четыре группы литературных источников лежат в основе толкиновского легендарииума. Но нельзя недооценивать и влияние произведений, относящихся к другим временам и культурам. История Нуменора и его падения была задумана Толкином как аллюзия к платоновскому мифу об Атлантиде, но в описаниях Нуменора и нуменорцев есть отсылки к Ветхому Завету (долгожительство, сюжет о спасении Элендила и Верных, напоминающий повествование о Ное), а сам Толкин сравнивал дунэдайн с древними египтянами.

Помимо истории Нуменора, в толкиновском легендарииуме есть и другие отсылки к древнегреческой литературе и мифологии. Сам Толкин назвал

описание войск гондорских провинций в главе «Минас Тирит» третьей части «Властелина колец» «перечнем в духе Гомера» [Tolkien, 1997, p. 229]. В последние двадцать лет появляется все больше работ об отражении у Толкина античной традиции. Приведем в пример работу Кристины Ларсен, в которой отмечается сходство между историей Эарендила и Эльвинга и древнегреческим мифом о супругах Кеике и Алкионе. В разных вариантах этого мифа женщина, следуя за пропавшим в море мужем, сама бросается в море, и боги превращают ее в зимородка [Larsen, 2011, pp. 69–84].

Продолжается изучение и так называемых «варварских» исторических хроник как источника сюжетных элементов у Толкина. Внимания заслуживают статьи М. Либран-Морено, в которых исследуется влияние на Толкина Иордана, византийско-готского историка VI в., автора сочинений «Сокращения хроник» и «О происхождении и деяниях гетов». Интерес Толкина к трудам Иордана был связан с его интересом к готскому языку, истории и культуре. В «Приложениях» к «Властелину колец» рассказывается история живших к северо-востоку от Гондора северянах-рованионцах, чьи имена передаются для читателя готскими именами, в том числе, и упомянутыми у Иордана. М. Либран-Морено выделяет три историко-философские идеи, общие для описания римской истории у Иордана, судьбы королевства Гондор и создания «мифологии для Англии» у Толкина: 1) о культурном и политический упадке как следствии «изгнания из рая» 2) победа в войне со злом, после которой наступает раздробление единой культуры 3) создание псевдо-истории путем конструирования родственных и культурных связей с мифическими, высокоразвитыми народами легендарного прошлого [Librán-Moreno, 2013, pp. 1–2]. В другой статье Либран-Морено проводит параллели между отношениями Гондора, северян, харадрим и отношений Византийской империи с народами Европы Темных веков, как они были описаны в «варварских» исторических хрониках. [Librán-Moreno, 2011, p. 84–116].

Отношение Толкина к кельтской культуре было противоречивым. С одной стороны, известны неодобрительные высказывания Толкина о кельтской литературе и мифологии. Например, в письме к издателю Стэнли Анвину он писал: «Я-то кельтский материал знаю (многие тексты я прочел в оригинале – на ирландском и валлийском) и испытываю к ним некоторую антипатию: главным образом за то, что в основе своей они напрочь лишены всякой логики. Они переливаются яркими красками, но они – что осколки витража, собранные заново как попало» [Tolkien, 2012, p. 26].

С другой стороны, по словам Дж. Гарта, «Толкиновский долг кельтскому Западу в течение долгого времени сильно недооценивался – по большей

части из-за собственных комментариев писателя» [Garth, 2020, p. 33]. На самом деле кельтские языки и культура много значили и для Толкина-ученого, и для Толкина-писателя. По его собственным словам, Толкин начал придумывать свои собственные языки в детстве, увидев названия на валлийском во время поездки в Уэльс. В 1920-е годы Толкин преподавал средневековый валлийский в университете Лидса. Некоторые его научные исследования тоже связаны с валлийским языком – заметка «Об имени “Ноденс”» (1932), лекция «Английский и валлийский» (1955). Также Толкин написал несколько произведений на кельтские сюжеты: «Лэ об Аотру и Итрун», незавершенное «Падение Артура», «Король Зеленой Дюжины», стихотворение «Имрам», написанное по мотивам ирландской саги «Плавание Брана, сына Фебала». Важность кельтских языков и аллюзий к древнеирландской, валлийской и бретонской литературе в произведениях Толкина отмечалась и в исследованиях 70-х – 80-х гг. С начала XXI века толкиноведы уделяют все больше и больше внимания кельтским мотивам как в книгах о Средиземье, так и в других произведениях Дж.Р.Р. Толкина. В монографии М. Бернс «Гибельные королевства: кельтские и северные мотивы в Средиземье Толкина» рассматриваются средневековые ирландские и валлийские тексты, интересовавшие Толкина и как ученого, и как читателя. Бернс отмечает значимость для Толкина произведений артуровского цикла: восхищение поэмой «Сэр Гавэйн и Зеленый Рыцарь», использование в легендарии тропы о короле, который вернется в трудную пору.

Кельтским мотивам в творчестве Толкина посвящен ряд статей Д. Фими. В работе «Безумные эльфы и ускользящая красота. Некоторые кельтские сюжетные линии в мифологии Толкина» Фими подчеркивает, что Дж.Р.Р. Толкин, изначально задумавший свой легендарий как «мифологию для Англии» и противопоставлявший «английское» «кельтскому», позже отошел от этого противопоставления [Fimi, 2006, p. 167]. Во второй части «Утраченных преданий» и наброскам к «Утраченному пути» английское и валлийское мифологическое прошлое объединяются: северные предания германского происхождения и «предание о Туата-да-Даннан, или Тир-нан-Ог» включаются в общебританское мифологическое прошлое, а Эльфвине, персонаж-посредник между эльфами и людьми, назван сыном англосакса и валлийки [Tolkien, 1995, p. 313; 1992, pp. 77–78].

Валлийский язык стал моделью для синдарина, одного из разработанных Толкином эльфийских языков. По словам самого Толкина, это было связано с тем, что об эльфах-синдар рассказывались легенды «кельтского» типа [Carpenter, цит. по: Fimi]. В еще одной работе Д. Фими, «Толкин и “кельтский тип легенд”: объединяя традиции» рассматривается сходство сюжетных элементов и художественных приемов в валлийской литературе

и «легендах синдар» у Толкина – «Лэ о Лэйтиан» и сюжетах вокруг него. Фими отмечает использование в «Лэ» трехстиший, характерных для средневековой валлийской литературы [Fimi, 2007, p. 64].

На этих примерах мы видим, что в современном англоязычном толковедении метод исследования источников применяется очень плодотворно. Творческое переосмысление сюжетов и использование композиционных и поэтических приемов из литературных памятников разных народов Европы сделали мир Арды столь живым и узнаваемым.

Конечно же, Дж.Р.Р. Толкин находил источники вдохновения не только в этих литературных традициях. За рамками этой статьи остались литературные памятники других времен, тоже представляющие интерес для исследователей творчества Толкина. Это британская литература XVII–XVIII вв., произведения британских и немецких романтиков, затем писателей и поэтов викторианской и эдвардианской эпох и, наконец, литературное творчество современников Толкина. Кроме того, отдельного обзора требуют другие важные источники философских идей, поэтики, сюжетов и образов в наследии Дж.Р.Р. Толкина. Это католическое вероучение и теология, работы теоретиков мифа, филологов и лингвистов, традиции описания национальной истории в Великобритании XIX–XX вв.

Автор выражает благодарность М.В. Семенихиной (Санкт-Петербургский государственный экономический университет) и К.С. Пирожкову (независимому исследователю) за советы и помощь в работе над статьей.

Список литературы

1. Минц, 2021. – *Минц М.М.* Библиография Средиземья: Творчество Дж.Р.Р. Толкина и его изучение в России и за рубежом: Обзор источников и указатель литературы. Версия 1. Москва, [б. и.], 2021. 229 с.
2. Donovan, 2003. – *Donovan L.* The Valkyrie Reflex in J.R.R. Tolkien's The Lord of the Rings: Galadriel, Shelob, Éowyn, and Arwen // *Tolkien the Medievalist* / ed. by Jane Chance. London and New York: Routledge, 2003. Pp. 106–133. <https://doi.org/10.4324/9780203218013>
3. Fimi, 2006. – *Fimi D.* “Mad Elves” and “Elusive Beauty”. Some Celtic Strands in Tolkien's Mythology // *Folklore*. 2006 (August). Pp. 156–170. <https://doi.org/10.1080/00155870600707847>
4. Fimi, 2007 – *Fimi D.* Tolkien's “Celtic” type of legends: Merging Traditions // *Tolkien Studies*. 2007. No 4. Pp. 51–71. <https://doi.org/10.1353/tks.2007.0015>

5. Fisher, 2011 – *Fisher J.* Tolkien and Source Criticism: Remarking and Remaking // Tolkien and the Study of his Sources: Critical Essays / ed. by Jason Fisher. Jefferson, North Carolina and London: McFarland and Company, 2011. Pp. 29–45.
6. Garth, 2020 – *Garth J.* The Worlds of J.R.R. Tolkien. The Places that Inspired Middle-Earth. London: Frances Lincoln, 2020. 207 p.
7. Helms, 1981 – *Helms R.* Tolkien and the Silmarils. Boston: Houghton Mifflin Company, 1981. 104 p.
8. Himes, 2000 – *Himes J.B.* What J. R. R. Tolkien Really Did with the Sampo? // *Mythlore*. Vol. 22. No. 4 (86) (Spring 2000). Pp. 69–85
9. Holmes, 2004 – *Holmes J.R.* Oath and oath breaking Analogues of Old English Comitatus in Tolkiens Myth // Tolkien and the invention of the Myth: a Reader / ed. by Jane Chance. Lexington: Kentucky University Press, 2004. Pp. 233–247.
10. Larsen, 2011 – *Larsen K.* Sea Birds and Morning Stars: Ceyx, Alcyone, and the Many Metamorphoses of Eärendil and Elwing // Tolkien and the Study of his Sources: Critical Essays / ed. by Jason Fisher. Jefferson and London: McFarland and Company, 2011. Pp. 69–84.
11. Librán-Moreno, 2011 – *Librán-Moreno M.* “Byzantium, New Rome!” Goths, Langobards and Byzantium in *The Lord of the Rings* // Tolkien and the Study of his Sources: Critical Essays / ed. by Jason Fisher. Jefferson and London: McFarland and Company, 2011. Pp. 84–116.
12. Librán-Moreno, 2013 – *Librán-Moreno M.* J.R.R. Tolkien and Jordanes. Some Resemblances in Spiritual Outlook // *Littera Aperta*. International Journal of Literary and Cultural Studies. December 2013. Pp. 64–75. DOI:10.21071/ltap.v1i1.10817
13. Petty, 2004 – *Petty A.* Identifying England’s Lönnrot // *Tolkien Studies*. 2004. Volume 1. Pp. 69–84. <https://doi.org/10.1353/tks.2004.0014>
14. Ridsen, 2011 – *Ridsen E.L.* Source Criticism: Background and Applications // Tolkien and the Study of his Sources: Critical Essays / ed. by Jason Fisher. Jefferson, North Carolina and London: McFarland and Company, 2011. Pp. 17–29.
15. Shippey, 1992 – *Shippey T.* The Road to Middle-Earth. Second Edition. London: Grafton, 1992. 337 p.
16. Shippey, 2011 – *Shippey T.* Why Source Criticism? // Tolkien and the Study of his Sources: Critical Essays / ed. by Jason Fisher. Jefferson, North Carolina and London: McFarland and Company, 2011. Pp. 7–17.
17. Solopova, 2014 – *Solopova E.* Middle English // *A Companion to J.R.R. Tolkien* / ed. by Stuart D. Lee. Chichester: Wiley Blackwell, 2014. Pp. 230–244.

18. Tolkien, 1995 – *Tolkien J.R.R. The Book of Lost Tales. Part II.* London: Harper Collins, 1995. 357 p.
19. Tolkien, 2012 – *Tolkien J.R.R. Letters* / ed. by Humphrey Carpenter and Christopher Tolkien. London: Harper Collins, 2012. 459 p.
20. Tolkien, 1992 – *Tolkien J.R.R. The Lost Road and other Writings.* London: Grafton, 1992. 455 p.
21. Tolkien, 1988 – *Tolkien J.R.R. On Fairy Stories. Tree and a Leaf.* London: Harper Collins, 1988. 150 p.
22. Tolkien, 1997 – *Tolkien J.R.R. The War of the Ring* / ed. by Christopher Tolkien. London: Harper Collins, 1997. 476 p.

References

- Mints, M.M. *Bibliografiia Sredizem'ia: Tvorchestvo Dzh. R. R. Tolkina i ego izuchenie v Rossii i za rubezhom: Obzor istochnikov i ukazatel' literatury* [The Middle-Earth Bibliography. The Studies of J.R.R. Tolkien's Works in Russia and Abroad: Sources Review and Index of Research Works]. Version 1. Moskva, [s. l.], 2021. 229 p. (In Russ.)
- Donovan, L. The Valkyrie Reflex in J.R.R. Tolkien's *The Lord of the Rings*: Galadriel, Shelob, Éowyn, and Arwen. *Tolkien the Medievalist*, ed. by Jane Chance. London and New York, Routledge, 2003. Pp. 106–133. doi: 10.4324/9780203218013 (In Eng.)
- Burns, M. *Perilous Realms: Celtic and North in Tolkien's Middle-Earth.* Toronto, University of Toronto Press, 2005. 225 p. (In Eng.)
- Fimi, D. “Mad Elves” and “Elusive Beauty”. Some Celtic Strands in Tolkien's Mythology. *Folklore*, 2006 (August), pp. 156–170. doi:10.1080/00155870600707847 (In Eng.)
- Fimi, D. Tolkien's “Celtic” type of legends: Merging Traditions. *Tolkien Studies*, 2007, No 4, pp. 51–71. doi: 10.1353/tks.2007.0015 (In Eng.)
- Fisher, J. Tolkien and Source Criticism: Remarking and Remaking. *Tolkien and the Study of his Sources: Critical Essays*, ed. by Jason Fisher. Jefferson and London, McFarland and Company, 2011. Pp. 29–45. (In Eng.)
- Garth, J. *The Worlds of J.R.R. Tolkien. The Places that Inspired Middle-Earth.* London, Frances Lincoln, 2020. 207 p. (In Eng.)
- Helms, R. *Tolkien and the Silmarils.* Boston, Houghton Mifflin Company, 1981. 104 p. (In Eng.)
- Himes, J.B. What J.R.R. Tolkien Really Did with the Sampo? *Mythlore*, vol. 22, No. 4 (86), (Spring 2000), pp. 69–85. (In Eng.)
- Holmes, J.R. Oath and oath breaking Analogues of Old English Comitatus in Tolkiens Myth. *Tolkien and the invention of the Myth: a Reader*, ed. by Jane

Chance. Lexington, Kentucky University Press, 2004. Pp. 233–247. (In Eng.)

Larsen, K. Sea Birds and Morning Stars: Ceyx, Alcyone, and the Many Metamorphoses of Eärendil and Elwing. *Tolkien and the Study of his Sources: Critical Essays*, ed. by Jason Fisher. Jefferson and London, McFarland and Company, 2011. Pp. 69–84. (In Eng.)

Librán-Moreno, M. “Byzantium, New Rome!” Goths, Langobards and Byzantium in *The Lord of the Rings. Tolkien and the Study of his Sources: Critical Essays*, ed. by Jason Fisher. Jefferson, North Carolina and London, McFarland and Company, 2011. Pp. 84–116. (In Eng.)

Librán-Moreno, M. J.R.R. Tolkien and Jordanes. Some Resemblances in Spiritual Outlook. *Littera Aperta. International Journal of Literary and Cultural Studies*, December 2013, pp. 64–75. doi:10.21071/ltap.v1i1.10817 (In Eng.)

Petty, A. Identifying England’s Lönnrot. *Tolkien Studies*, 2004, vol. 1, pp. 69–84. doi: 10.1353/tps.2004.0014 (In Eng.)

Risden, E.L. Source Criticism: Background and Applications. *Tolkien and the Study of his Sources: Critical Essays*, ed. by Jason Fisher. Jefferson and London, McFarland and Company, 2011. Pp. 17–29. (In Eng.)

Shippey, T. *The Road to Middle-Earth*. Second Edition. London, Grafton, 1992. 337 p. (In Eng.)

Shippey, T. Why Source Criticism? *Tolkien and the Study of his Sources: Critical Essays*, ed. by Jason Fisher. Jefferson and London, McFarland and Company, 2011. Pp. 7–17. (In Eng.)

Solopova, E. Middle English. *A Companion to J.R.R. Tolkien*, ed. by Stuart D. Lee. Chichester, Wiley Blackwell, 2014. Pp. 230–244. (In Eng.)

Tolkien, J.R.R. *The Book of Lost Tales*. Part II. London, Harper Collins, 1995. 357 p. (In Eng.)

Tolkien, J.R.R. *Letters*, ed. by Humphrey Carpenter and Christopher Tolkien. London, Harper Collins, 2012. 459 p. (In Eng.)

Tolkien, J.R.R. *The Lost Road and other Writings*. London, Grafton, 1992. 455 p. (In Eng.)

Tolkien, J.R.R. *On Fairy Stories. Tree and a Leaf*. London, Harper Collins, 1988. 150 p. (In Eng.)

Tolkien, J.R.R. *The War of the Ring*, ed. by Christopher Tolkien. London, Harper Collins, 1997. 476 p. (In Eng.)

Гумерова А.Л.

Стихотворение Кристины Россетти «Up-Hill» во «Властелине колец» Дж.Р.Р. Толкина

Информация об авторе: Гумерова Анна Леонидовна, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела теории литературы ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, Москва, Россия.

ORCID 0000-0001-9795-0974.

E-mail: gratia4@yandex.ru

Аннотация: О влиянии прерафаэлитов и конкретно творчества Кристины Россетти на творчество Толкина говорят достаточно часто. Так, отмечается, что слово «goblin», вероятно, появилось у Толкина под влиянием «Ярмарки Гоблинов» Кристины Россетти. Интересно, что в одном из главных внутренних стихотворений «Властелина колец» – «The road goes ever on and on» и его варианта в главе «Many Partings» – можно увидеть мотивы стихотворения Кристины Россетти «Up-Hill», причем как на уровне отдельных слов – road, journey, inn – так и на уровне общего содержания – метафоры дороги как жизненного пути. Более того, почти прямая цитата из «Up-Hill» («Shall I meet other wayfarers at night? / Those who have gone before») появляется в песне Леголаса в главе «The Field of Cormallen»: «Grey ship, grey ship, do you hear them calling /The voices of my people that have gone before me?». Таким образом внутритекстовые стихотворения «The road goes ever on and on» и «To the Sea, to the Sea!» оказываются связаны не только общей темой путешествия, но и цитатой из стихотворения «Up-Hill». Замечу, что стихотворение Кристины Россетти используется в качестве иллюстрации метафоры-аллегии в эссе Оуэна Барфилда «Poetic Diction and Legal Fiction» из сборника «Essays Presented to Charles Williams» 1947 года, в котором было напечатано и знаменитое эссе Дж.Р.Р. Толкина «On Fairy-Stories».

Ключевые слова: Толкин, «Властелин колец», Кристина Россетти, «Up-Hill», цитата.

Christina Rossetti's Poem "Up-Hill" in J.R.R. Tolkien's Novel *The Lord of the Rings*

Information about the author: Anna Gumerova, PhD in Philology, Senior researcher of M. Gorky Institute of Literature Theory Department of the World Literature of Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia.

E-mail: gratia4@yandex.ru

Abstract: The influence of the Pre-Raphaelites and specifically that of Christina Rossetti, on Tolkien's works is quite often discussed. For example, they note that the word "goblin" used by Tolkien probably originated in Christina Rossetti's *Goblin Market*. What is interesting is that one of the main internal poems of *The Lord of the Rings*, "The Road Goes Ever On and On", and its version in the chapter "Many Partings", contains several motives of Christina Rossetti's "Up-Hill", both at the level of individual words (road, journey, inn) and at the level of the general meaning (the metaphor of the road as someone's way of life). And more than that, we can see almost a direct quote from "Up-Hill" ("Shall I meet other wayfarers at night? / Those who have gone before") in Legolas' song in the chapter "The Field of Cormallen": "Grey ship, grey ship, do you hear them calling / The voices of my people that have gone before me?". Thus, inter-text poems "The Road Goes Ever On and On" and "To the Sea, to the Sea!" are linked not only by the general theme of travel, but also by the quote from the poem "Up-Hill". It should be mentioned that Christina Rossetti's poem is used as an illustration to the "metaphor allegory" in Owen Barfield's essay "Poetic Diction and Legal Fiction" from *Essays Presented to Charles Williams* (1947), where the famous essay of J.R.R. Tolkien "On Fairy-Stories" was also published.

Keywords: Tolkien, *The Lord of the Rings*, Christina Rossetti, "Up-Hill", quotation.

Данная статья отчасти продолжает мою работу «Внутренняя цитата и принципы медленного чтения. Роман-эпопея Дж.Р.Р. Толкина «Властелин колец» [Гумерова, 2021, с. 341–364], но если в ней я рассматривала, помимо прочего, внутренние цитаты в стихотворных фрагментах «Властелина колец», то эта статья посвящена одному небольшому стихотворению, отсылки к которому появляются в нескольких стихотворных фрагментах романа – стихотворению Кристины Россетти «Up-Hill».

Одну из первых своих творческих «групп», возникшую еще до Инклинггов – ЧКБО, сам Толкин сравнил с братством прерафаэлитов [Carpenter, 1977, p. 81]. Тема влияния прерафаэлитов на творчество Толкина поднимается в литературоведении. Разумеется, наиболее широко в этом контексте исследуется творчество Уильяма Морриса – в англоязычном литературоведении, таких работ множество, в отечественном можно назвать, например, статью С.В. Алексеева «Вырос на Уильяме Моррисе» [Алексеев, 2013, с. 288–310], но упоминается и о Кристине Россетти – например, в книге «The Ring of Words: Tolkien and the Oxford English Dictionary» отмечено, что слово «goblin», вероятно, появилось у Толкина под влиянием «романтического мира» «Ярмарки Гоблинов» Кристины Россетти [Gilliver, Marshall, Weiner, 2006, p. 138].

Однако почему имеет смысл обратить именно на это стихотворение?

В 1947 году выходит «Essays Presented to Charles Williams», сборник, посвященный памяти Чарльза Уильямса, одного из Инклингов, умершего в 1945 году, за год до своего шестидесятилетия. По словам Х. Карпентера, сборник был задуман как юбилейный, но стал мемориальным [Carpenter, 1978, p. 224]. Этот сборник открывается статьей Дороти Сэйерс, посвященной «Божественной комедии» Данте Алигьери: «...And telling you a story: A Note on The Divine Comedy» [Essays, 1947, pp. 1–37]; мне хотелось бы отметить слово story, которое повторится еще в двух статьях этого сборника. Центральное место в сборнике занимает блок из трех статей – «On Fairy-Stories» Дж.Р.Р. Толкина [Essays, 1947, pp. 38–89], – его знаменитое эссе, фактически творческий манифест, «On stories» К.С. Льюиса [Essays, 1947, pp. 90–105] и «Poetic Diction and Legal Fiction» [Essays, 1947, pp. 106–127] Оуэна Барфилда. После них идут две сравнительно небольших статьи: статья Мэтью Герваса «Marriage and Amour Courtois in Late-Fourteenth-Century England» [Essays, 1947, pp. 128–137] и статья Уоррена Льюиса, тоже относящегося к Инклигам, «The Galleys of France» [Essays, 1947, pp. 138–145].

Эссе Барфилда «Poetic Diction and Legal Fiction» посвящено, в частности, как и некоторые главы его книги «Poetic Diction», проблеме метафоры в поэтическом языке. Говоря о метафорах в отличие от сравнений – «вместо того чтобы говорить “А похоже на Б” или “А – это Б”, поэт говорит о Б, никак не соотнося его с А; однако вы знаете, что он все время подразумевает А – или, лучше сказать, некое А» [Essays, 1947, p. 107] – в качестве примера стихотворения со слишком простой и очевидной метафорой (фактически аллегорией) Барфилд приводит стихотворение Кристины Россетти «Up-Hill».

Стихотворение Россетти «Up-Hill» Барфилд цитирует полностью. На русском языке существует прекрасный перевод Ольги Полей:

В ГОРУ

Всё ли он в гору ведет, этот путь?
 Да, и дорога длинна.
 Значит, весь день не придется вздохнуть?
 Весь, от зари дотемна.
 Ждет ли ночлег на вершине холма?
 К ночи приют ты найдешь.
 Как же найти, коль опустится тьма?
 Мимо него не пройдешь.
 Встречу ли друга там хоть одного?
 Будет и друг там, и враг.
 В дверь постучать или кликнуть кого?
 Незачем, впусьят и так.

Ждет ли там отдых от долгих трудов?
 Там подведут им итог.
 Всем ли ночлег в этом доме готов?
 Всем, кто преступит порог
 [Поэтический мир, с. 205]¹.

Как можно видеть, в этом стихотворении появляются слова *road* и *journey* (в русском переводе – «дорога» и «путь») как метафора жизненного пути, долгого и сложного пути, и *inn* («приют») как место отдыха, места, где ты увидишь других путников – то есть аллегория жизни и смерти. Разумеется, сама по себе такая метафора достаточно распространена в литературе, хотелось бы все же обратить на них внимание.

Из этого можно сделать вывод, что стихотворение Кристины Россетти было актуализировано в кругу Инклингов во время работы Дж.Р.Р. Толкина над романом «Властелин колец».

Интересно, что эссе Толкина «On Fairy-Stories», впервые напечатанное в том же сборнике, что и статья Барфилда, тоже открывается стихотворением о дороге и выборе пути: отрывком из баллады «Томас Лермонт», о трех дорогах, одна из которых – узкая и трудная, для праведников, другая – широкая и приятная, и это путь грешников, и третья – путь в эльфийскую страну. Толкин приводит эту цитату, в которой, в свою очередь, очевидна аллюзия на евангельскую притчу о двух путях, как иллюстрацию того, что путь в страну эльфов – некий третий путь, не в рай и не в ад.

Гляди – вон узкая тропа,
 Что терниями заросла;
 То – Добродетели стезя,
 Не всякому она мила.

Гляди – широкий, торный путь
 Лег через дол из края в край:
 То путь Греха, хотя иным
 Он видится Дорогой в Рай.

¹ Does the road wind up-hill all the way? Shall I meet other wayfarers at night?
 Yes, to the very end. Those who have gone before.
 Will the day's journey take the whole long day? Then must I knock, or call when just in sight?
 From morn to night, my friend. They will not keep you standing at that door.

But is there for the night a resting-place? Shall I find comfort, travel-sore and weak?
 A roof for when the slow dark hours begin. Of labour you shall find the sum.
 May not the darkness hide it from my face? Will there be beds for me and all who seek?
 You cannot miss that inn. Yea, beds for all who come

[Essays, 1947, p. 108].

А видишь – тропка пролегла,
 Где папоротники густы?
 Она в Эльфландию ведет,
 Где будем к ночи я и ты
 [Толкин, 2018, с. 110]².

Т. е. мы видим определенное не только тематическое, но и образное пересечение в поэтических цитатах, появляющихся в статьях Толкина и Барфилда. Обратим внимание на синонимию *road* и *path*, возникающую в балладе о Томасе Рифмаче.

Насколько для Толкина была важна метафора *road* как жизненного пути, можно судить по тому, что в уже почти завершённом в это время романе «Властелин колец» несколько раз в разных главах появляется внутреннее стихотворение, начинающееся со строчки «The road goes ever on and on», – написанной, замечу, тем же ритмом, что и процитированная баллада о Томасе Рифмаче:

Бежит дорога вдаль и вдаль.
 Но что я встречу по пути?
 Забыв усталость и печаль,
 Я уйду, чтобы идти
 Все дальше, не жалея ног, –
 Пока не выйду на большак,
 Где сотни сходятся дорог, –
 А там посмотрим, что и как! [Толкин, 2000, с. 46]³.

² O see ye not yon narrow road
 Page So thick beset wi' thorns and briars?
 That is the path of Righteousness,
 Though after it but few inquires.
 And see ye not yon braid, braid road
 That lies across the lily leven?
 That is the path of Wickedness,
 Though some call it the Road to Heaven.
 And see ye not yon bonny road
 That winds about yon fernie brae?
 That is the road to fair Elfland,
 Where thou and I this nightmare gave [Essays, 1947, p. 39].

³ The **Road** goes ever on and on
 Down from the door where it began.
 Now far ahead the Road has gone,
 And I must follow, if I can,
 Pursuing it with **weary** (eager) feet,
 Until it joins some larger way,
 Where **many paths** and errands **meet**.
 And whither then? I cannot say [Tolkien, 2005, p. 35, 73].

И как и в балладе, слово *path* как синоним *road* в этом стихотворении тоже появляется. Интересно, что в балладе три дороги, на которые смотрят Томас и Королева эльфов, расходятся, и герои баллады должны выбрать одну определенную. Во «Властелине колец» дороги, наоборот, сходятся – *meet*. Тем не менее метафора дороги как жизненного пути сохраняется; при этом перед нами и метафора, и реальная дорога, на которую ступают Бильбо в первой главе и Фродо в третьей – как мы помним, они читают одно и то же стихотворение, с изменением в оригинале всего лишь одного слова, *eager feet* у Бильбо и *weary feet* у Фродо.

Понятно, что метафора дороги как жизненного пути достаточно банальная и появляется явно не только у Кристины Россетти, то есть нельзя было бы делать сопоставление на основе только этого факта.

Но в стихотворных фрагментах романа можно найти и другие пересечения с этим стихотворением. В варианте этого стихотворения, появляющемся ближе к финалу романа и уже после основного сюжета, Бильбо говорит о светлом приюте, который ожидает его в конце пути, где можно будет отдохнуть:

But I at last with weary feet
Will turn towards the **lighted inn**,
My **evening-rest and sleep** to meet

[Tolkien, 2005, p. 987].

В стихотворении Кристины Россетти, которое приводит Барфилд в своей статье, именно с помощью этой метафоры описан финал жизненного пути: «you cannot miss **the inn**». И здесь же появляется слово *journey*, которое у Россетти тоже есть. Можно отметить также выражения «evening-rest» у Бильбо и «for the night a resting-place» у Россетти.

Томас Шиппи в «Дороге в Средьземелье» пишет так об этом втором варианте стихотворения (я привожу цитату в переводе М. Каменкович, только ключевое слово, которое переведено как «корчма», даю в оригинале): «под “inn” он имеет в виду Ривенделл, и в непосредственном контексте так оно и есть. Однако любой читатель догадается, что “inn” здесь может с тем же успехом символизировать и смерть» [Шиппи, 2003, с. 326]. Шиппи не ссылается на стихотворение Кристины Россетти, но очевидно говорит о совпадающем контексте – и у Толкина, и у Россетти *inn* обозначает смерть.

И вернемся снова к стихотворению Кристины Россетти. Вспомним строки из предпоследнего четверостишья: «Shall I meet other wayfarers at night? **Those who have gone before**» («Встречу ли я других путников в ночи? Тех, кто ушел прежде»).

Интересно, что в другом внутреннем стихотворении «Властелина колец», в песне Леголаса, начинающейся словами «To the Sea, to the Sea!..»

можно увидеть прямую цитату из этого четверостишья Россетти: «Grey ship, grey ship, do you hear them calling / The voices of my people **that have gone before me?**» [Tolkien, 2005, p. 956] («Серый корабль, слышишь ли ты голоса моего народа, тех, кто ушел прежде меня?»).

Перед нами достаточно прямое сопоставление. Во «Властелине колец» эти слова принадлежат Леголасу, и поэтому речь идет не о смерти как таковой, а об уходе за море. Однако в стихотворении «Ur-Hill» речь тоже идет не о смерти – оно аллегорически обозначает жизненный путь и смерть как желанный отдых, но говорится в нем о пути по горам и желанном ночлеге.

Замечу, что в целом оба этих стихотворения, и «The Road goes ever on and on», и «To the Sea, to the Sea!..» глубоко вплетены в весь контекст романа – как тема дороги, так и тема моря и ухода эльфов за море, ключевые и для поэтики всего романа, и для большинства стихотворений. Тем интереснее, что в двух стихотворениях – одно на тему дороги, другое об уходе эльфов за море – появляются отсылки к этому небольшому стихотворению Кристины Россетти, и эти стихотворения еще раз сплетаются.

Отношение Толкина к аллегории известно (как раз в том же 1947 году он говорит в письме Анвину: «Аллегория и История сходятся воедино, встречаясь где-то в Истине» [Толкин, 2019, с. 141]), а стихотворение Кристины Россетти напрямую аллегорично и, как указывает Оуэн Барфилд, «дорога, корчма и постель – не настоящие дорога, корчма и постель, они отдаленно напоминают изображения на гербе или рисунок на лаковой миниатюре...» [Essays, 1947, 109]. Тем интереснее, что у Толкина появляются аллюзии на стихотворение Россетти – и, видимо, таким образом аллегория становится в каком-то смысле реальностью – условно говоря, дорога становится настоящей дорогой, приют – настоящим приютом, но не теряет при этом и духовного смысла. Возможно, это в целом характерно для Толкина – брать устойчивое выражение и делать из него историю. Об этом пишет Томас Шиппи в монографии «Дорога в Средьземелье» – так, например, цитируя слова Толкина о «горьком разочаровании и отвращении <...> в связи с тем, как пошло обыграл Шекспир пророчество “...когда Бирнамский лес пойдет на Дунсинан”» [Шиппи, 2003, с. 310], он говорит: «Поход энтов на Исенгард превращает в истину то, что сообщил некогда перепуганный посланник не желающему верить в его слова Макбету в акте V, сцене 5: “Взгляните сами: лес идет на замок”» [Шиппи, 2003, с. 317–318]. То есть если у Шекспира Макбету показались лесом замаскированные воины, то во «Властелине колец» на Исенгард идут энты, хранители леса, имеющие облик деревьев. Очевидно, со стихотворением Кристины Россетти произошло нечто подобное – аллегория этого стихотворения приобрела историю и глубину.

Таким образом можно сказать, что роль литературного контекста в романе «Властелин колец» может проявляться и в таких тонких деталях, и тем не менее даже на этом примере можно видеть основные принципы работы Дж.Р.Р. Толкина с предшествующим текстом.

Список литературы

1. Алексеев, 2013 – *Алексеев С.В.* Дж.Р.Р. Толкин. М.: Вече, 2013. 416 с.
2. Гумерова, 2021 – *Гумерова А.Л.* Внутренняя цитата и принципы медленного чтения. Роман-эпопея Дж.Р.Р. Толкина «Властелин колец // Опыты медленного чтения. Коллективная монография. Отв. ред. Н.Н. Смирнова. М., Канон+, 2021. С. 341–364.
3. Поэтический мир, 2013 – Поэтический мир прерафаэлитов. Новые переводы. М., Центр книги Рудомино, 2013. 372 с.
4. Толкин, 2000 – *Толкин Дж.Р.Р.* Властелин колец. Трилогия. Книга I: Содружество Кольца / Пер. с англ. Каменкович М., Каррик В. СПб.: Амфора, 2000. 636 с.
5. Толкин, 2018 – *Толкин Дж.Р.Р.* Чудовища и критики и другие статьи. Сборник статей / пер. с англ. Артамоновой М., Гавриковой О., Лихачевой С. М., АСТ, 2018. 472 с.
6. Толкин, 2019 – *Толкин Дж.Р.Р.* Письма / пер. с англ. Лихачевой С.: М., АСТ, 2019. 752 с.
7. Шиппи, 2003 – *Шиппи Т.А.* Дорога в Средьземелье / пер. с англ. Каменкович. М. СПб.: ООО Лимбус пресс, 2003. 824 с.
8. Carpenter, 1978 – *Carpenter H.* The Inklings: C.S. Lewis, J.R.R. Tolkien, Charles Williams and their friends. London: Unwin Paperbacks, 1978. 287 p.
9. Carpenter, 1977 – *Carpenter H.* Tolkien: The Authorized Biography. Boston: Houghton Mifflin, 1977. 327 p.
10. Essays, 1947 – Essays Presented to Charles Williams. London: Oxford University Press (Amen House, London), 1947. 145 p.
11. Gilliver, Marshall, Weiner, 2006 – *Gilliver P., Marshall J., Weiner E.* The Ring of Words: Tolkien and the Oxford English Dictionary. Oxford, Oxford University Press, 2006. 257 p.
12. Tolkien, 2005 – *Tolkien J.R.R.* The Lord of the Rings. London, HarperCollinsPublishers, 2005. 1178 p.

References

Alekseev, S.V. *Dzh.R.R. Tolkien* [J.R.R. Tolkien]. Moscow, Veche Publ., 2013. 416 p. (In Russ.)

Gumerova, A.L. Vnutrennyaya citata i principy medlennogo chteniya. Roman-epopeya Dzh.R.R. Tolkina “Vlastelin kolec” [Inner quote and principles of the close reading. J.R.R. Tolkien’s epic novel *The Lord of the Rings*]. *Opyty medlennogo chteniya* [Essays in the Close Reading]. Collective work / ed. by N.N. Smirnova. Moscow, Kanon+ Publ., 2021. Pp. 341-364. (In Russ.)

Poeticheskij mir preraphaelitov. Novye perevody. [The Poetis World of the Pre-Raphaelites. New Translations]. Moscow, Centr knigi Rudomino Publ, 2013. 372 c. (In Russ.)

Tolkin Dzh.R.R. *Vlastelin Kolec. Trilogiya. Kniga I: Sodruzhestvo Kol’ca* [The Lord of the Rings. Trilogy. The Fellowship of the Ring]/ trans. by Kamenkovich M., Karrik V. – Saint Petersburg, Amfora Publ, 2000. 636 c. (In Russ.)

Tolkin Dzh.R.R. *Chudovishcha i kritiki i drugie stat’i.* Sbornik statei [Monsters and critics. Collection of articles], trans. by Artamonova M., Gavrikova O., Likhacheva S. Moscow, AST Publ., 2018. 472 p. (In Russ.)

Tolkin, Dzh.R.R. *Pis'ma* [Letters], trans. by Likhacheva S. Moscow, AST Publ., 2019. 752 p. (In Russ.)

Shippi, T. A. *Doroga v Sred'zemel'e* [Road to Middle-earth], trans. by Kamenkovich M. St. Petersburg, OOO Limbus press Publ., 2003. 824 p. (In Russ.)

Carpenter, H. *The Inklings: C.S. Lewis, J.R.R. Tolkien, Charles Williams and their friends.* London, Unwin Paperbacks, 1978. 287 p. (In Eng.)

Carpenter, H. *Tolkien: The Authorized Biography.* Boston, Houghton Mifflin, 1977. (In Eng.)

Essays Presented to Charles Williams. London, Oxford University Press, 1947. 145 p. (In Eng.)

Gilliver, P., Marshall, J., Weiner, E. *The Ring of Words: Tolkien and the Oxford English Dictionary.* Oxford, Oxford University Press, 2006. 257 p. (In Eng.)

Tolkien, J.R.R. *The Lord of the Rings.* London, HarperCollins Publishers, 2005. 1178 p. (In Eng.)

Егоров А.М., Егоров И.А.

Норне-Гест и Гэндальф: сравнительный анализ образа вечного странника в произведениях Йенсена и Толкина

Информация об авторах: Егоров Андрей Михайлович, доцент, кандидат исторических наук, доцент кафедры государственно-правовых дисциплин, полковник внутренней службы, Псковский филиал Академии ФСИН России, Псков, Россия.

Егоров Игорь Андреевич, студент Института гуманитарных наук и языковых коммуникаций, Псковский государственный университет, Псков, Россия.

E-mail: egorovam2009@rambler.ru

Аннотация: Перефразируя Умберто Эко, можно констатировать, что зачастую важные идеи и образы прочитанных нами книг испытывают влияние других более ранних произведений, развивая и творчески интерпретируя связанный с ними ассоциативный ряд. На наш взгляд, не составляют в этом плане исключения и некоторые ключевые персонажи из текстов Дж.Р.Р. Толкина (1892–1973), в частности, образ таинственного выходца из легендарного прошлого в лице бродячего волшебника Гэндальфа, выполняющего роль своеобразного катализатора для завязки действия «Хоббита» и «Властелина колец». Неожиданные визиты указанного персонажа в качестве незваного гостя являются поворотными моментами в судьбе главных героев толкиновского эпоса. Его описание в эпизоде первого знакомства с Бильбо Бэггинсом (и, соответственно, с читателями) по многим характеристикам совпадает с первобытным скитальцем из романа «Норне-Гест» нобелевского лауреата Йоханнеса В. Йенсена (1873–1950), восходя и апеллируя через него к намного более древнему прототипу из скандинавской мифологии. При этом внутренняя канва произведений двух авторов независима и самостоятельна, но некоторые черты характера и схожая личностная аура вечного странника, вкупе с деталями его появления, имеют несомненные совпадения. Здесь и схожесть внешнего облика, и обстоятельства встреч путешественника из доисторической эпохи с представителями повседневной реальности, причины его долгих отлучек, отдельные мотивы и цели регулярных возвращений, знакомство и дружба с представителями старшей ветви принимающей стороны, влияние, оказываемое на их потомков и т. п. Особая же ценность этого колоритного литературного персонажа, несмотря на всю маргинальность его образа жизни, связана с ролью носителя важной информации, имеющей иногда судьбоносное значение для настоящего и будущего других героев.

Ключевые слова: образ, персонаж, путешествие, гость, эпос, прототип, мифология, сюжет.

Norne-Gest and Gandalf: A Comparative Analysis of the Image of the Eternal Wanderer in the Works of Jensen and Tolkien

Information about the authors: Andrei Egorov, Associate Professor, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor of the Department of State Legal Disciplines, Colonel of Internal Service, Academy of the FPS of Russia (Pskov branch), Pskov, Russia.

Igor Egorov, student of the Institute of Humanities and Language Communications, Pskov State University, Pskov, Russia.

E-mail: egorovam2009@rambler.ru

Abstract: To paraphrase Umberto Eco, we can state that often important ideas and images of books we read are influenced by other earlier works, developing and creatively interpreting the associative series associated with them. In our opinion, some key characters from the texts of J.R.R. Tolkien (1892–1973) do not make exceptions in this regard, in particular, the image of a mysterious native of the legendary past in the person of a stray wizard Gandalf, who acts as a kind of catalyst for tying the action of *The Hobbit* and *The Lord of the Rings*. The unexpected appearance of this character as an uninvited guest is a turning point in the fate of the main characters of these books. And his description in the episode related to the first introduction of this figure significant for the plot in the Tolkien epic coincides with many characteristics of the primitive wanderer from the novel *Norne-Gest* by the Nobel laureate Johannes V. Jensen (1873–1950), going back through it and directly appealing to a much more ancient prototype from Scandinavian mythology. At the same time, the inner canvas of the works of the two authors is independent and independent, but some character features and a similar personal aura of the eternal wanderer, coupled with the details of its appearance, have undeniable coincidences. Here is the similarity of appearance, and the circumstances of the meetings of the traveler from the prehistoric era with representatives of everyday reality, the reasons for his long absences, motives and goals of regular returns, acquaintance and friendship with representatives of the senior branch of the host party, the influence exerted on their descendants, etc. The special value of this colorful literary character, despite all the marginality of his lifestyle, he is associated with the role of a bearer of important information, sometimes of fateful importance to the present and future of other heroes.

Keywords: image, character, journey, guest, epic, prototype, mythology, plot.

Истории о странствиях и странниках с незапамятных времен являются одной из традиционных форм европейской повествовательной культуры. Одновременно, по выражению Дж. Линора Райта, путешествие во внешний мир или внутрь себя выступает в качестве своеобразного способа изложения философско-социальных размышлений [Райт, 2005, с. 264]. Достаточно вспомнить творчество Аврелия Августина, Данте Алигьери, Рене Декарта или того же Александра Радищева с его путешествием «из Петербурга в Москву». Помимо прочего, путешествие предполагает перемещение не только в пространстве, но и во времени. И в таком случае оно вполне может служить сопоставлению системы ценностей настоящего и прошлого [Гуревич, 2014, с. 74].

Мотив похода по маршруту «туда и обратно» является, в частности, очень распространенным в средневековой скандинавской литературе. В качестве примера достаточно привести исландские «Пряди о поездках из страны». Наряду с другими древними преданиями северной Европы, включая легенды Британских островов, древнегерманскую мифологию и карело-финский эпос, они вполне могли послужить художественной основой для творчества профессора Дж.Р.Р. Толкина (1892–1973). Все вместе и каждое по отдельности данные сказания несли для Толкина «благородный северный дух, высший из даров Европе», который, по его же словам, он «всегда любил всем сердцем и тщился представить в истинном его свете» [Толкин, 2019, с. 84]. Легендариум самого Толкина можно считать попыткой художественного обобщения и переосмысления этой ментальности с точки зрения «соприкосновения старого и нового» [Толкин, 2018, с. 32].

Предпринятая между двумя мировыми войнами XX века попытка Толкина сплавить в некую общую форму традиционную европейскую мифологию при внимательном рассмотрении отнюдь не кажется лишь отвлеченной интеллектуальной игрой и гораздо серьезнее по своим потенциальным последствиям. В этом отдавал себе отчет и сам Толкин, если судить по его письмам. В период Новейшего времени мифологизм различного рода показал свои подлинные возможности в плане влияния на умы цивилизованного человечества. Являясь древнейшей синкретической формой общественного сознания, мифология способна и в современном мире быть социальной и идеологичной.

Хотя Толкин никогда не противопоставлял северную Европу южной, подчеркивая, что для него «ничего “священного” в этой области нет» [Толкин, 2019, с. 550], объективно одним из главных его творческих резервуаров стало литературное наследие именно раннего североевропейского средневековья, восходящего к первоначально устной традиции так называемого «века саг» (ок. 870–1030 гг.).

По сути, мы имеем здесь дело с косвенным влиянием той эпохи, в течение которой на строго определенный исторический период сформировался особый субрегион, втягивавший в свою орбиту все северные страны Европы за пределами Средиземноморья. Его контуры тянулись «по камешкам» от Ирландии на западе до Древней Руси на востоке [Льюис, 2021, с. 314]. Первыми в 1066 году с данной орбиты сошли Британские острова. Однако символично, что после гибели в битве при Гастингсе последнего англосаксонского короля Гарольда его дочь принцесса Гита Уэссекская была эвакуирована именно на Русь, предположительно норвежской королевой Елизаветой Ярославной [Сахаров, 1986, с. 18], и сосватана за племянника последней Владимира Мономаха [Бахрушин, Косминский, 2005, с. 140]. Интересно, что некоторые исследователи «Поучения детям» Владимира Мономаха обнаруживают его близость с аналогичной англосаксонской литературой (например, с похожим поучением короля Альфреда).

Очертания культурно-топографической общности большого европейского «Севера» сохранялись вплоть до первой половины XVIII века, когда современники еще привычно продолжали делить Европу не на западную и восточную, а на южную и северную. Достаточно вспомнить предысторию хрестоматийного пушкинского «окна в Европу». Данная метафора впервые встречается в письме графа Франческо Альгаротти к лорду Харви, отправленному в 1739 году из Санкт-Петербурга: «Опишу вам <...> то окно, недавно открытое на север, через которое Россия отныне смотрит на Европу» [Лайдре, 2010, с. 237]. Другими словами, еще в эпоху Просвещения Россия относилась современниками к европейскому северу, а не к востоку.

Записанные в XII-XIV вв. северные саги изобилуют историями о путешественниках, добивающихся жизненного успеха на чужбине. Поездки из дома рассматриваются здесь в качестве хорошей жизненной школы и надежного способа изменить социальный статус человека [Джаксон, 2016, с. 29], поменять его судьбу в лучшую сторону или сделать его жизнь более достойной. Как правило, подобные поездки в сагах совпадают с траекторией реально существовавшего и активно функционировавшего в средние века Северного торгового пути [Цветков, Черников, 2008, с. 4], который омывался водами Бискайского залива, Английского канала, Ирландского, Северного и Балтийского морей. На Балтике он переходил в так называемый Austrveg – «Восточный путь» викингов [Джаксон, 2001, с. 15], продолжаясь по великим рекам Восточно-Европейской равнины и разветвляясь на два рукава: «из варяг в персы» и «из варяг в греки». Доказано, что этот путь зародился еще до начала IX века, однако именно в период IX-X вв., в связи с подъемом северной торговли как за счет процессов внутреннего развития окружающих его территорий, так и в результате деятельности

скандинавских пришельцев, значение этого транзитного канала резко возросло [Херрман, 1986, с. 41].

Путешествие на восток или юго-восток является достаточно популярным направлением во многих средневековых рассказах (вроде шведской «Саги об Ингваре Путешественнике» или более позднем «Хождении за три моря» русского купца Афанасия Никитина), пусть и не схожих с исландскими «Прядями о поездках из страны». Представления же о географии и природных условиях в памятниках древнескандинавской письменности, естественно известных Толкину, вполне могли повлиять на пространственную ориентацию его собственного Средиземья. Точно также и сказочная семантика Толкина может быть адекватно расшифрована только в системе координат изначального европейского мифа, хотя расставленные при этом акценты не совпадают с прошедшей традицией.

Разнородные пласты архетипических образов средневековой мифологии и эпоса, подвергшиеся Толкином существенной литературной обработке в процессе его творчества, нуждались в тонкой сюжетной состыковке. Высокие легенды с главными действующими персонажами в лице эльфов и «былинных» героев из числа людей необходимо было «приземлить» или приблизить к повседневной жизни, более знакомой и привычной массовому читателю. И связующим звеном указанной литературной операции неожиданно для автора, по его собственному утверждению, выступили ранее совершенно неизвестные никакому фольклору хоббиты [Муравьев, 1982, с. 330]. Сам Толкин отмечал следующее: «“Хоббит”, в котором куда больше внутренней жизни, задумывался абсолютно независимо; начиная его, я еще не знал, что и он оттуда же. Однако ж, как выяснилось, он оказался настоящей находкой: он завершал собой целое, обеспечивал ему спуск на землю и слияние с “историей”» [Толкин, 2019, с. 215]. Автору оставалось найти того, кто подтолкнет это промежуточное звено «к двери» (в буквальном и переносном смысле), и тем самым сдвинет с места и приведет в движение остальные элементы заново отформатированной мифологической структуры. Таким образом, был осуществлен перенос с образа на ситуацию как новый архетип.

В результате сконструированный Толкином мир буквально ожил – благодаря сказочному «Хоббиту» и эпическому «Властелину колец». Фабулой данных произведений стало путешествие, точнее поход на восток и юго-восток Средиземья: в первом случае хоббита Бильбо Бэггинса к Одинокой горе, а во втором – его племянника Фродо к Роковой. Без первого путешествия не было бы и второго, а без последнего Средиземье Толкина могло вообще не состояться. Однако по логике повествования, как уже было сказано выше, кто-то должен был придать толчок истории хоббитов, и у Толкина

такой фигурой становится таинственный гость – странствующий волшебник Гэндальф, появление которого, согласно сюжету, провоцирует начало их путешествия.

Вместе с тем поход толкиновских героев по мифологической предстории современной европейской цивилизации был отнюдь не единственным литературным опытом в данном направлении. Ему предшествовала эпопея «Долгий путь», принадлежащая перу нобелевского лауреата датчанина Йоханнеса В. Йенсена (1873–1950). Еще с 1908 года Йенсен начинает публиковать цикл из шести романов, которые должны были, по замыслу автора, запечатлеть путь культурно-исторического развития обитателей северной части европейского континента с доледникового периода до раннего Нового времени.

Помимо прочих в этот цикл вошли романы «Норне-Гест» (1919) и «Поход кимвров» (1922). Общим сюжетным стержнем этих произведений стали продолжительные скитания некоего Норне-Геста, полумифического скальда, обязанного своим происхождением рассказу в одной из древнескандинавских саг о мальчике, которому при рождении колдунья-норна предрекла прожить лишь до тех пор, пока не догорит зажженная рядом свеча. Загадка долгожительства Геста объясняется тем обстоятельством, что он носит при себе огарок той самой свечи, вовремя затушенный его матерью, имея, таким образом, возможность самостоятельно решить, когда окончательно дожечь ее фитиль и тем самым завершить собственную жизнь. Однако Гест не спешит этого делать, считая, «что умирать вовсе нет необходимости и надо жить, пока живется» [Йенсен, 1994, с. 356]. Он кочует по всему обитаемому и доступному ему миру, забираясь даже южнее экватора, но всегда возвращаясь на родной Север, и является не только свидетелем и участником исторических событий, но, по замыслу Йенсена, иногда даже порождая и направляя их своими действиями. Собственно имя Норне-Геста происходит от датского слова *Gest* и означает «гость», а если буквально – «Гость Норн» [Петрухин, 2020, с. 17].

Однако в версии Йенсена история о Гесте имеет некоторые отступления от первоисточника и, прежде всего, это касается времени его появления на свет. В средневековой «Пряди о Норна-Гесте», чье действие происходит в конце X века Гест признается норвежскому конунгу Олафу Трюгтвасону, что его возраст более трех столетий, то есть его рождение связано с эпохой великого переселения варварских народов. Данная эпоха, как известно, сопровождала начало перехода севера Европы от родовой организации к государственности [Мельникова, 1987, с. 21].

Гест демонстрирует широкие познания о давно минувших легендарных событиях, в которых он принимал участие или, во всяком случае,

был очевидцем, вызывая повышенный и неоднозначный интерес к себе у конунга, чье имя связывают с процессом христианизации Скандинавии, и его дружины. Собственно сказочная история первоначального Норна-Геста и является вставкой (то есть «прядью») в «Большую сагу об Олафе Трюгвассоне», сохранившийся письменный текст которой относится ориентировочно к середине XIV века. Принятие христианства при дворе конунга согласно саге, видимо, позволяет успокоить мятущуюся душу стародавнего странника и позволяет ему принять добровольное решение о прекращении своего скитания вне времени.

Однако в романе Йенсена «Норне-Гест» факт рождения последнего отнесен автором гораздо дальше в прошлое, а именно в первобытную доисторическую эпоху, что позволяет сделать фигуру сверхъестественного гостя более масштабной и превратить в активного участника истории человечества (как в ситуации с переселением гуннов, которым он якобы и рассказал о существовании Европы). Автор подчеркивает, что единственной надежной основой короткой счастливой жизни, на которой держится в свою очередь весь мир, является упорный труд. Начала мудрости и пронизательности Норне-Геста у Йенсена опираются на накопленный им за тысячелетия опыт множества сменявшихся на его глазах поколений – то есть они вполне рациональны и диалектичны, если, конечно, не учитывать их мистической предпосылки: «Никто не замечал, чтобы он старился, никто вообще не обращал внимания на его возраст и не знал, сколько ему лет, потому что он жил с незапамятных времен, и слава о нем шла из рода в род. Пока Север был Севером, он жил там» [Йенсен, 1994, с. 362].

Режим существования Норне-Геста у Йенсена со всей очевидностью перекликается с описываемым Толкином образом жизни Гэндальфа. Неожиданное появление бродячего волшебника в качестве незваного гостя, становится у Толкина поворотным моментом в судьбе главных героев «Хоббита» и «Властелина колец». А его описание в эпизоде, связанном с первым введением этой значимой для сюжета фигуры в толкиновский эпос, совпадает по многим характеристикам с личностью первобытного скитальца из романов Йенсена «Норне-Гест» и «Поход кимвров», восходя и апеллируя через него к намного более раннему прототипу из скандинавской мифологии [Успенский, 2013, с. 54].

В этой связи широко распространенным является мнение, что некоторыми своими чертами и повадками Гэндальф у Толкина напоминает Одина – верховное божество языческого пантеона древних скандинавов. Согласно их мифологии Один-колдун многолик, умеет легко менять свой облик и скрывается за множеством псевдонимов. Они совпадают даже своим высоким ростом. Другим признаком, серьезно сближающим Одина с

Гэндальфом и первоначальным Норна-Гестом скандинавских саг, является характерная для всей троицы тяга к перемене мест, точнее склонность к целенаправленным путешествиям. Тайно странствующий среди людей Один описывается в сагах как высокий старик в широкополой шляпе синего оттенка и в просторном плаще. Вполне естественно, что именно его образ непроизвольно приходит на ум читателю, в достаточной мере знакомому с указанной традицией.

В самом начале повести-сказки «Хоббит» в облике появляющегося здесь Гэндальфа определенно можно разглядеть некоторые одиноческие приметы: «На старике была высокая островерхая шляпа, длинный серый плащ, серебристый шарф, громадные черные сапоги, и еще у него была длинная ниже пояса белая борода» [Толкин, 1989, с. 8]. Однако, как и в случае с самим Одним, путешествующего Гэндальфа все же трудно точно идентифицировать до тех пор, пока он сам не раскроет свое инкогнито (например, в эддической «Песни о Харбарде» Одина не может опознать даже его собственный сын громовержец Тор). Возможно, Толкин действительно следует здесь канону и поэтому отмечает в «Хоббите», что «ничего не подозревавший Бильбо просто увидел какого-то старика с посохом». В одном из своих писем Толкин прямо подтверждает, что Гэндальф ассоциируется у него со странником «в духе Одина» [Толкин, 2019, с. 178].

Соотнесение средневекового Норна-Геста с Одним не так прямолинейно, хотя ассоциации соответствующего рода возникают и в данном случае. Если сравнивать «Прядь о Норна-Гесте», датированную примерно концом XIII – началом XIV вв., с описаниями похожего таинственного гостя предшествующих ей эддических источников, можно заметить определенную связь в развитии их образов. В более древних песнях образ высокого старика под личиной которого скрывается Один, воспринимается как само собой разумеющийся факт. Вместе с тем, позднесредневековый Норна-Гест более, если так можно выразиться, приземлен и человечен. В отличие от Одина он неохотно поучает и не проявляет инициативы, делясь воспоминаниями о далеком и не всегда понятном для его слушателей прошлом.

Для Йенсена человеческая природа Норне-Геста (не считая, конечно, сверхъестественного долгожительства) не подлежит никакому сомнению. Его Норне-Гест изначально является и остается именно человеком, не имеющим ничего общего с Одним в силу того простого обстоятельства, что сам Гест жил на земле задолго до появления культа последнего.

Видно он долго отсутствовал, лет с тысячу, если не больше; он уехал в древний Каменный век, а вернулся в середине Бронзового века. Все те, <...> которые оставались на месте, успели сделаться совсем другими

людьми <...> Это был тот же народ, что и прежде; только новое поколение, не помнившее ничего о своем прошлом – общем с Гестом [Йенсен, 1994, с. 317].

В конечном итоге Норне-Гест ближе к современному ему обществу, чем к сверхестественному миру скандинавских асов, и свой земной путь он заканчивает как человек. Поэтому ни о каком родстве с Одином здесь речи быть не может. Напротив, несмотря на то, что отношения между людьми стали более жестокими, Норне-Гест по Йенсену не воспринимает воинский культ Одина, хотя продолжает почитать смену времен года.

Таким образом, Норне-Гест и Гэндальф близки по стилю поведения и внешнему облику, но серьезно различаются по своей внутренней природе, которая закладывается в них двумя авторами. Норне-Гест изначально является и остается именно человеком, в достаточной степени рациональным, хотя и анимистически настроенным. Он имеет вполне земное происхождение, но отличается неестественно долгой жизнью по уже упоминавшимся причинам. Образ Гэндальфа отличается большим дуализмом и с самого начала несет в себе некоторые черты высшего существа, не имеющего непреодолимых помех ни во времени, ни в пространстве. Представляется, что в этом персонаже автором изначально вольно или невольно заложен антропоморфный дух, и дальнейшее развитие его образа это подтверждает.

Несмотря на то, что внутренняя канва произведений Й.В. Йенсена и Дж.Р.Р. Толкина независима и самостоятельна, некоторые черты характера и схожая личностная аура вечных странников, вкупе с деталями их появления, имеют несомненные совпадения. Здесь и схожесть внешнего облика, и обстоятельства встреч путешественника из доисторической эпохи с представителями повседневной реальности, причины его долгих отлучек, некоторые мотивы и цели регулярных возвращений, знакомство и дружба с представителями старшей ветви принимающей стороны, влияние, оказываемое на их потомков и т. п. Особая же ценность этого колоритного литературного персонажа, несмотря на всю маргинальность его образа жизни, связана с ролью носителя важной информации, имеющей иногда судьбоносное значение для настоящего и будущего других героев.

По поводу маргинальности положения Норне-Геста и Гэндальфа в окружающем их обществе следует отметить, что «пограничность» этих фигур имеет вполне зримое выражение. Не считая визитов к заинтересовавшим его людям Норне-Гест, в частности, предпочитает в буквальном смысле «не заходить за границу личных владений» и старается «держаться промежуточной зоны, разделявшей смежные селения и усадьбы: луч-

ше оставаться на свободной земле, вне защиты закона и права, но зато и в меньшей зависимости от людей» [Йенсен, 1994, с. 374]. Если ему на пути попадается какой-нибудь двор или хутор, он обходит чужие владения стороной, делая большой крюк от своего маршрута. Данной повадкой Норне-Геста напоминает Гэндальф в тот момент, когда во «Властелине колец» он предупреждает Фродо, что придет тайком и не хочет больше показываться хоббитам на глаза. И в том, и в другом случае кажется, что сквозь мифотворческие средства и архаические способы организации повествования проглядывается авторское переосмысление специфики современного общества и индивидуальной психологии его представителей.

Перефразируя Умберто Эко, можно констатировать, что зачастую идеи или образы прочитанных нами книг испытывают влияние других более ранних произведений, развивая и творчески интерпретируя связанный с ними ассоциативный ряд. На наш взгляд, не составляет в этом плане исключения и процесс формирования образа такого важного толкиновского персонажа как Гэндальф, выступающего в роли организатора и подстрекателя главных героев – по сути их триагониста, выражаясь языком древнегреческой драмы. Более предметно сопоставить образы Норне-Геста и Гэндальфа позволяет сравнительный анализ некоторых фрагментов указанных романов Йенсена с «Хоббитом» Толкина (см. таблицу ниже).

Йоханнес В. Йенсен	Дж.Р.Р. Толкин
«Бывало <...> послышится за дверью странный смешанный звук, сливавшийся со свистом ветра в дверных щелях и с его завываньем снаружи».	«Целый град ударов обрушился на красивую зеленую <i>дверь</i> Бильбо Бэггинса. Кто-то молотил по ней палкой!»
«И, когда <i>дверь</i> <i>отворяли</i> , он в самом деле стоял на пороге, освещенный пламенем очага на фоне густого уличного мрака, высокий и <i>согбенный</i> <...> Норне-Гест посетил дом».	«Он <i>рванул дверь</i> на себя – и все стоявшие за ней попадали вперед друг на друга <...> А позади них, <i>опершись на посох</i> , стоял Гэндальф».
«Гест приносил с собой звуки музыки и чуда; они <i>знали его с самого детства, с тех самых пор</i> , как начали помнить себя».	«Он отсутствовал по своим делам <i>с той поры</i> , когда все они были еще <i>хоббитами</i> ».
<...> «оказалось, что скальд, по случайной случайности, направляется в гости к <i>Толе</i> , здешнему бонду <...> Сам Толе был вождем и жрецом своего народа <...> Все знали, что стариков связывала <i>давняя оружба</i> ».	«Он не бывал в этих краях уже давным-давно, собственно говоря, с того дня, как умер <i>его друг Старый Тук</i> , и хоббиты уже успели забыть, каков Гэндальф с виду».

<p><...> «и можно было припомнить в прошлом не один пример большой перемены в судьбе некоторых домохозяев, произошедшей в то время, когда скальд гостил в усадьбе».</p>	<p><...> «тот самый Гэндальф, по чьей милости <i>столько тихих юношей и девушек пропали невесть куда, отправившись на поиски приключений</i>».</p>
<p>«Длинный, тяжелый, суковатый <i>посох</i> Геста ставится на отдых в угол, а самого его вместе с арфой сажают <i>за стол на почетное место</i>, рядом с хозяином. <i>Сказка и жизнь</i> внешнего мира вторгаются в тот вечер в усадьбу».</p>	<p>«Так что в то утро ничего не подзревающий Бильбо просто увидел какого-то старика <i>с посохом</i> <...> Неужели вы тот самый странствующий волшебник <...> Тот, кто рассказывал <i>на дружеских пирушках</i> такие <i>дивные истории</i>».</p>
<p>«Стоило ему провести рукой <i>по струнам</i>, чтобы вокруг засияли солнце и звезды и весь дом ожил».</p>	<p>«Они приволокли две виолы ростом с себя и <i>арфу</i> <...> они все играли и играли, и тень от бороды Гэндальфа качалась на стене».</p>
<p><...> «и сам хозяин, которому <i>достоинство</i> не велит трогаться с места, <i>не может совладать с собой</i>: глаза его блестят, он <i>встает</i> и идет навстречу. Гест посетил дом».</p>	<p>«Он <i>встал, дрожа всем телом</i> <...> Туковская порода в нем взяла верх <...> (все это он называл “держать себя с <i>достоинством</i>”»).</p>
<p>«Норне-Гест обычно посещал Ютландию <i>весною</i>, приходя с юга <...> удлинять для себя весеннюю пору года доставляло старому страннику особое удовольствие» [Йенсен, 1994].</p>	<p>«Вот так в одно прекрасное утро <i>в самом конце апреля</i> они тронулись потихоньку в путь» [Толкин, 1989].</p>

Данную цепочку ассоциаций можно продолжать и дальше. Но представляется, что даже без дополнительных примеров из вышеприведенной таблицы (во всяком случае, на наш взгляд) достаточно отчетливо заметно, что у Норне-Геста Йенсена и Гэндальфа Толкина много общего: начиная от места и в некоторой степени обстоятельств встречи с протагонистом и заканчивая любимыми сезонами года для посещения знакомых мест. Правда, судя по всему, Гэндальф передоверил арфу Норне-Геста Торину Оукеншильду. Однако сам обычай музицирования в гостях у Толкина тоже сохраняется.

Естественно, что никакого прямого текстологического или сюжетного совпадения между персонажами Йенсена и Толкина нет, и в то же время исходное тождество образов двух сверхъестественных путешественников без сомнения прослеживается достаточно отчетливо. Налицо трансформация исходного образа «трехсотлетнего человека» скандинавских саг в тысячелетнего очевидца исторического перехода человечества от первобытности к

цивилизации у Йенсена, а затем в экзистенциального странника и, наконец, метафизического посланника ангельского чина в последующей интерпретации Толкина.

Таким образом, в средневековой исландской «Пряди о Норна-Гесте» образ полумифического гостя-долгожителя изначально принадлежит исторической эпохе, у Йенсена он является выходцем из каменного века и, следовательно, гораздо древнее, а у Толкина его приход в мир вообще кроется где-то за началом времен. Похоже, что к концу жизни сам Дж.Р.Р. Толкин относился к своему литературному персонажу все серьезнее. Во всяком случае, в письме осенью 1971 года он вспоминал, как несколько лет назад его посетил один человек: «Гандалв чистой воды! <...> Пугающий вывод для старика-филолога касательно его персональной забавы!» [Толкин, 2019, с. 605].

В заключение хочется отметить, что по нашему мнению образ Гэндальфа, до конца не утрачивая генетической связи с Норне-Гестом, максимально близок ему только в момент своего первого появления на страницах «Хоббита», становясь все более самостоятельным и сложным в последующем повествовании, и тем более во «Властелине колец».

Список литературы

1. Гуревич, 2014 – *Гуревич Е.А.* Гость из стародавних времен: фигура рассказчика и отношение к героическому прошлому в «Пряди о Норна-Гесте» // Обретенное время: сборник трудов памяти Андрея Дмитриевича Михайлова. М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2014. С. 74–85.
2. Джаксон, 2016 – *Джаксон Т.Н.* «Глупо дитя, дома возросшее»: о путешествиях в исландских сагах // Уральский исторический вестник. 2016. № 5. С. 27–34.
3. Джаксон, 2001 – *Джаксон Т.Н.* Древнерусские топонимы в древнескандинавских источниках. М.: Языки славянской культуры, 2001. 208 с.
4. Бахрушин, Косминский, 2005 – *Бахрушин С.В., Косминский Е.А.* Дипломатия на Руси XII–XIV вв. // История дипломатии : [сб.]. М.: АСТ, 2005. С. 139–153.
5. Йенсен, 1994 – *Йенсен Й.* Долгий путь: Эпопея. СПб.: Северо-Запад, 1994. 576 с.
6. Лайдре, 2010 – *Лайдре М.* Северная война и Эстония: Тарту в годину испытаний (1700-1708). Тарту: Изд-во Арго, 2010. 274 с.
7. Льюис, 2021 – *Льюис А.Р.* Северные моря в истории средневековой Европы. Эра викингов и эпоха Оттонов. 300–1100 годы. М.: ЗАО Центрполиграф, 2021. 479 с.

8. Мельникова, 1987 – *Мельникова Е.А.* Меч и лира: Англосаксонское общество в истории и эпосе. М.: Мысль, 1987. 203 с.
9. Муравьев, 1982 – *Муравьев В.* Сотворение действительности // Толкиен Дж. Р. Р. Хранители: Летопись первая из эпопеи «Властелин колец». М.: Дет. лит., 1982. С. 326–334.
10. Петрухин, 2020 – *Петрухин В.Я.* Странствие на тот свет: Эда и «Прядь о Норна-Гесте» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 1. С. 17–25. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-1-17-25.
11. Райт, 2005 – *Райт Л.Дж.* Чудесные приключения Сэма и Фродо: мотивы путешествия у Толкина // «Властелин колец» как философия: Эссе. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С. 261–276.
12. Сахаров, 1986 – *Сахаров А.Н.* «Мы от рода русского...»: Рождение русской дипломатии. Л.: Лениздат, 1986. 344 с.
13. Толкин, 2019 – *Толкин Дж.Р.Р.* Письма. М.: Издательство АСТ, 2019. 752 с.
14. Толкин, 1989 – *Толкин Дж.Р.Р.* Хоббит, или Туда и Обратно: Повесть-сказка / Перевод с англ. Н. Рахмановой. 2-е изд., испр. Л.: Дет. лит., 1989. 254 с.
15. Толкин, 2018 – *Толкин Дж.Р.Р.* Чудовища и критики. М.: Издательство АСТ, 2018. 416 с.
16. Успенский, 2013 – *Успенский Ф.Б.* Смерть Сигурда: к вопросу о восприятии эддических сюжетов в Исландии XIII–XIV вв. // Ретроспективная информация источников: образы и реальность. М.: Институт всеобщей истории РАН, 2013. С. 54–62.
17. Херрман, 1986 – *Херрман Й.* Славяне и норманны в ранней истории балтийского региона // Славяне и скандинавы. М.: Прогресс, 1986. 416 с.
18. Цветков, Черников, 2008 – *Цветков С.В., Черников И.И.* Торговые пути, корабли кельтов и славян. СПб.: Русско-Балтийский информационный центр «БЛИЦ», 2008. 344 с.

References

Gurevich E.A. *Gost' iz starodavnih vremen: figura rasskazchika i otnoshenie k geroicheskomu proshlomu v 'Prjadi o Norna-Geste'* [Guest from ancient times: the figure of the narrator and the attitude to the heroic past in *Strands about Norn-Gest*]. *Obretennoe vremja: sbornik trudov pamjati Andreja Dmitrievicha Mihajlova*. [Acquired time: a collection of works in memory of Andrei Dmitrievich Mikhailov]. Moscow, IMLI im. A. M. Gor'kogo RAN Publ., 2014, pp. 74–85. (In Russ.)

Dzhakson, T.N. 'Glupo ditja, doma vozrosshee': o puteshestvijah v islandskih sagah [*Stupid child, home increased: about traveling in the Icelandic sagas*]. *Ural'skij istoricheskij vestnik*. [*Ural Historical Bulletin*], 2016, no. 5, pp. 27–34. (In Russ.)

Dzhakson, T.N. *Drevnerusskie toponimy v drevneskandinavskih istochnikah*. [Old Russian place names in Old Norse sources]. Moscow, Jazyki slavjanskoj kul'tury Publ., 2001. 208 p. (In Russ.)

Bahrushin, S.V., Kosminskij, E.A. Diplomacija na Rusi XII–XIV vv. [Diplomacy in Russia XII–XIV centuries]. *Istorija diplomatii* [*History of diplomacy*]. Moscow, AST Publ., 2005, pp. 139–153. (In Russ.)

Jensen, J. *Dolgij put': Jepopeja*. [Long way: Epic]. St. Petersburg, Severo-Zapad Publ., 1994. 576 p. (In Russ.)

Lajdre, M. *Severnaja vojna i Jestonija: Tartu v godinu ispytanij (1700-1708)*. [Northern War and Estonia: Tartu in the year of tests (1700-1708)]. Tartu, Izd-vo Argo Publ., 2010. 274 p. (In Russ.)

L'juis, A.R. *Severnye morja v istorii srednevekovoj Evropy. Jera vikingov i jepoha Ottonov. 300–1100 gody*. [North Seas in the history of medieval Europe. Viking era and the Otton era. 300-1100 years]. Moscow, ZAO Centrpoligraf Publ., 2021. 479 p. (In Russ.)

Mel'nikova, E.A. *Mech i lira: Anglosaksonskoe obshhestvo v istorii i jepose*. [Sword and lira: Anglo-Saxon society in history and epic]. Moscow, Mysl' Publ., 1987. 203 p. (In Russ.)

Murav'ev, V. 'Sotvorenje dejstvitel'nosti' ['Creation of Reality']. Tolkien, J.R.R. *Hraniteli: Letopis' pervaja iz jepopei 'Vlastelin Kolec'*. [Tolkien, J.R.R. *Keepers: Chronicle the first of the epic 'The Lord of the Rings'*]. Moscow, Det. lit. Publ., 1982, pp. 326–334. (In Russ.)

Petruhin, V.Ja. Stranstvie na tot svet: Jedda i 'Prjad' o Norna-Geste' [Wanderer to that world: Edda and 'Strand about Norna-Gest']. *Vestnik RGGU. Serija 'Literaturovedenie. Jazykoznanie. Kul'turologija'*. [*Bulletin of the Russian State Humanitarian University. Series 'Literary Criticism. Linguistics. Cultural studies'*]. 2020, no. 1, pp. 17–25. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-1-17-25 (In Russ.)

Rajt, L.J. Chudesnye prikljuchenija Sjema i Frodo: motivy puteshestvija u Tolkina [The wonderful adventures of Sam and Frodo: the motives for traveling with Tolkien]. *'Vlastelin Kolec' kak filosofija: Jesse*. [*'The Lord of the Rings' as a philosophy: Essay*]. Yekaterinburg, U-Faktorija Publ., 2005, pp. 261–276. (In Russ.)

Saharov, A.N. «My ot roda russkogo...»: *Rozhdenie russoj diplomatii*. ['We are from the Russian clan...': The birth of Russian diplomacy]. Leningrad, Lenizdat Publ., 344 p. (In Russ.)

Tolkien, J.R.R. *Pis'ma*. [Letters]. Moscow, Izdatel'stvo AST Publ., 2019. 752 p. (In Russ.)

Tolkien, J.R.R. *Hobbit, ili Tuda i Obratno: Povest'-skazka* [Hobbit, or Back and Forth: Tale-tale], Translation from English N. Rakhmanova. 2nd ed., Corr. Leningrad, Det. lit. Publ., 1989. 254 p. (In Russ.)

Tolkien, J.R.R. *Chudovishha i kritiki*. [Monsters and critics]. Moscow, Izdatel'stvo AST Publ., 2018. 416 p. (In Russ.)

Uspenskij, F.B. Smert' Sigurda: k voprosu o vosprijatii jeddicheskikh sjuzhetov v Islandii XIII–XIV vv. [The death of Sigurd: to the question of the perception of eddic plots in Iceland of the XIII–XIV centuries]. *Retrospektivnaja informacija istochnikov: obrazy i real'nost'*. [Retrospective information of sources: images and reality]. Moscow, Institut vseobshhej istorii RAN Publ., 2013. pp. 54–62. (In Russ.)

Herrman, J. Slavjane i normanny v rannej istorii baltijskogo regiona [Slavs and Normans in the early history of the Baltic region]. *Slavjane i skandinavcy*. [Slavs and Scandinavians]. Moscow, Progress Publ., 1986. 416 p. (In Russ.)

Cvetkov, S.V., Chernikov I.I. *Torgovye puti, korabli kel'tov i slavjan*. [Trade routes, ships of Celts and Slavs]. St. Petersburg, Russko-Baltijskij informacionnyj centr 'BLIC' Publ., 2008. 344 p. (In Russ.)

Иванкива М.В.

«Хоббит, или Туда и обратно» и сравнительная картография: Дж.Р.Р. Толкин – рассказчик, картограф, писатель

Информация об авторе: Иванкива Марина Владимировна, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры истории зарубежных литератур, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия.

ORCID: 0000-0003-3147-3436.

E-mail: marina.ivankiva@gmail.com

Аннотация: Картография входит в детскую литературу Великобритании и становится важным паратекстуальным элементом детской книги на рубеже XIX–XX вв. К концу 1920-х гг. в британской детской литературе складывается определенная картографическая традиция: тяготеющие к картам жанры, художественные особенности детской картографии, размещение карты в пространстве книги, распределение ролей и сотрудничество писателя, иллюстратора, картографа и т. д. «Хоббит, или Туда и обратно» Дж.Р.Р. Толкина, с одной стороны, вписывается в традицию и может быть рассмотрен в контексте предшествующих детских книг с картографическим элементом: это книги Р.Л. Стивенсона, Г. Грэма, Дж.М. Барри, А.А. Милна, А. Рэнсома. С другой стороны, работа над «Хоббитом» демонстрирует новую, уникальную практику взаимодействия текста и изображения. Толкин выступает здесь одновременно как рассказчик, картограф, художник и писатель, что меняет привычную траекторию взаимодействия текстуального и визуального. Карта перестает играть дополнительную роль иллюстрации к тексту. Творческий процесс Толкина построен на активном взаимодействии картографического и повествовательного. Результатом подобного творческого процесса является мультимедийное произведение, где текст и изображение вступают в более глубокую связь, размывая границу между текстом и паратекстуальным изображением. Две карты к «Хоббиту», карта Трора и карта Диких Земель, рассматриваются как важный элемент авторского замысла и воплощения, их место в книге и связь с текстом исследуются в контексте британской традиции детского книгоиздательства 1930-х. Учитывая всю значимость

картографического для «Хоббита», советское издание 1976 года, которое предлагает читателю новые иллюстрации, ставит вопросы о том, насколько подобная локализация визуального элемента при работе с иностранным изданием разрушает целостность авторского произведения, и насколько сильным становится искажение при переводе книги и издании ее с новыми иллюстрациями и новой картой.

Ключевые слова: Толкин, Хоббит, детская литература, картография, литературная карта, книжная иллюстрация, паратекст.

***The Hobbit or There and Back Again* and Comparative Cartography: J.R.R. Tolkien as a Narrator, Cartographer, and Writer**

Information about the author: Marina Ivankiva, PhD, a senior lecturer at the faculty of the history of foreign literatures, Saint Petersburg State University, Russia.

ORCID: 0000-0003-3147-3436.

E-mail: marina.ivankiva@gmail.com

Abstract: After 1883, when the treasure map was incorporated into *Treasure Island* of Robert Louis Stevenson, maps were frequently used as an illustrative element in children's books. By the late 1920s certain cartographic traditions in children's bookmaking had been developed: maps were associated with particular genres, there appeared common cartographic devices, there were particular places attributed for maps in books, author-illustrator-cartographer collaboration was regulated. *The Hobbit or There and Back Again* follows the traditions set by R.L. Stevenson, J.M. Barrie, K. Grahame, A.A. Milne, A. Ransome. However, at the closer look *The Hobbit* demonstrates a unique way in which text and illustration interact. As Tolkien worked as a narrator, illustrator, cartographer, and writer, his creative process made a strong bond between the textual and the visual. As a result, maps became the integral part of the narrative and were not yet another illustration which could easily be omitted. The two maps from the book, key elements of Tolkien's conception, are compared and contrasted with the conventions of children's cartography. The fact that they were omitted and replaced with the new illustration in the Soviet edition in 1976 raises two major concerns: how crucial it was to the integrity of the original and how the perception of the new book altered from the original.

Keywords: Tolkien, *The Hobbit*, children's literature, cartography, map in literature, illustration, paratext.

Введение

Толкин оставил богатое картографическое наследие, которое вызывает живой интерес у исследователей картографии, пространства и географии в детской литературе. Его карты становятся материалом для работ разного характера. Толкина изучают в ряду писателей, которые известны своей любовью и мастерством в работе с картами, например Р.Л. Стивенсона и Т. Янссон. Его карты рассматриваются в контексте жанров, тяготеющих к картам (прежде всего фэнтези). Третьим направлением являются исследования особенностей карт, картографии и мэппинга в творчестве Толкина.

Материалом данной работы является повесть «Хоббит, или Туда и обратно», которая впервые увидела свет двадцать первого сентября 1937 года в лондонском издательстве «George Allen & Unwin Ltd» [Carpenter, Prichard, 1984, p. 255]. Паратекст первого издания наполнен элементами географического характера. Книга была завернута в четырехцветную суперобложку (белый, черный, синий, зеленый; издатели отказались от пятого цвета: красного солнца), которая в развернутом виде демонстрировала выполненный в орнаментальном стиле пейзаж Средиземья. На лицевой и задней сторонах обложки вдоль нижнего края изображен дракон, по верхнему краю – стилизованные зубцы гор. На корешке книги сверху вниз мы находим одинокую горную вершину, сокращенное название книги («The Hobbit»), имя автора, буквы кирта и название издательства. Фронтиспис книги украшал черно-белый рисунок Хоббитона «The Hill: Hobbiton-across-the-Water» – одна из десяти черно-белых озаглавленных иллюстраций: The Trolls, The Mountain Path, The Misty Mountains looking West from the Eyrie towards Goblin Gate, Beorn's Hall, Mirkwood, The Elvenking's Gate, Lake Town, The Front Gate и The Hall at Bag-End. Иллюстрации и их названия могли бы стать предметом отдельного исследования, так как и они связаны с мотивом пути. Помимо рисунков в первом издании размещались две карты: Карта Трора и Карта Диких Земель. По задумке автора карта гномов должна была быть вклеена вручную в уже напечатанные полторы тысячи книг, таким был тираж первого издания. Толкин хотел, чтобы буквы, появляющиеся при свете луны, были нарисованы на обратной стороне листа так, чтобы читатель мог пережить опыт чтения проявляющегося текста, как и герои книги [Hammond, Scull, 2012, p. 93]. Однако по экономическим причинам это оказалось невозможно, и карты были помещены на форзаце и нахзаце соответственно. По иронии судьбы издателям все же пришлось дорабатывать издание и вручную исправлять допущенную в фамилии Чарльза Доджсона опечатку, зачеркивать лишнюю букву в фамилии великого предшественника (Dodgeson вместо Dodgson).

Первое издание было полностью оформлено Толкином: он выступил в роли иллюстратора, картографа, дизайнера и писателя одновременно. Многие исследователи обращают внимание и изучают то, как неразрывно для писателя были связаны текстуальное и визуальное. Так, Джон Холмс утверждает, что Толкин стал профессиональным художником-иллюстратором ровно в тот момент, когда начал писать [Holmes, 2007, p. 27]. А Салли Башелл пишет, как мэппинг и письмо для Толкина с самого начала были неотделимы друг от друга, первое предложение «Хоббита» перетекло в создание карты [Busell, 2020b].

К концу 1920-х гг. детская книжная графика имела богатую историю, а картография стала важным паратекстуальным элементом детской книги, обретая свои конвенции и традиции. Цель данной работы – вписать две карты к «Хоббиту» в картографическую традицию, которая сложилась в первой трети XX века, и определить оригинальность толкиновского подхода в работе с картографическим элементом. Для этого будет дана короткая историческая справка о карте в детской литературе, описана работа над «Хоббитом» Толкина-рассказчика, Толкина-картографа и Толкина-писателя, проведено сравнение с предшествующей традицией, выделены уникальные приемы работы Толкина. В заключении будут определены перспективы исследования.

Карта в детской литературе

Одной из первых карт в британской детской литературе является карта Р.Л. Стивенсона к «Острову сокровищ» 1883 года. Писатель выступил одновременно в роли писателя, художника и картографа и стал первым, кто сделал карту важным визуальным и текстуальным элементом детской книги. Карта сокровищ является важным двигателем сюжета, тайным героем истории. Из иллюстрации она превращается в текст: на ней, как мы помним, оставляют комментарии капитан Флинт и Билли Бонс. Несмотря на то что «Остров сокровищ» не был любимой книгой Толкина [Carpenter, Prichard, 1984, p. 530], картографическая практика Стивенсона могла, по нашему мнению, оказать влияние на Толкина.

Между 1883 и 1930-ми годами мы находим карты во многих детских книгах. Они приветствуются авторами и издателями, работающими с детской аудиторией. Карты появляются в книгах разных жанров, как реалистических (шпионский роман Р. Киплинга «Ким» или приключенческий роман «Ласточки и Амазоны» А. Рэнсома), так и сказочных, в которых герои уже живут или же попадают в волшебное пространство – «Ветер в ивах» К. Грэма, «Питер Пэн в Кенсингтонском саду» Дж.М. Барри, «Винни-Пух» А.А. Милна.

В первой половине XX века карта, как правило, является авторизованным паратекстуальным элементом, поэтому ее художественное воплощение неразрывно связано с общим авторским замыслом. Работа же над картой занимает важное место в подготовке книги к изданию. В создании карты принимают участие три фигуры: писатель, картограф и иллюстратор. При этом в любой комбинации и любом составе. Так, Стивенсон совмещал три роли. Для Милна-писателя роль картографа и иллюстратора выполнял Эрнст Шепард. Кипплингу не понадобился картограф, он использовал готовую карту Индии компании Emery Walker LTD [Ransom, 1995, p. 165]. Толкин, как мы видим, работал, писал, рисовал и картографировал сам.

К концу первой трети XX века место карты в пространстве книги приобретает определенный канон. Жерар Женнет пишет, что исторически литературные карты могли находиться как на форзаце, так и на фронтисписе книги. При этом он подчеркивал, что форзац и фронтиспис исторически выполняли разные функции и обладали разной силой. Форзац Женнет называл «немой зоной книги» [Genette, 1997, p. 25], в то время как фронтиспис сравнивал с монументальным портиком главного входа здания. Со временем фронтиспис почти исчез из издательской практики [Genette, 1997, p. 33]. В XX веке место литературной карты расширяется и меняется. Так, если карта в «Питере Пэне в Кенсингтонском саду» (1906) находится на форзаце, карта к «Ветру в ивах» в издании 1931 года заняла непривычное место на нахзаце. В первом издании «Ласточек и Амазонов» (1930) красочная карта Стивена Спурьера изображалась на суперобложке книги, хотя еще в XIX веке суперобложка носила утилитарный характер и была крайне недолговечным предметом. Как мы видели ранее, Толкин задействовал все активные паратекстуальные зоны, помещая там свои географические изображения: суперобложка (пейзаж с горной цепью), фронтиспис (Хоббитон), форзац (Карта Трора) и нахзац (Карта Диких Земель).

Несмотря на то, что Толкин существовал в определенной традиции и испытывал очевидные влияния, его новаторство в работе с визуальным материалом поражает куда больше, чем заимствования [Carpenter, Prichard, 1984, p. 254]. Рассмотрим последовательно работу Толкина-рассказчика, картографа и писателя в связи с картографической традицией.

Толкин-рассказчик

«Хоббит» вписывается в традицию, заложенную британской детской литературой еще в XIX веке: как и многие истории, составляющие классику британской детской литературы, «Хоббит» начинается с обращения к конкретному ребенку. В Оксфорде, куда Толкин вернулся в 1925 году в

должности профессора, он начал сочинять истории для троих сыновей (дочь Присцилла родилась в 1929 году) [Carpenter, Prichard, 1984, p. 530].

В этот период наряду с «Хоббитом» Толкин создает три произведения, важных в контексте разговора о Толкине-рассказчике. Эти три произведения были опубликованы посмертно и остались в тени легендарнума, получив меньшую известность. Так, в 1925 году он сочиняет для своего сына Майкла сказку про приключения щенка Ровера, которого волшебник в наказание превращает в крошечную игрушку. К 1936 году Толкин записывает историю и создает несколько иллюстраций к ней, однако «Роверандом» («Roverandom») – такое название получила сказка – будет опубликован лишь в 1998 году. Второе произведение связано с рождественской традицией: каждый год Толкин писал для своих детей иллюстрированные письма, которые будут изданы посмертно в 1976 году как «Письма Рождественского Деда» («Father Christmas Letters»). Подобные рождественские подарки вписываются в традицию рождественского подношения ребенку в форме истории, рукописи или книги. Вспомним рукопись «Приключения Алисы под Землей» Чарльза Доджсона, которую он подарил маленькой Алисе Лидделл в 1864 году, или фотоальбомы «Пиппа и Портос» и «Мальчики, потерпевшие кораблекрушение» Джеймса М. Барри, которые были подарены знакомым детям писателя в рождественские праздники. Третьим произведением стала вышедшая в 1982 году книжка-картинка про приключения эксцентричного таксиста «Мистер Блосс» («Mr. Bliss»). И рассказы для детей перед сном, и рождественские подарки в форме истории, и личные письма ребенку стали классической формой взаимодействия писателей Золотого века британской детской литературы и их детей, как родных, так и чужих. С переписки начинается творческая биография Беатрис Поттер, в письмах сыну Алистеру находит вдохновение для «Ветра в ивах» К. Грэм. Грэм и Милн обращаются к детским игрушкам своих сыновей, создавая свои сказки. В этом смысле, ставшие позднее «Хоббитом» рассказы, которые выросли из записанного на рубеже 1920–1930-х предложения «In a hole in the ground there lived a hobbit» («В норе под землей жил хоббит»), вписываются в сложившуюся традицию.

Изначально эти истории не предназначались для публикации. Неслучайно в аннотации на суперобложке «Хоббита» издатель упоминает Чарльза Доджсона, проводя прямую параллель между ним и Толкином в их нежелании публиковать рукопись. Действительно, несмотря на то, что сама история была почти закончена к зиме 1932 года, книга увидит свет только осенью 1937 года. Эти годы будут во многом связаны с работой над картами и визуальным воплощением Средиземья.

Толкин-картограф

Известно, что набросок Карты Трора Толкин делает между 1930 и 1932 годами, а набросок карты Диких Земель позже, в 1936 году. Обе карты будут позднее перерисованы: карта Трора в 1937 году самим писателем, а карта Диких Земель – его сыном Кристофером в 1936 году [Timpf, 2018].

Иллюстрации и карты Толкина Холмс рассматривает как окно в его творческую мастерскую [Holmes, 2007, p. 28]. Эскизы карт представляют особый интерес, так как дают представление о творческом методе Толкина-картографа. Исследователи говорят, что в «Хоббите» Толкина-писателя и Толкина-картографа вел прежде всего Толкин-рассказчик. Так, Холмс пишет, что черновики карт выходят за границы текста, предлагая не только более объемное воплощение мира, но и взгляд в 360 градусов. Два черновика карты Диких Земель представляют точки зрения двух групп путешественников. На одном мы видим Ривенделл с востока, глазами странствующих гномов, на другом – точку зрения Бильбо и Гендальфа, возвращающихся с запада [Holmes, 2007, p. 27].

Возможной причиной такого глубокого проникновения в создаваемый мир и ориентации в нем может служить тот факт, что в отличие от своих предшественников, Толкин был профессиональным картографом. Он научился читать и составлять карты в армейском тренировочном лагере в Гарте в 1915 году во время Первой мировой войны. Ему, интересующемуся языками, кодированием, словами и сообщениями, была по душе работа связиста, в обязанности которого входила работа с картами. Уже тогда Толкин кодировал для своей жены Эдит засекреченные перемещения войск, чтобы она могла из дома следить за фронтовыми перемещениями мужа, отмечая их на своей настенной карте [Timpf, 2018].

Как и его предшественники, Толкин, создавая свой «the other world», берет за основу совершенно конкретную географию. Может показаться странным, но у хрестоматийных волшебных топосов детской классики есть реальные прототипы на карте Англии. Так на берегах реки Темзы и реки Фоуи поселит своих героев «Ветра в ивах» К. Грэм. Кенсингтонский сад Питера Пэна полностью повторит план лондонского парка. Озерный край, дорогой сердцу Артура Рэнсома, превратится в место для каникулярных приключений в «Ласточках и Амазонах». Наконец, «Домом на лесной опушке» Милна станут окрестности Кочфорда и загородный дом «Королева Анна» между Танбридж-Уэллсом и Ист-Гринстедом, который Милны купили в 1925 году [Carpenter, Prichard, 1984, p. 352].

Не удивительно, что и Толкин «подстроил известный ему мир под свою историю» [Carpenter, Prichard, 1984, p. 255]. Место действия «Хоббита» как

будто не определено во времени и пространстве. Издатель описывает время действия так: «Это древний период между эпохой Фэйри и господством людей» («The period is the ancient time between the age of Feirie and the dominion of men») [Tolkien, 1937]. Из «Властелина колец» становится очевидно, что обе книги – часть истории Средиземья, то есть Земли на раннем этапе существования [Carpenter, Prichard, 1984, p. 255]. Таким образом, продолжая традицию превращать реальный и знакомый мир в место действия художественного произведения, Толкин расширяет понятие знакомого участка на карте Великобритании до размера планеты.

Важно отметить, что карты в «Хоббите» принадлежат разным типам карт: Карта Трора – это карта сокровищ («treasure map»), тогда как Карта Диких Земель – карта путешествия («travel map»). Если Карта Трора предназначена одновременно героям «Хоббита» и читателям, то Карта Диких Земель – это карта исключительно для читательского использования: по ней он может проследить передвижение героев туда и обратно.

Карта Трора – это даже не карта, а схема, план (chart), который зависит от нанесенного на него текста, не обладает масштабом и деталями и определенно нуждается в том, кто его «взломает» и расшифрует. Карта Трора стоит особняком, являясь единственной картой сокровищ в галерее толкиновских карт. Карта является частью истории, притом неотделимой от нее частью. Она показывает, где находятся сокровища (гора), опасность (дракон Смауг) и при определенных условиях (лунный свет) – ключ. Однако она не указывает кратчайший путь к горе.

Карта Диких Земель более подходит под определение карты: по крайней мере, на ней мы находим топографические контуры и вертикальные линии [Timpf, 2018]. Как пишет Салли Башелл, Карта Диких Земель гораздо больше связана с повествованием и путешествием героев, чем Карта Трора. Если рассмотреть ее внимательно, мы заметим, что она незаметно ведет нас по стопам героев, обозначая их движение и остановки. Глаза скользят слева направо от Ривенделла к месту переправы через реку, дому Беорна, Черному лесу, населенному пауками, и так до Быстротечной реки [Bushell, 2020b].

Карта Трора, которую читатель видит в начале книги, запускает действие и путешествие, в то время как карта в конце книги позволяет читателю осмыслить свершившееся путешествие. Это, по мнению Башелл, контекстуализирует подзаголовок книги «Туда и обратно», позволяя читателю в прямом смысле увидеть историю.

Толкин-писатель

Сложно, если не ошибочно, на наш взгляд, называть карты Толкина простым дополнением к тексту. В письме Наоми Митчисон от двадцать

пятого апреля 1954 года Толкин признавал главенство карты над историей: «Я благоразумно начал с карты и подогнал под нее свой рассказ (дотошно выверяя расстояния). Обратный порядок привел бы к путанице и промахам; в любом случае составлять карту по написанной уже истории – утомительная работа»¹.

Исследователи картографии Толкина единогласны в том, что карта – важнейший инструмент творческой мастерской писателя. Так, в своей работе, посвященной воображению Толкина, Салли Башелл называет его картографическим по своей природе, так как карта являлась для писателя условием для письма [Bushell, 2020a]. Сабина Тимпф убедительно доказывает, что карты, нарисованные Толкином, есть результат долгого процесса, который вобрал в себя несколько этапов: сначала мэппинг Средиземья во время рассказывания истории детям (уровень ментальной репрезентации), затем проработку и запись истории и, наконец, окончательную визуализацию Средиземья на ограниченном по формату листе бумаги. Тимпф иллюстрирует процесс создания карты на каждом этапе схематичными рисунками, из которых становится понятно, что Толкин-рассказчик, картограф и писатель работали по-разному и с точки зрения когнитивной работы мозга [Timpf, 2018].

Если карты создавались по-разному, то и на выходе они выполняли разные функции. Бьерн Сандмарк пишет о как минимум трех функциях: они помогали автору создавать и поддерживать целостность творимого мира; вели и направляли читателя по маршруту героев; знакомили читателя с вымышленным вторичным миром [Sundmark, 2017].

Работа над «Хоббитом» демонстрирует новую, уникальную практику взаимодействия текста и изображения. Толкин-писатель начинает свою работу, когда картограф и рассказчик уже давно принялись за дело. Творческий процесс Толкина построен на активном взаимодействии картографического и повествовательного. Карта перестает играть дополнительную роль иллюстрации к тексту. Результатом подобного творческого процесса является мультимедийное произведение, где текст и изображение вступают в более глубокую связь, размывая границу между текстом и паратекстом. В отличие от своих предшественников, Толкин выступает одновременно как рассказчик, картограф, художник и писатель, что меняет привычную траекторию взаимодействия текстуального и визуального и делает «Хоббита» уникальным для истории картографии в детской литературе явлением.

¹ «I wisely started with a map, and made the story fit (generally with meticulous care for distances). The other way about lands one in confusions and impossibilities, and in any case it is weary work to compose a map from a story» [Carpenter, Tolkien, 1981, p. 177].

Карта в советском издании 1976 года и перспективы исследования

Учитывая всю значимость картографического элемента для «Хоббита», советское издание 1976 года, иллюстрированное Михаилом Беломлинским, ставит вопрос о том, насколько подобная локализация визуального элемента при работе с иностранным изданием разрушает целостность авторского произведения.

Вместо двух карт из оригинального англоязычного издания в советском мы находим одну черно-белую карту. В отличие от толкиновских карт, у этой карты нет очевидного названия, хотя не помещенный в рамку топоним Дикий Край над розой ветров можно было бы рассматривать как ее заголовок. Действительно карта Беломлинского скорее ближе карте Диких Земель: это наглядный материал, поясняющий читателю путешествие Бильбо и гномов за сокровищами от Хоббитона на юге к Одинокой Горе на севере. Однако, в отличие от карты Толкина, карта Беломлинского помещена перед текстом, а не на нахзаце, как в издании 1937 года. На карту нанесены пятнадцать географических объектов с подписями, каждый из которых является точкой маршрута героев: Железные горы, Эсгарот, Одинокая гора, Дейл, Долгое озеро, Р. Быстротечная, Дворец короля Эльфов, Черный лес, Туманные горы, Скала Каррок, Дом Беорна, Последний домашний приют, Дикий край, Ривенделл, Хоббитон. Роза компаса, помещенная в правом углу, переворачивает стороны света оригинальной истории и меняет традиционную для гномов практику помещать на верхнюю часть листа восток, а не север. Функция карты из советского издания по сравнению с толкиновскими картами ограничена прагматикой: карта нарисована для читателя с целью облегчить процесс чтения. Это, по нашему мнению, противоречит тому, что сам Толкин говорит о предназначении карт в письме от одиннадцатого апреля 1953 года своему издателю: «Меня беспокоят карты. Они совершенно необходимы. Они должны быть живописными, так как они гораздо больше чем просто приложение к тексту»².

Возникает вопрос о том, насколько сильным становится искажение при переводе книги и издании ее с новыми иллюстрациями и новой картой и как это влияло на рецепцию «Хоббита» в России. На эти вопросы нам еще предстоит ответить.

² «The maps. I am stumped. <...> They are essential <...> there should be picturesque maps, providing more than a mere index to what is said in the text» [Carpenter, Tolkien, 1981, p. 267].

Список литературы

1. Bushell, 2020a – *Bushell S.* Mapping Worlds: Tolkien’s Cartographic Imagination // Reading and Mapping Fiction: Spatialising the Literary Text. Cambridge: Cambridge University Press, 2020. Pp. 199–236.
2. Bushell 2020b – *Bushell S.* J.R.R. Tolkien as map-maker in The Hobbit. [Electronic resource]. – Available at: <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/jrr-tolkien-as-mapmaker-in-the-hobbit#authorBlock1> (access date: 20.01.2022)
3. Campbell, 2007 – *Campbell A.* Maps // J.R.R. Tolkien Encyclopedia: Scholarship and Critical Assessment / ed. M. D. C. Drout. New York: Routledge, 2007. Pp. 405–408.
4. Carpenter, Tolkien, 1981 – *Carpenter H., Tolkien C.* The Letters of J.R.R. Tolkien. London: George Allen & Unwin, 1981. 480 p.
5. Carpenter, Prichard, 1984 – *Carpenter H., Prichard M.* The Oxford Companion to Children’s Literature, 1984. 588 p.
6. Ekman, 2013 – *Ekman S.* Here Be Dragons: Exploring Fantasy Maps and Settings. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2013. 296 p.
7. Genette, 1997 – *Genette G.* Paratexts: Thresholds of Interpretation. Cambridge: Cambridge UP, 1997. 456 p.
8. Hammond, Scull, 1995 – *Hammond W. G., Scull C.* J.R.R. Tolkien – Artist & Illustrator. Boston – New York: Houghton Mifflin Company, 1995. 207 p.
9. Hammond, Scull 2012 – *Hammond W.G., Scull C.* The Art of the Hobbit by J.R.R. Tolkien. London: HarperCollins, 2012. 144 p.
10. Holmes, 2013 – *Holmes J. R.* Art and Illustrations by Tolkien // J.R.R. Tolkien Encyclopedia / ed. by Drout M. Routledge. 2013. Pp. 27–32.
11. Immel, Briggs, 2009 – *Immel A., Briggs J.* Fantasy’s alternative geography for children // The Cambridge Companion to Children’s Literature / ed. by Matthew O. Grenby, Andrea Immel. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. Pp. 226–241.
12. Sundmark, 2017 – *Sundmark B.* Mapping Middle Earth // Goga N., Kümmerling-Meibauer B. Maps and Mapping in Children’s Literature. Landscapes, seascapes and cityscapes. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2017. Pp. 221–238.
13. Timpf, 2018 – *Timpf S.* Insights into Mapping the Imagined World of J.R.R. Tolkien // Binding them all – Interdisciplinary Perspectives on J.R.R. Tolkien and His Works / ed. by Monika Kirner-Ludwig, Stephan Köser, Sebastian Streiberger. Zollikofen: Walking Tree Publishers, 2018. Pp. 231–252.

References

Bushell, S. "Mapping Worlds: Tolkien's Cartographic Imagination". *Reading and Mapping Fiction: Spatialising the Literary Text*. Cambridge, Cambridge University Press, 2020. Pp. 199–236. (In Eng.)

Bushell, S. *J.R.R. Tolkien as map-maker in The Hobbit*. [Electronic resource]. – Available at: <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/jrr-tolkien-as-mapmaker-in-the-hobbit#authorBlock1> (access date: 20.01.2022) (In Eng.)

Campbell, A. "Maps". *J.R.R. Tolkien Encyclopedia: Scholarship and Critical Assessment*, ed. M. D. C. Drout. New York, Routledge, 2007. Pp. 405–408. (In Eng.)

Carpenter, H., Tolkien, C. *The Letters of J.R.R. Tolkien*. London, George Allen & Unwin, 1981. 480 p. (In Eng.)

Carpenter, H., Prichard, M. *The Oxford Companion to Children's Literature*. Oxford, Oxford University Press, 1984. 588 p. (In Eng.)

Ekman, S. *Here Be Dragons – Exploring Fantasy Maps and Settings*. Middletown, Wesleyan University Press, 2013. 296 p. (In Eng.)

Genette, G. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997. 456 p. (In Eng.)

Hammond, W. G., Scull, C. *J.R.R. Tolkien – Artist & Illustrator*. Boston, New York, Houghton Mifflin Company, 1995. 207 p. (In Eng.)

Hammond, W.G., Scull, C. *The Art of the Hobbit by J.R.R. Tolkien*. London, HarperCollins, 2012. 144 p. (In Eng.)

Holmes, J. R. Art and Illustrations by Tolkien. *J.R.R. Tolkien Encyclopedia*. New York, Routledge, 2013. Pp. 27–32. (In Eng.)

Immel, A., Briggs, J. Fantasy's Alternative Geography for Children. *The Cambridge Companion to Children's Literature*, Matthew O. Grenby & Andrea Immel (eds). Cambridge, Cambridge University Press, 2009. Pp. 226–241. (In Eng.)

Sundmark, B. Mapping Middle Earth. Goga N., Kümmerling-Meibauer B. *Maps and Mapping in Children's Literature. Landscapes, seascapes and cityscapes*. Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2017. Pp. 221–238. (In Eng.)

Timpf, S. Insights into Mapping the Imagined World of J.R.R. Tolkien. *Binding them all – Interdisciplinary Perspectives on JRR Tolkien and His Works*. Zollikofen, Walking Tree Publishers, 2018. Pp. 231–252. (In Eng.)

Иванова Е.А.

Диалог с Дж.Р.Р. Толкином в произведениях Джо Абберкромби

Информация об авторе: Иванова Елизавета Андреевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры гуманитарных дисциплин, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, Россия, Саратов.

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-8861-4925>.

E-mail: elivan1988@gmail.com

Аннотация: С 1990-х годов в западном фэнтези активно развивается такое направление, как grimdark. Оно подразумевает создание мрачных, жестоких миров, утверждение так называемой «серой» морали, активное использование в сюжете и подробные описания сцен насилия и секса, введение антигероев со сложными противоречивыми характерами вместо традиционных героев. По утверждениям самих работающих в этом направлении авторов, оно является во многом реакцией на упрощающие действительность и идеалистические произведения классиков фэнтези, начиная с Дж.Р.Р. Толкина, и их подражателей. Одним из ведущих современных авторов grimdark фэнтези – британский фантаст Джо Абберкромби, известный в первую очередь трилогией «Первый закон» и её продолжениями. В своих произведениях Абберкромби сталкивает фэнтези с другими популярными жанрами (вестерн, военная проза, гангстерский роман), а также выводит на поверхность, обыгрывает и активно перерабатывает жанровые конвенции и типичные штампы традиционного фэнтези, во многом восходящие к творчеству Толкина. Переосмыслены оказываются роль и значение квеста в сюжете, тип героев, отношение к героизму как явлению, способ введения фантастического в повествование, отношение к знанию, морали, иерархии и т. д. Кроме того, в «Первом законе» есть множество отсылок непосредственно к текстам Толкина, от скрытых цитат до сюжетных линий и образов персонажей, которые очевидно являются попыткой переосмыслить сюжеты и образы из «Властелина колец». В некоторых случаях трансформация знакомых любителям фэнтези образов, помещение их в другой контекст призваны создать комический эффект, но главным образом это попытка посмотреть с другой стороны, уже из XXI века дать новые ответы или поставить новые вопросы к проблемам, поднятым Толкином, важнейшей из которых остаётся проблема власти.

Ключевые слова: Джо Абберкромби, grimdark фэнтези, жанровые особенности фэнтези, типология фэнтези, история литературы фэнтези.

Joe Abercrombie's Dialogue with J.R.R. Tolkien in *The First Law* Trilogy

Information about the author: Elizaveta Ivanova, Candidate of Philological Sciences, Reader in the Humanities, Saratov State Conservatory named after L.V. Sobinov, Saratov, Russia.

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-8861-4925>.

E-mail: elivan1988@gmail.com

Abstract: Since 1990s there is an actively evolving and popular fantasy subgenre called *grimdark*. It involves creating of dark and cruel secondary worlds, so called grey morality, the active usage of violence and sex as plot devices, putting of anti-hero in place of a traditional hero. as the grimdark authors themselves say, this subgenre is in many ways a reaction to traditional fantasy started by J.R.R. Tolkien that they see as simplifying the real world complexities and too idealistic. One of the most prominent contemporary grimdark authors is Joe Abercrombie, famous for his *The First Law* Trilogy and its sequels. In his novels Abercrombie not only mixes fantasy with other popular genres (western, war story, gangster story), but also unveils the inner mechanisms and genre conventions of traditional fantasy, rooting mostly in the Tolkien's work. Abercrombie is making them visible, questioning them, transforming them in his books into something new and sometimes shocking for his readers. The place of a quest in a plot, the attitude toward heroism, the type of main character, the understanding of knowledge, moral, authorities undergo such transformation. Abercrombie's works also include many references directly to the Tolkien's texts, from the hidden quotes to plot lines and characters obviously mimicking and transforming those from *The Lord of the Rings*. In some cases, it creates a way to introduce humor into the text, but mostly it is an attempt to address in a new way, from a new perspective, from the XXI century point of view now the same issues raised by Tolkien, the most important of which remains the problem of power.

Keywords: Joe Abercrombie, grimdark fantasy, typology of fantasy, history of fantasy literature, fantasy genre specifics.

Толкин заложил основы и создал традицию всей литературы фэнтези, и с 1960-х гг. по его стопам пошло множество подражателей разной степени талантности и успешности. К 1990-м годам их трудами многие сюжетные ходы, типичные персонажи и даже нравственные установки фэнтези стали восприниматься как заезженные штампы и вызывать протест и ощущение необходимости их пересмотра. Так появилось направление, впоследствии названное *grimdark fantasy*, которое на данный момент является ведущим в

героическом и эпическом фэнтези. Одним из наиболее ярких его представителей является британский писатель Джо Аберкромби [Polack, 2015, p. 77].

Его перу принадлежит серия романов о Земном Круге: это трилогия «Первый закон» (2006–2008), три отдельных романа «Лучше подавать холодным» (2009), «Герои» (2011) и «Красная страна» (2012) и трилогия «Эпоха безумия» (2019–2021). Кроме того, Аберкромби написал рассчитанную на более юного читателя трилогию «Море осколков» (2014–2015). Характерной особенностью большинства этих произведений является смелая игра с жанровыми канонами и конвенциями и смешение жанров. «Красная страна» соединяет в себе фэнтези и вестерн, «Герои» – это военная проза в контексте фэнтези, «Лучше подавать холодным» – гангстерский роман о мести и фэнтези. Но прежде чем заняться межжанровыми экспериментами, Аберкромби в своей первой трилогии деконструировал канон самого фэнтези.

В одном из интервью после выхода своей первой книги Аберкромби говорил об этом так:

Это реакция на некоторые вещи, которые я не любил во многих произведениях эпического фэнтези, которые читал в детстве – картонные персонажи, чётко определённые герои и злодеи без оттенков серого посередине, фиксация на построении мира вместо рассказывания истории. <...> Взглянуть под другим углом на клише эпического фэнтези всегда было одной из моих главных целей¹.

В своём блоге он уточняет:

Для меня это означает включить множество классических сюжетных ходов (или клише), а затем видоизменять их, инвертировать, искажать, что угодно. Заставить людей ожидать того, что они всегда получали раньше, прежде чем дать им нечто-то другое, чтобы они задумались о своих ожиданиях. Иногда это связано с более «реалистичной» версией сюжетного хода. Иногда это представление пессимистичного зеркального отражения сюжетного хода или усложнённой версии простого сюжетного хода. Факт того, что это часто были с моральной точки зрения простые, героические,

¹ For me, that meant including a lot of the classic tropes (or cliches, if you'd rather) and then putting a twist on them, inverting them, subverting them, whatever. Leading people to expect what they'd always had before then giving them something different, in order to make them think about their expectations. Sometimes it was about looking at a more 'realistic' version of a trope. Sometimes it was about presenting a pessimistic mirror-image of a trope, or a complicated version of a simple trope. The fact that these were often morally simple, heroic, optimistic tropes led inevitably to morally complex, unheroic, pessimistic inversions [Abercrombie, 2013].

оптимистические и сюжетные ходы, неизбежно привёл к появлению морально сложных, негероических, пессимистических перевёртышей².

Как мы видим, Аберкромби выступает здесь против клишированности коммерческого эпического фэнтези, подражавшего Толкину. О самом Толкине он отзывается с неизменным уважением и любовью и рассказывает, что в детстве перечитывал «Властелина колец» каждый год [Collins]. Но когда Аберкромби в своей трилогии переосмысляет жанровые штампы, он неизбежно вступает и в диалог непосредственно с Толкином как их прародителем, во многих случаях используя очевидные аллюзии на его произведения. В своей статье я сосредоточил внимание именно на таких моментах.

«Властелин колец» положил начало квестовому фэнтези, где основным элементом сюжета является путешествие небольшого отряда героев ради спасения мира. Подобное путешествие есть и в «Первом законе», однако оно занимает не всю трилогию, а только значительную часть второй книги, и именно там сосредоточена большая часть прямых отсылок к Толкину. Поход организован великим магом Байязом, который собирает спутников самого разного происхождения. Один из персонажей узнаёт, что ему придётся отправиться с Байязом, только в последний момент. Байяз обещает ему «эпохальное путешествие» и «грандиозное приключение», а на вопрос о цели отвечает: «На край мира, мой мальчик, на край мира! И обратно, конечно... будем надеяться» [Аберкромби, 2018а, с. 504]. Это явная комическая аллюзия на начало «Хоббита» [Толкин, 1992б].

Своеобразной прелюдией к походу становится посещение таинственного Дома Делателя, которое моментами напоминает поход через Морию. Чтобы попасть туда, нужно пересечь узкий мост без перил, и надпись на двери за ним Байяз переводит как «Поворачивай назад! Никто не пройдёт!» [Аберкромби, 2018а, с. 441], а внутри младший из персонажей случайно заходит не в ту дверь, и эхо ещё долго после этого повторяет предостережение «Не туда!» [Аберкромби, 2018а, с. 445]. В течение путешествия происходит ещё пара эпизодов, перекликающихся с событиями «Властелина колец».

² For me, that meant including a lot of the classic tropes (or clichés, if you'd rather) and then putting a twist on them, inverting them, subverting them, whatever. Leading people to expect what they'd always had before then giving them something different, in order to make them think about their expectations. Sometimes it was about looking at a more 'realistic' version of a trope. Sometimes it was about presenting a pessimistic mirror-image of a trope, or a complicated version of a simple trope. The fact that these were often morally simple, heroic, optimistic tropes led inevitably to morally complex, unheroic, pessimistic inversions [Abercrombie, 2013].

Проезжая через один из древних городов, Байяз является на аудиенцию к местному наместнику, который встречает его крайне недружелюбно и ссылается на недавнюю встречу с другим магом; в ответ Байяз повергает всех в трепет демонстрацией своей истинной силы. Эта сцена вызывает в памяти встречи Гэндальфа с Теоденом и отчасти с Денетором. Из-за разлива реки и разрушения мостов отряду приходится идти самым опасным путём через разрушенный древний город и частично по подземельям – это напоминает вынужденный спуск Хранителей в Морию. Все эти эпизоды не имеют особого значения сами по себе, но, постоянно вызывая ассоциации с походом Хранителей, подталкивают читателя в целом сравнивать всё происходящее с описанным во «Властелине колец».

И тогда начинает бросаться в глаза принципиальное различие в том, как это путешествие описывается и какую роль оно играет в сюжете. Трилогия «Первый закон» излагается с точки зрения шести персонажей, трое из которых участвуют в походе. Линии трёх остальных продолжают параллельно, т. е. путешествие не является единственным центром сюжета. Использование точек зрения персонажей означает, что читатель получает только ту информацию, на которую эти персонажи обращают внимание. В отличие от героев Толкина, путники Аберкромби не склонны любоваться пейзажами, в «Первом законе» минимальное количество очень скупых описаний природы: персонажи смотрят на окружающее в первую очередь с практической точки зрения (на равнине нет укрытия от дождя, ущелья удобны для засады).

Путешествие проходит по землям когда-то великой Империи, которая давно распалась на воюющие между собой государства. Это соответствует традиционной для фэнтези идее истощенной страны, но у Аберкромби это чужая страна, совершенно не интересная героям, и она не будет исцелена. При этом если у Толкина Средиземье пребывает примерно в одном состоянии на протяжении десятков лет и даже веков, что ещё подчёркивается тем, что правители посещаемых отрядом земель бессмертны или стары, то у Аберкромби на землях Старой Империи статичны только руины, зато постоянно идут передел власти и войны. Так, только за время путешествия отряда умирает очередной император и вспыхивает борьба за трон между его сыновьями.

Но главным отличием становится итог квеста. Его целью было найти некое загадочное Семя, средоточие магии и силы, которое Байяз считал единственной надеждой в войне с другим могущественным магом, Кхалолом. Но когда отряд добирается до искомого острова на краю света, они понимают, что Семя когда-то было подменено простым камнем, а их тяжёлое многомесячное путешествие оказывается бессмысленной тратой

времени. Семя было спрятано в центре того самого города, откуда они начали путь. Здесь проявляется в целом характерный для фэнтези последних десятилетий перенос внимания на город вместо природы и сельской местности, в соответствии с образом жизни и картиной мира современных читателей. Если у Толкина Эдорас и Минас-Тирит – это в первую очередь крепости и места обитания правителей, то Аберкромби подчёркивает функции городов прежде всего как торговых, производственных и культурных центров. Ценность и роль путешествия как способа познания мира и его необходимость как сюжетного элемента оказываются таким образом поставлены под вопрос. Действительно важные для судьбы мира события в это время происходят в других местах.

Ещё одно явление, типичное для эпического фэнтези, которое Аберкромби подвергает категорическому пересмотру, это идеализация воинской доблести. В произведениях Толкина отрицательное отношение к войне в целом сочетается с воспеванием боевых подвигов отдельных героев, уходящим корнями в эпос и миф. Изображая войну с точки зрения «маленького человека», а точнее хоббитов Мерри и Пина, Толкин, сам прошедший битву на Сомме, показывает её жестокость, беспощадность и разрушительность. Но, в отличие от Первой мировой, Война Кольца имеет смысл, и гибель за правое дело в ней почётна и обещает посмертную славу – о чём свидетельствует конец главы «Битва на Пеленнорской равнине», где торжественно перечисляются павшие. Такие персонажи как Леголас, Гимли, Боромир, Фарамир, и особенно государи-полководцы Эомер и Арагорн являются настоящими воинами-героями, они доблестно сражаются с порождениями тьмы и вызывают этим восхищение. Саурана нельзя победить оружием, но это не уменьшает жертвы и мужества участников битв Войны Кольца. Подобное отношение к героям-воинам, войне и насилию преобладало в фэнтези всей второй половины XX века. Аберкромби же, с жестокой натуралистичностью описывая бои разного масштаба, от драки в подворотне до трёхдневной битвы, всегда оценивает насилие однозначно отрицательно. Многих из его персонажей тоже можно назвать героями, но само это слово постепенно превращается в его романах в ругательство. Если исторически герой считался заслуживающим восхищения, в высшей степени проявляя способность действовать, сражаться и побеждать, то Аберкромби демонстрирует, что обратной стороной этого являются безразличие к людям и утрата способностей устанавливать связи, сочувствовать, созидать. Героические воины не умеют ничего, кроме как воевать, они любят войну, что, с точки зрения Аберкромби, абсолютно противоестественно. В данном случае Аберкромби развивает заложенный Толкином антивоенный гуманистический посыл, выводя его на принципиально новый уровень.

Если перейти к персонажам, то двое из них представляют особый интерес в свете разговора о преломлении идей Толкина. Первый из них – это молодой дворянин-прожигатель жизни Джекзаль дан Луфар. Большую часть своей сюжетной линии он представляет собой скорее персонажа, типичного для пост-толкиновского эпического фэнтези и восходящего к легендам о короле Артуре. Это молодой герой, которому предстоит отправиться в путешествие, узнать многое о мире и о себе и оказаться Избранным и потерянным наследником трона. Аберкромби многократно инвертирует этот стандартный сюжет: Джекзаль начинает как откровенно неприятный, скорее отрицательный персонаж. Вынужденный путешествовать с Байязом, он не испытывает никакого интереса к рассказам о мире и истории. В результате тягот пути и ранения он обретает более здравую самооценку, учится ценить других людей, но вместо того, чтобы осознать ожидающую его великую судьбу, приходит к противоположному выводу, что лучше всего жить тихой трудовой жизнью без славы. Байяз сажает его на трон, объявив внебрачным сыном скончавшегося короля, но на самом деле Джекзаль не имеет никакого отношения к законной династии, магу просто нужна марионетка на троне. Джекзаль перевоспитался в ходе путешествия и, став королём, преисполнен благих намерений, пытается совершать правильные поступки и подражать великим правителям прошлого. Он окончательно преобразается после того, как Байяз использует магию, которая уничтожает врагов, но разрушает половину столицы и вызывает в городе смертельную болезнь, похожую по описанию на лучевую. Джекзаль своими руками помогает разгрести завалы, навещает раненых в госпиталях, сочувствует раненым, ободряет их, пытается помочь. «Кто бы ни был этот странный призрак, так похожий на Джекзаль дан Луфара, говорил он, как истинный монарх. Весту даже захотелось сползти с койки и преклонить колена» [Аберкромби, 2018б, с. 516]. Этот эпизод с очевидностью перекликается с приходом Арагорна в Палаты Исцеления во «Властелине колец». Джекзаль наконец становится здесь достойным воплощением архетипа государя, который заботится о подданных и о стране. Но в отличие от Арагорна, Джекзаль не наделён способностью исцелять наложением рук, он не может на самом деле спасти умирающих. Его благие намерения ни к чему не ведут, и когда он восстаёт против Байяза, возмущаясь его отношением к простому народу, тот с помощью магии вызывает во всём теле молодого человека страшную боль, объясняет, что короля легко заменить, и требует полного повиновения. Унижение и физическая мука ломают Джекзаль, и противоречить Байязу он больше не решится. Моральные качества истинного короля можно обрести независимо от происхождения, но герой никогда не сможет их реализовать, сказочное исцеление королевства здесь невозможно. Джекзаль оказывается марионеткой не только Байяза,

но и просто своих хорошо разбирающихся в политике и экономики страны советников, его намерения как короля оказываются вообще не важны в глобальной картине вещей и ничего не решают. Аберкромби отказывается от представленного у Толкина архаично-мифологического понимания фигуры государя и опирается на современное понимание истории как совокупности сложных процессов, а не списка деяний героических фигур.

Один из самых впечатляющих персонажей «Первого закона» – маг Байяз. Он воплощает в «Первом законе» архетип мудрого наставника, но текст наполнен мелкими деталями, которые постоянно создают отсылки непосредственно к эталонному для фэнтези его воплощению – образу Гэндальфа. Гэндальф носил огненное кольцо Нарья – специализацией Байяза являлся огонь. Байяз – один из древнего ордена магов, первый среди двенадцати учеников легендарного Иувина. Другие погибли или удалились в другие страны и о них мало известно, только Юлвей поддерживает Байяза, но не стремится к такому же могуществу. Гэндальф прибыл в Средиземье как один из майар, посланных противостоять Саурону. Саурон также изначально один из майар, как и главный противник Байяза Кхалюль – один из учеников Иувина. О судьбе двоих магов в Средиземье ничего не известно, Радагаст предпочитает разумным расам животных, но помогает Гэндальфу [Толкин, 1992а, с. 400–411]. Как Гэндальф был наиболее обеспокоен растущим могуществом Саурона и призывал к борьбе с ним, так и Байяз настаивает на невозможности дожидаться, пока Кхалюль захватит весь мир. Юлвей говорит, что немного найдётся людей, таких же мудрых, как Байяз, но не утверждает, что ему надо доверять. Это напоминает слова Гэндальфа: «опасней меня ты в жизни никого не встретишь, разве что тебя приволокут живьём к подножию трона Чёрного Владыки» [Толкин, 1991, с. 116].

В начале Аберкромби подаёт Байяза традиционно, как положительного персонажа, но затем начинают проявляться его отрицательные черты. Он жестоко расправляется с теми, кто встаёт у него на пути. Постепенно читатель узнаёт больше о магии этого мира, связанной с демоническими, а не божественными силами. Наконец, Байяз открыто заявляет, что зло – слово для детей, которое используют только невежды. Выполняя функцию гида по открываемому героями миру, Байяз рассказывает о могущественных братьях Иувине и Канедиасе и ордена магов, учеников Иувина, но чем дальше, тем больше сомнений вызывает его версия событий, он явно искажает их в свою пользу. Заполучив Семя, камень с демонической стороны, средоточие магии, он проверяет свою теорию, как объединить три ветви магии в одну. Вызванная им сила уничтожает учеников Кхалюля, но приносит катастрофические разрушения и жертвы. Байязу это безразлично, он упивается своим величием. «У кого сила, тот и праведен, тот и вершит справедливость.

Это мой первый и последний закон»», – заявляет он [Аберкромби, 2018б, с. 534]. Так открывается его истинное лицо беспринципного кукловода, обрекающего на смерть тысячи людей ради своих целей.

Толкин в своё время показал возможность, что Гэндальф поддастся искушению Кольца, как один из самых мрачных возможных вариантов развития событий. Аберкромби как бы воплощает его в действительность, и его стремящийся подчинить себе весь мир любимыми средствами Байяз – это Гэндальф, взявший Кольцо. Именно соотнесение Байяза с образом Гэндальфа, знакомым и близким большинству любителей фэнтези с детства, делает его разоблачение как антагониста особенно впечатляющим, буквально подрывающим привычную картину мира.

В конце трилогии мир «Первого закона» оказывается поделён между двумя враждующими магами, из которых сложно выбрать более жуткого, и ни один из центральных персонажей не получает счастливого конца. Но Аберкромби вообще парадоксальным образом, закольцовывая первые и последние строки буквальным клиффхэнгером, размывает историю, создавая ощущение её потенциальной бесконечности, оставляя читателей гадать, что же будет дальше. В дальнейшем он отвечает на этот вопрос в следующих романах, где история мира активно движется вперёд. Это снова принципиально отличается от светло-грустного и не предполагающего продолжения конца «Властелина колец» и демонстрирует принципиально другой подход к созданию истории вымышленного мира.

Таким образом, ставя перед собой задачу переосмысления штампов коммерческих подражателей Толкина, Аберкромби вступает в диалог и с ним самим, и сочетание явных аллюзий и контрастирующего с толкиновским использованием тех же тем и архетипов позволяет ему добиться сильного эмоционального воздействия на читателей. В одни случаях (героизм и насилие) Аберкромби развивает заложенные Толкином темы, в других – предлагает читателю взглянуть на них под новым углом и в соответствии с представлениями уже начала XXI века (путешествие и урбанизация, роль личности, власть, история). Всё это демонстрирует неизменную важность и авторитетность книг Толкина для последующих авторов фэнтези.

Список литературы

1. Аберкромби, 2018а – *Аберкромби Дж.* Первый закон. Книга вторая. Прежде чем их повесят / Пер. Орлова О., Питчер А., Абдуллин Н. Москва: Эксмо, 2018. 542 с.

2. Аберкромби, 2018б – *Аберкромби Дж.* Первый закон. Книга третья. Последний довод королей / Пер. Орлова О., Питчер А., Абдуллин Н. Москва: Эксмо, 2018. 590 с.
3. Толкин, 1991 – *Толкиен Дж.Р.Р.* Две твердыни / Пер. В. Муравьев. М.: Радуга, 1991. 414 с.
4. Толкин, 1992а – *Толкин Дж.Р.Р.* Сильмариллион / Пер. Н. Эстель. М.: Гиль Эстель, 1992. 416 с.
5. Толкин, 1992б – *Толкин Дж.Р.Р.* Хоббит. Минск: Вышэйшая школа, 1992. 333 с.
6. Abercrombie, 2013 – *Abercrombie J.* Why So Cynical? March 25, 2013. [Electronic resource]. – Available at: <https://joeabercrombie.com/why-so-cynical/> (access date: 21.1.2022).
7. Collins – *Collins A.* Discussing The Wisdom of Crowds with Joe Abercrombie. [Электронный Electronic resource]. – Available at: <https://www.grimdarkmagazine.com/discussing-the-wisdom-of-crowds-with-joe-abercrombie/> (access date: 21.1.2022).
8. Joe Abercrombie Interview – Joe Abercrombie Interview. [Electronic resource]. – Available at: <http://fantasyhotlist.blogspot.com/2006/12/joe-abercrombie-interview.html> (access date: 21.1.2022).
9. Polack, 2015 – *Polack G.* Grim and grimdark // Fantasy and Science Fiction Medievalisms: From Isaac Asimov to *A Game of Thrones* / Ed. by Young H. Cambria Press, 2015 p. Pp. 77–96.

References

- Abercrombie, J. *Pervyi zakon. Kniga Vtoraia. Prezhde Chem Ikh Povesiat* [The First Law Trilogy. Book Two. Before They Are Hanged]. Moscow, Eksmo Publ., 2018. 590 p. (In Russ.)
- Abercrombie, J. *Kniga tret'ia. Poslednii dovod korolei* [The First Law Trilogy. Book Three. Last Argument of the Kings]. Moscow, Eksmo Publ, 2018. 590 p. (In Russ.)
- Tolkien, J.R.R. *Khobbit* [The Hobbit]. Minsk, Vysheishaia Shkola Publ., 1992. 333 p. (In Russ.)
- Tolkien, J.R.R. *Sil'marillion* [The Silmarillion]. Moscow, Gil' Estel' Publ., 1992. 416 p. (In Russ.)
- Tolkien, J.R.R. *Dve Tverdnyi* [Two Towers]. Moscow, Raduga Publ, 1991. 414 p. (In Russ.)
- Abercrombie, J. *Why So Cynical?* March 25, 2013. [Electronic resource]. – Available at: <https://joeabercrombie.com/why-so-cynical/> (access date: 21.1.2022). (In Eng.)

Collins, A. *Discussing The Wisdom of Crowds with Joe Abercrombie*. [Electronic resource]. – Available at: <https://www.grimdarkmagazine.com/discussing-the-wisdom-of-crowds-with-joe-abercrombie/> (access date: 21.1.2022). (In Eng.)

Joe Abercrombie Interview. [Electronic resource]. – Available at: <http://fantasyhotlist.blogspot.com/2006/12/joe-abercrombie-interview.html> (access date: 21.1.2022). (In Eng.)

Polack, G. Grim and grimdark. *Fantasy and Science Fiction Medievalisms: From Isaac Asimov to A Game of Thrones* / Ed. by Young H. Cambria Press, 2015. Pp. 77–96. (In Eng.)

Искандарян Н.М.

Создание языка как мироощущение в творчестве Дж.Р.Р. Толкина

Информация об авторе: Искандарян Наира Манвеловна, к.ф.н., доцент, Российско-Армянский университет, Ереван, Армения.

E-mail: isnaira@mail.ru

Аннотация: Как известно, еще с юных лет Дж. Толкин увлекался языками. Свой роман «Властелин колец» он называл «эссе по лингвистике». Мифологию Средиземья автор начал создавать в те времена, когда увлечение вымышленными языками (конлангами) было очень популярно. Будучи профессиональным лингвистом, Толкин участвовал в создании Оксфордского словаря, а в 1931 году он пишет доклад «Тайный порок», где рассказывает о своей работе с эсперанто. Именно этот период и становится временем языковых экспериментов. В начале XX века язык эсперанто постепенно завоевывает мир, оставляя позади другие искусственные языки. (Здесь в качестве примеров можно привести *адьюванто* Луи де Бюфрона, *волатюк*, созданный Йоганом Шлеймером, *новиваль* Отто Эсперсена). Толкин сам себя не считал писателем, да и «Хоббит» был написан «случайно». Он считал себя хорошим фольклористом и ученым. Однако его отношение к языку и к фольклору вылилось в грандиозное сказание, увенчав автора титулом «отец фэнтези». Сыграло важную роль и начало II мировой войны, когда маленький остров, по словам Черчилля, противостоял стремительно фашизирующейся Европе. Отпечаток мировоззрения, видение действительности глубоко связано с языкотворчеством автора. В статье делается попытка показать отношение Дж. Толкина к современным ему реалиям через призму его настроений и действий, что и привело в конечном счете к сложным переплетениям в создании мифа и языка и позволило ощутить Средиземье как нечто реальное.

Ключевые слова: лингвистика, Толкин, искусственный язык, мифология, мироощущение.

Linguistic Invention as an Expression of Personal Worldview in the Works of J.R.R. Tolkien

Information about the author: Naira Iskandaryan, Ph.D., Associate Professor, Russian-Armenian University, Yerevan, Armenia.

E-mail: isnaira@mail.ru

Abstract: From a young age, J. R.R. Tolkien was fascinated by languages. He would famously refer to *The Lord of the Rings* as “an essay on linguistics”. The author began to create the mythology of the Middle-earth at the time when artificial languages, or conlangs, gained popularity. As a professional linguist, Tolkien contributed to the creation of the Oxford Dictionary, and in his 1931 talk “A secret vice” he revealed his interest in Esperanto for the first time. Since then, Tolkien started experimenting with languages. At the beginning of the 20th century, Esperanto gained its peak prominence, leaving other artificially-created languages behind (among them, Adjuvanto of Louis de Beaufront, Volapuk by Johann Martin Schleyer, Novial of Otto Jespersen etc). Tolkien did not consider himself a writer, he considered himself a folklorist and a literary scholar. He had even said that *The Hobbit* was written “by accident”. However, his attitude to language and folklore resulted in the creation of a grandiose literary world, making the writer into the “father of fantasy”. The breakout of the Second World War had a big influence on Tolkien, when, as Churchill described, the small island confronted Europe that was becoming increasingly fascist. The author’s linguistic creativity is deeply linked with the worldview and his perception of reality. This article attempts to discuss the views of J. Tolkien through the prism of his thoughts and actions, which ultimately led to the complex interweaving of myth and language in his writing and resulted in the creation of the legendary fictional world of Middle-earth.

Keywords: linguistics, Tolkien, artificial language, mythology, worldview.

*Я пробовал языки на вкус, и они
пронзали сердце лингвиста...
Дж.Р.Р. Толкин*

Язык – средство общения, он отражает мир, пропущенный через сознание человека, и действует как выражение сгенерированных эмоций. Лингвокультурологи добавляют, что сам по себе язык также способен порождать «культурно обусловленные образы» [Беляев, 2016, с. 76]. В свое время еще В. Гумбольдт утверждал прямую и непосредственную связь между языком, мышлением и культурой общества. Он считал, что главное в языке – это сопряжение в нём мира внешних явлений и внутреннего мира человека, природного начала с человеческим духом, объективного и субъективного [Гумбольдт, 1984, с. 127–128].

В начале XX века наряду с изучением естественных языков, активизировался интерес и к придуманным, искусственным языкам. Вовлеченные в подобный процесс люди пытались создать универсальную и максимально доступную для восприятия языковую систему, с помощью которой можно было бы осуществлять общение. Эта волна стала заразительной: процесс

создания языка пробуждал чувство творчества, потому что, будучи активным творцом языка, человек так или иначе признает, что язык, по выражению немецкого философа М. Хайдеггера, «дом бытия» человека. Философ утверждал, что «сущность человека покоится в языке <...>. Мы существуем прежде всего в языке и при языке» [Хайдеггер, 1993, с. 259].

В языкознании бытует мнение, что «все языки искусств созданы человеком, а значит, относятся к искусственным <...> В языках <...> происходит вторичное моделирование мира (после моделирования в естественном языке). Правильнее было бы говорить о том, что искусственные языки, создаваясь для замены естественных, могут использоваться для коммуникации в нашем мире (эсперанто, язык жестов), для коммуникации в текстовых мирах, для коммуникации в сферах науки и искусства» [Бразговская, 2008, с. 61]. Любители языковых экспериментов устанавливали и устанавливают новые отношения, отношения создателя и создания. На сегодняшний день в мире существует порядка 1500 конлангов [Шувалова].

Именно факт создания вымышленного языка (конланга) Дж.Р.Р. Толкином привлек наше внимание и вызвал интерес к творчеству писателя. Практика создания языков внутри произведения не нова, начиная с мифического языка в «Утопии» (1516) Т. Мора и «Путешествия Гулливера» (1726) Дж. Свифта вплоть до первого художественного языка «Через Зодиак» (1880) П. Грега. Но в нашем случае мы имеем дело с совершенно противоположным процессом. Оказавшись в живописном мире автора, открываешь для себя широту толкиновского восприятия реальности и мыслей и его своеобразный, по-детски ясный взгляд на мир. Литературные и философские воззрения, а также моральные ценности были почерпнуты писателем из средневековой литературы и фольклора. Будучи профессиональным лингвистом, Толкин участвовал в создании Оксфордского словаря, а в докладе «A Secret Vice» поведал о своем увлечении и работе с эсперанто, который в начале XX века постепенно завоевывал мир, оставляя позади другие универсальные или вспомогательные языки, такие, как адьюванто Луи де Бюфрона, волапюк Иоганна Шлеймера, новияль Отто Есперсена и т. д. Толкин сам увлеченно верил в то, что можно создать «искусственный язык» – по крайней мере, для Европы, и надеялся, что такой язык мог бы объединить европейцев [Тайный порок].

Казалось бы, в чем ценность лингвистически смоделированного языка, рожденного в голове одного человека, поскольку нет уверенности в том, что на нем в реальном мире кто-либо будет общаться, так как нет носителей. Вероятно, вымышленный авторский язык интересен тем, что дает понимание того, что создание языка открывает возможности человеку для реализации своих творческих способностей, расширяет познание самого себя

и окружающего мира. Толкин называл свои труды «персональной лингво-поэтикой» и объяснял увлечение не «практичностью», столь характерной для современного писателя человека, а личными предпочтениями, вкусом, тем, «что и как должно быть устроено по мнению конкретного человека» [Тайный порок].

Пристрастие автора «Хоббита» к вымышленным языкам берет свое начало с юных лет, когда Толкин увлекся игрой создания слов для разных окружающих его явлений. Позднее в статье «Домашнее хобби» (с пометкой: «Иными словами, доморощенные или вымышленные языки»), он напишет: «Придумывание языков для забавы — распространенное явление среди детей» [Письма, 2004, № 294]. Такое увлечение давало писателю возможность передать свой личный опыт восприятия языка. Он объяснял это присущим детям своеобразным «языковым ощущением», «из желания создать собственный язык ради него самого, ради восторга творения» [Тайный порок].

За долгую творческую жизнь Толкин смоделировал более двадцати языков (наффарин, синдарин, квенья, нандорин, телерин, валарин и многие другие), превзойдя своих предшественников плодovitостью. Он детально сконструировал каждый из них: они имеют свою грамматику и лексический корпус, а некоторые выделяются даже достоверными признаками «лингвистического старения». Например, в основу синдарина были положены грамматические структуры, заимствованные из валлийского, а язык гномов получил словоформы из финского. По сути, объединив корни слов разных языков и синтезируя различные словоформы, он создавал новые имена, слова, фразы, нашедшие воплощение в его фантастической вселенной.

Свой роман «Властелин колец» Толкин как-то назвал эссе по «лингвистической эстетике», указывая на то, что главным его интересом в эпопее являются вымышленные языки. Писатель пришел к убеждению, что для того чтобы вымышленный язык был более или менее сложным и «настоящим», нужно придумать для него историю, в которой он мог бы использоваться и развиваться: «Для меня языки <...> неотделимы от моих произведений. Они были и остаются попыткой создать мир, в котором получили бы право на существование мои лингвистические пристрастия. Вначале были языки, легенды появились потом» [Тайный порок].

Остается открытым вопрос: как в этих вымышленных языках отражается авторское начало? Является ли конструирование языка для человека в XX веке просто забавой, игрой или вдохновением для создания иных реальностей? Профессиональный интерес к древним языкам, к мифологии северных стран закладывает фундамент для рождения чего-то своеобразного, непостижимого. Иными словами, используя всю свою творческую

лабораторию, Толкин пытается создать другой, вторичный мир, который является частью его внутреннего мира.

В своих эссе автор неоднократно подчеркивал, что через моделирование каждого нового языка он реализовывал свою «фоноэстетическую» потребность, способную перерасти в творчество: изобретатель языков творит, шлифует очертания символов. Первый искусственный язык, который описывает Толкин, — «анималик» (был некогда создан двумя братьями). Описав модель конструирования данного «животного языка», он затем обращает внимание на то, что в нем отсутствовало фонематическое творчество, которое, «как правило, является по меньшей мере зародышем подобных конструкций» [Тайный порок].

Сконструированные Толкином языки выгодно отличаются на фоне других известных вымышленных языков. Профессия и увлечение мифологией оставили своеобразный отпечаток на этих языках. Созданные Толкином языки говорят как бы изнутри своих коренных форм, где тесно переплетены акустические образы и понятия. Писатель неоднократно подчеркивал, что его, как создателя, «измыслителя» языков, более всего привлекает конструирование словоформ, а в этом конструировании — именно сочетание звука и смысла (так называемая фонетическая подгонка). То есть первичной оказывается сходство акустических образов, к примеру *cellar door*, что буквально означает «дверь в погреб», многие носители английского языка, как, например, автор книги «The 100 Words that Make the English»¹ [Thorne, 2011], да и сам Толкин [Английский и валлийский] считают эстетически оправданным, самым красивым и звучным в английском языке.

Эти поиски и вдохновение привели Толкина к «фонетическому символизму» (закономерная, фонетически мотивированная, не произвольная связь между фонемами слова), идея которого заключается в том, что мы естественным образом связываем определенные звуки с определенными значениями. По утверждению самого автора, «слово есть не что иное, как фиксированная во времени комбинация звуков плюс более или менее определенное понятие, зафиксированное по отношению к самому себе и к сочетанию звуков» [Тайный порок].

Рассуждая о естественном языке, вполне своеобразное определение дал Ж. Делез. Он предполагал, что слова в языке отражают не столько информацию о реальном внешнем мире, сколько передают нам другие слова,

¹ Исследуя национальную идентичность, Тони Торн составил увлекательный сборник из 100 слов и фраз, которые стали краеугольными камнями современного английского языка и использовались — иногда намеренно, но чаще случайно — для того, чтобы выявить точки соприкосновения, определить, что делает англичан, по сути, англичанами.

которые, в свою очередь, передают другие слова, и т. д.: язык, говоря словами Ж. Делеза и Ф. Гваттари, больше похож на карту, чем на чертеж-кальку реальности, существующей независимо от языка. Его слова «все остальное – это ризома, карта, а не калька. Снимайте карту, но не кальку» [Делез, Гваттари, 2010, с. 140] точно отражают восприятие Толкина касательно сущности языка.

Так как «язык – это знак принадлежности его носителей к определенному социуму» [Тер-Минасова, 2000, с. 14], описывая активность языковой реальности, достаточно определить ряд характерных для конкретной социокультурной группы утверждений, чтобы подчеркнуть возможность их воспроизведения и распространения. К примеру, созданный Толкином высокий эльфийский, квенья – архаичный и самый знаменитый язык эльфийской языковой семьи. По замыслу автора, это не общедоступный разговорный язык – на нем могли говорить только ученые и представители семей благородного происхождения. Для другого сословия Средиземья был создан кхуздул (тайный язык гномов), который отражал сущность его носителей: скрытность, таинственность, грубоватость. Язык ходячих деревьев, «язык деревьев на ветру» (энтов) – наиболее мелодичный и своеобразный из всех языков мира Толкина. «Язык энтов – это практически единственный из языков Средиземья, который в большей степени описан автором теоретически, нежели “создан”» [Бразговская].

Так что же побуждает авторов в XX веке с помощью вымышленных языков строить воображаемые миры, создавать «глубоко личную и очень любимую чепуху» [Письма, 2004, №19], как сам Толкин шутя называл свои творения? В этом процессе можно рассмотреть альтернативу авторского видения реального мира – способ его описания, творческим, а может даже волшебным зеркалом. «Создание новых образов реальности – одна из функций воображения, кстати, не столь очевидная и однозначная, как может показаться на первый взгляд» [Ильин, 2009, с. 90]. Другая важнейшая функция воображения заключается в способности видеть мир не только своими глазами, но и глазами другого человека. Именно такого мнения придерживался Толкин при создании языков для своих произведений, что было сродни попытке побега от разрушающего, жесткого воздействия реального мира в непростом XX веке. Известны даже случаи, когда Толкина обвиняли в попытке эскапизма, в побеге от реальности. Однако в эссе «On Fairy-stories» сам автор опровергает подобные предположения, указывая на их несостоятельность: «От того, что часто называют “действительностью”, бегство не только полезно, но иногда даже связано с героическим поступком <...> Нельзя путать такие понятия, как “бегство пленника из темницы” и “бегство дезертира с поля боя”» [О волшебных сказках].

Можно предположить, что это, с одной стороны, отражение влияния уже упоминавшейся игровой деятельности, так как бытует мнение, что «понимание языка как формы жизни трансформирует “игровое” его понимание» [Марков, 1999, с. 11], но с другой – следствие растущей неудовлетворенности современного человека окружающим миром. И есть третье предположение, что «человека осаждают его собственные представления о мире» [Орлов, 1999, с. 72]. То, как мы смотрим на мир, глубоко связано с психологической ориентацией человека. «К примеру, экстравертированный тип творчества ориентирован на сознательно сформулированный замысел, поэтому творческая личность выступает в роли активного деятеля, субъекта творчества, осознанно работающего с материалом. Этот тип характерен для научной сферы творчества» [Ильин, 2009, с. 63]. В книге Кристофера Фрита по поводу восприятия человеком окружающего мира говорится: «Наш мозг строит модели окружающего мира и постоянно видоизменяет эти модели на основании сигналов, достигающих наших органов чувств. Поэтому на самом деле мы воспринимаем не сам мир, а именно его модели, создаваемые нашим мозгом. Эти модели и мир – не одно и то же, но для нас это, по существу, одно и то же. Можно сказать, что наши ощущения – это фантазии, совпадающие с реальностью» [Фрит, 2015, с. 46].

Сам Толкин относился к своим творениям как к реконструкции реальности, а не как к вымыслу и при случае не упускал возможность отметить, что многие ошибочно принимают Средиземье за какую-то другую планету.

Средиземье – это не воображаемый мир, – писал Толкин. – Театр действий моих преданий – это наша земля, та, на которой мы живем сейчас, хотя исторический период – воображаемый. Основные элементы этого обиталища, все в нем присутствуют (по крайней мере для жителей С-3. Европы), так что вполне естественно, что оно кажется знакомым, хотя отдаленность во времени придает ему определенное очарование [Письма, 2004, № 183].

Так, например, Шир, помещенный на той же широте, что и Оксфорд, стал отражением деревушки Сэрхуол и олицетворением яркого образа дома, который существовал только в воображении: «так формировался процесс его воображаемой жизни: способность в совершенстве представлять себе несуществующие места и проецировать мир, где жил он сам на тот, который он навоображал» [Гарт, 2020, с. 12]. Чувствуя себя в воображаемых мирах как дома, он вспоминает, что переезд из Южной Африки в Бирмингем, из старого мира в новый, сильно повлиял на мироощущение, наделив Толкина своеобразным визионерским опытом: «мир врезался в воображение, даже если я не думал об этом <...> Шир вполне напоминает мир, в котором впер-

вые узнал о вещах, которые были важными для меня» [Интервью на русском, 1971].

На воспоминания из прежней жизни накладывались новые яркие впечатления, как кадр на кадр. Это первый шаг к высшему этапу творческого процесса, который П.В. Симонов понимал как механизм творческой интуиции, благодаря которому происходит воссоединение прежних впечатлений [Симонов, 1993]. В интервью, отвечая на вопрос о происхождении сотканных им образов своей вселенной, Толкин указал на тот факт, что правильно подобранные имена сыграли большую роль в становлении этих образов. Истории сочинялись для того, чтобы создать мир, где эти имена обретут дом. Во всех произведениях Толкина невольно выделяется посыл – этот реальный мир меня не удовлетворяет, поэтому я создам свою вселенную, где буду реализовывать свои идеи. На вопрос, живет ли Толкин в этом мире как бы в другой эпохе, он лаконично ответил: **«Нет... в другой стадии воображения»** [Интервью на русском, 1971].

В XX веке представления о месте человека в мире и его проблемах по большей части сильно изменились. Уже в самом начале XX века мыслители, столкнувшиеся с ужасающим лицом Первой мировой, ставили вопрос о том, что человек и общество нуждаются в новых, современных творениях, которые онтологически связывали бы божественные законы с человеческими. Об этом пишет в своем эссе «Дух и дух времени» Г. Брех. Мир становится все злее, непонятнее, и потому все неотступней и призывней становится тоска по мифу, по смыслу. Он задается вопросом: «Что на весах фантазии может уравновесить войну? Какая тема может сравниться с этим? Какое слово <...> утихомирит сильнейшее отчаяние сердца? Только миф самого человеческого бытия, миф природы и ее божественно-человеческой феноменальности» [Брех, 1986, с. 377]. Взгляд М. Элиаде на то, что миф содержит живую силу, которая выражается в человеческом поведении, придавая смысл и ценность мирской жизни, укрепляет постановку Бреха.

Толкин сам участвовал в Первой мировой войне, ощутил боль утраты близких друзей. Психологи утверждают, что любое сильное переживание нейтрализует этот реальный мир, делает его неразличимым, ограничивая пространство. Создание фантастических миров стало для Толкина отдушиной и сподвигло к творению эпоса. Такая идея возникла у писателя на одном из заседаний «Инклингов», в частности, во время разговора с К.С. Люисом. Они договорились написать по «триллеру с перемещением»: про путешествие в Пространстве и про путешествие во Времени, и чтобы в каждом раскрывался Миф» [Письма, 2004, № 24]. Он начинает творить английскую мифологию, разработав ее до мельчайших деталей, а затем обрамляет ее своим собственным, уникальным, «вторичным» миром, опираясь на очень

хорошо известные ему базовые принципы мифологии. «Значимость мифа не так-то просто расписать на бумаге с помощью аналитических рассуждений. Лучше всего ее способен выразить автор, **скорее ощущающий, чем четко выражающий то, что подразумевает его тема, и воплощающий ее в историческом и географическом мире...**» [Беовульф]. Не согласившись с мнением филолога и антрополога Макса Мюллера, который создал лингвистическую концепцию возникновения мифов в результате «болезни языка», Толкин утверждал, что взгляд на мифологию как на «болезнь языка» неверное представление. «С тем же успехом можно сказать, что мыслительная деятельность – это болезнь разума. Куда ближе к истине утверждение о том, что языки – особенно современные европейские, – это болезнь мифологии» [О волшебных сказках]. Общее мнение, что миф – это просто «приятная иллюзия», литературный критик М. Элиаде в своей работе переинтерпретирует и утверждает, что миф в древних обществах означал «правдивую историю». «Миф излагает сакральную историю, повествует о событии, произошедшем в достопамятные времена “начала всех начал”. Миф рассказывает, каким образом реальность, благодаря подвигам сверхъестественных существ, достигла своего воплощения и осуществления» [Элиаде, 2010, с. 40].

Таким образом, можно смело утверждать, что красота звучания созданных языков привлекала автора «Властелина колец» большей степени, чем что-либо другое. При помощи этих своеобразных языков Толкин передал **свое понимание идеального мира**. Средиземье было создано, чтобы отразить то, что Толкин больше всего любил и ненавидел в нашем собственном мире. Оно включает в себя множество реальных ландшафтов и мест, древних и современных, диких, обихожённых или разорённых» [Гарт, 2020, с. 184]. Это было сродни попытке побега от разрушающего, жесткого воздействия реального мира в непростом XX веке. Погружаясь в уникальный фантастический мир Толкина, мы ощущаем тот же восторг, который переполнял автора-создателя. Этот воображаемый мир стал для Толкина родным не только благодаря созданию его мифологии, но главным образом **благодаря его языкам**.

Список литературы

1. Беляев, 2016 – *Беляев А.Н.* О взаимоотношении языка и культуры // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 10 (64). Ч. 2. С. 75–79.
2. Бразговская – *Бразговская Е.Е.* Авторские языки для «возможных» миров: Х.Л. Борхес, У. Эко, Дж.Р.Р. Толкиен. [Электронный ресурс]. – Режим

доступа: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_6_138 (дата обращения: 07.01.2022)

3. Бразговская, 2008 – *Бразговская Е.Е.* Языки и коды. Введение в семиотику культуры. Пермь: ПГПУ, 2008. 201 с.

4. Брех, 1986 – *Брех Г.* Дух и дух времени // «Называть вещи своими именами»: Прогр. выступления мастеров запад.-европ. лит. XX в. / сост., предисл., общ. ред. Л. Г. Андреева. М.: Прогресс, 1986. 640 с.

5. Гарт, 2020 – *Гарт Дж.* Миры Дж.Р.Р. Толкина. Реальный мир легендарного Средиземья / пер. с англ. К. С. Пирожков. М.: АСТ, 2020. 208 с.

6. Гумбольдт, 1984 – *Гумбольдт В. фон.* Избранные труды по языкознанию / пер. с нем. Г. В. Рамишвили. М.: Прогресс, 1984. 400 с.

7. Делез, Гваттари, 2010 – *Делез Ж., Гваттари Ф.* Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. / пер. Я. И. Свирский. М.: Астрель, 2010. 815 с.

8. Ильин, 2009 – *Ильин Е. П.* Психология творчества, креативности, одаренности. Спб.: Питер, 2009. 434 с.

9. Марков, 1999 – *Марков Б.В.* Философия языка // Альманах «Метафизические исследования». Язык. Вып. 11. Спб.: Издательство «Алетейя», 1999. С. 9–45.

10. Орлов, 1999 – *Орлов Д.У.* Язык и смысл в философии Мартина Хайдеггера // Альманах «Метафизические исследования». Язык. Вып. 11. Спб.: Издательство «Алетейя», 1999. С. 72–85.

11. Симонов, 1883 – *Симонов П.В.* Созидающий мозг: нейробиологические основы творчества. М.: Наука, 1993. 112 с.

12. Тер-Минасова, 2000 – *Тер-Минасова С.Г.* Язык и межкультурная коммуникация. М.: Слово / Slovo, 2000. 146 с.

13. Английский и валлийский – *Толкин Дж.Р.Р.* Английский и валлийский // «Чудовища и критики» и другие статьи. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://readli.net/chitat-online/?b=154826&pg=1> (дата обращения: 03.10.2021)

14. Беовульф – *Толкин Дж.Р.Р.* Беовульф // «Чудовища и критики» и другие статьи. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://readli.net/chitat-online/?b=154826&pg=1> (дата обращения: 03.09.2021)

15. О волшебных сказках – *Толкин Дж.Р.Р.* О волшебных сказках // «Чудовища и критики» и другие статьи. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://readli.net/chitat-online/?b=154826&pg=1> (дата обращения: 22.09.2021)

16. Письма, 2004 – *Толкин Дж.Р.Р.* Письма. 2004. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://predanie.ru/book/216922-pisma/> / (дата обращения: 01.09.2021)

17. Тайный порок – *Толкин Дж.Р.Р.* Тайный порок // «Чудовища и критики» и другие статьи. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://readli.net/chitat-online/?b=154826&pg=1> (дата обращения: 03.09.2021).

18. Интервью на русском – *Толкин Дж.Р.Р.* Интервью на русском, BBC 4, 1971. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=3FHlsAq-Hgc> (дата обращения: 01.12.2021).

19. Фрит, 2015 – *Фрит К.* Мозг и душа. Как нервная деятельность формирует наш внутренний мир / пер. П. Петров. М: Corpus, 2015. 336 с.

20. Хайдеггер, 1993 – *Хайдеггер М.* Время и бытие: Статьи и выступления (Мыслители XX в.) / пер. с нем. под ред. В. В. Библихин. М.: Республика, 1993. 447 с.

21. Шувалова – *Шувалова О.* Конструирование вымышленных языков как средство моделирования диалога культур, V Межвузовская научно-практическая конференция «Язык и межкультурная коммуникация». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.researchgate.net/publication/276204596_2008 (дата обращения: 25.09.2021).

22. Элиаде, 2010 – *Элиаде М.* Аспекты мифа / пер.с фр. В.П. Большаков. М.: Академический Проект, 2010. 256 с.

23. Thorne, 2011 – *Thorne T.* The 100 Words that Make the English. Abacus Software [digital edition], 2011. 352 p.

References

Beljaev, A.N. O vzaimootnoshenii jazyka i kul'tury [On the relationship of language and culture]. *Philological Sciences. Questions of theory and practice*, 2016. No 10 (64), pt. 2, pp. 75–79. (In Russ.)

Brazgovskaja, E.E. *Avtorskie jazyki dlja «vozmozhnyh» mirov: H.L. Borhes, U. Jeko, J.R.R. Tolkien* [Author's Languages for “Possible” Worlds: J.L. Borges, U. Eco, J.R.R. Tolkien]. [Electronic resource]. – Available at: [http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_6_138_\(access date: 07. 01.2022\)](http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_6_138_(access date: 07. 01.2022)) (In Russ.)

Brazgovskaja, E.E. *Jazyki i kody. Vvedenie v semiotiku kul'tury* [Languages and Codes. Introduction to the Semiotics of Clture]. Perm, PGPU Publ., 2008. 201 p. (In Russ.)

Broh, G. Duh i duh vremeni [Geist und Zeitgeist]. *Call a Spade a Spade: Progr. Performances of the Masters of the West.-Europe. lit. XX century*. Moscow, Progress Publ., 1986. 640 p. (In Russ.)

Gar,t J. *Miry J.R.R. Tolkiena. Real'nyj mir legendarnogo Sredizem'ja* [The Worlds of J.R.R. Tolkien: The Places That Inspired Middle-earth]. Moscow, AST Publ., 2020. 208 p. (In Russ.)

Gumbol'dt, V. fon. *Izbrannye trudy po jazykoznaniju* [Selected Works on Linguistics] Moscow, Progress Publ., 1984. 400 p. (In Russ.)

Delez, Zh., Gvattari, F. *Tysjacha plato: Kapitalizm i shizofrenija* [A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia]. Moscow, Astrel Publ., 2010. 815 p. (In Russ.)

Il'in, E.P. *Psihologija tvorchestva, kreativnosti, odarennosti* [Psychology of Creativity, Imaginative, Giftedness]. St. Petersburg, Peter Publ., 2009. 434 p. (In Russ.)

Markov, B.V. *Filosofija jazyka* [Philosophy of Language] *Almanac "Metaphysical Research"*, *Metaphysical Research: Language, Issue 11* St. Petersburg, Aleteyya Publishing House, 1999. pp. 9–45. (In Russ.)

Orlov, D.U. *Jazyk i smysl v filosofii Martina Hajdeggera* [Language and Meaning in the Philosophy of Martin Heidegger]. *Almanac "Metaphysical Research"*, *Language, is. 11*. St. Petersburg, Aleteyya Publishing House, 1999. Pp. 72–85. (In Russ.)

Simonov, P.V. *Sozidajushhij mozg: nevrobiologicheskie osnovy tvorchestva* [The Creative Brain: The Neurobiological Foundations of Creativity]. Moscow, Nauka Publ., 1993. 112 p. (In Russ.)

Ter-Minasova, S.G. *Jazyk i mezhkul'turnaja kommunikacija* [Language and Intercultural Communication]. Moscow, Slovo Publ., 2000. 146 p. (In Russ.)

Tolkin, J.R.R. *Anglijskij i vallijskij* ["English and Welsh"] "*Chudovishha i kritiki*" i *drugie stat'i* ["Monsters and Critics" and Other Essays]. [Electronic resource]. – Available at: <https://readli.net/chitat-online/?b=154826&pg=1> (access date: 03.10.2021) (In Russ.)

Tolkin, J.R.R. *Beovulf* [Beowulf]. ["Monsters and Critics" and Other Essays]. "*Chudovishha i kritiki*" i *drugie stat'i* [Electronic resource]. – Available at: <https://readli.net/chitat-online/?b=154826&pg=1> (access date: 07. 01.2022) (In Russ.)

Tolkin, J.R.R. *O volshebnyh skazkah* [On Fairy-Stories]. "*Chudovishha i kritiki*" i *drugie stat'i* ["Monsters and Critics" and Other Essays]. [Electronic resource]. – Available at: <https://readli.net/chitat-online/?b=154826&pg=1> (access date: 22.09.2021) (In Russ.)

Tolkin, J.R.R. *Pis'ma* [Letters]. 2004. [Electronic resource] – Available at: <https://predanie.ru/book/216922-pisma/> (access date: 01.09.2021) (In Russ.)

Tolkin, J.R.R. *Tajnyj porok* [A Secret Vice]. "*Chudovishha i kritiki*" i *drugie stat'i* ["Monsters and Critics" and Other Essays]. [Electronic resource]. – Available at: <https://readli.net/chitat-online/?b=154826&pg=1> (дата обращения: 03.09.2021) (In Russ.)

Tolkin, J.R.R. *Interv'ju na russskom* [Interview in Russian]. BBC 4, 1971. [Electronic resource]. – Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=3FHlsAq-Hgc> (access date: 01.12.2021) (In Russ.)

Frit, K. *Mozg i dusha. Kak nervnaja dejatel'nost' formiruet nash vnutrennij mir* [Brain and Soul. How Nervous Activity Shapes Our Inner World]. Moscow, Corpus Publ., 2015. 336 p. (In Russ.)

Hajdegger, M. *Vremja i bytie: Stat'i i vystuplenija (Mysliteli XX v.)* [Being and Time: Articles and speeches (Thinkers of the XX century)]. Moscow, Respublika Publ., 1993. 447 p. (In Russ.)

Shuvalova, O. Konstruirovanie vymyshlennyh jazykov kak sredstvo modelirovanija dialoga kul'tur [Construction of Fictional Languages as a Means of Modeling the Dialogue of Cultures]. *V Interuniversity Scientific and Practical Conference "Language and Intercultural Communication"*. [Electronic resource]. – Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=3FHlsAq-Hgc> (access date: 01.12.2021) (In Russ.)

Jeliade, M. *Aspekty mifa* [Aspects of a Myth]. Moscow, Academic Project Publ., 2010. 256 p. (In Russ.)

Thorne, T. *The 100 Words that Make the English*. Abacus Software [digital edition], 2011. 352 p. (In Eng.)

Кирий А.В.

Интерпретация эддического сюжета в поэме Дж.Р.Р. Толкина «Легенда о Сигурде и Гудрун»

Информация об авторе: Кирий Александра Владимировна, лаборант кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения филологического факультета Кубанского государственного университета, Краснодар, Россия.

E-mail: alexandra@kiriya.ru

Аннотация: Статья посвящена исследованию осмысления Дж.Р.Р. Толкином специфики поэтической формы и мифологической концепции памятника скальдической поэзии «Старшая Эдда», интерпретации его поэтических особенностей, их реализации в современном английском языке, а также авторскому переосмыслению известных эддических сюжетов. Дж.Р.Р. Толкин – известный деятель в области мифологии, опираясь на эддические песни, переосмысляет древние сюжеты, привнося в них собственный мифологизм, изначальная концепция сюжетов сохраняется, однако приобретает более узкое, авторское видение, фундаментальность мифа не теряется, но претерпевает некоторые метаморфозы: в древних сюжетах проявляются черты христианской дидактики. Помимо этого он сохраняет и преобразовывает аллитерационный стих, исходя из языковых особенностей современного английского языка. Аллитерация в эддической и скальдической поэзии – основополагающий пласт древней поэтической формы, обладающий большим множеством разновидностей, типов стихов. Существует две разновидности эддического стиха: форнюрдислаг (fornyrðislag, от forn «древний», orð «слово» и lag «размер») и льодахатт (ljóða-háttur, от ljóð «песнь, заклинание» и háttur «размер»), скальдический стих обладает множеством разновидностей, но самым распространенным является дротткветт (др.-сканд. dróttkvætt). Аллитерация в английской и древнеанглийской поэзии придерживается схожих законов и принципов стихосложения, что и в древнеисландской, это является свидетельством германской общности, существовавшей еще до нашей эры. В рамках статьи предполагается анализ аллитерационной формы на языках оригинала: современном английском и древнеисландском. Известно, что автор реализовал свойственную древнескандинавской литературе аллитерацию во многих своих произведениях, однако в центре данного исследования находится «Легенда о Сигурде и Гудрун».

Ключевые слова: Эддический сюжет, аллитерация, авторский миф, Старшая Эдда, поэзия скальдов.

The Interpretation of the Eddic Storyline in J.R.R. Tolkien's Poem *The Legend of Sigurd and Gudrun*

Information about the author: Alexandra Kiriy, Senior Laboratory Assistant, Department of Foreign Literature and Comparative Cultural Studies, Faculty of Philology, Kuban State University, Krasnodar, Russia.

E-mail: alexandra@kiriy.ru

Abstract: The report is devoted to the study of J.R.R. Tolkien's understanding of the specifics of the poetic form and the mythological concept of the monument of skaldic poetry *The Elder Edda*, the interpretation of its poetic features, their implementation in modern English, as well as the author's reinterpretation of the famous eddic plots. Tolkien – a well-known figure in the field of mythology, relying on eddic songs, rethinks ancient plots, bringing his own mythologism into them, the original concept of the plots is preserved, but it acquires a narrower, author's vision, the fundamental nature of the myth is not lost, but undergoes some metamorphoses: the features of Christian didactics are manifested in ancient plots. In addition, it preserves and transforms the alliterative verse, based on the linguistic features of modern English. Alliteration in Eddic and skaldic poetry is the fundamental layer of the ancient poetic form, which has a large variety of types of poems. There are two varieties of eddic verse: *fornyrðislag* (*fornyrðislag*, from *for-* “ancient”, *-orð-* “word” and *-lag* “size”) and *lloedahatt* (*ljóða-hátt*, from *ljóð* “song, spell” and *hátt* “size”), skaldic verse has many varieties, but the most common is *drottkvett* (old skand. *dróttkvætt*). Alliteration in English and Old English poetry adheres to similar laws and principles of versification as in Old Norse; this is the evidence of the Germanic community that existed even before our era. The report assumes the analysis of the alliterative form in the original languages: modern English and Old Icelandic. It is known that the author realized the alliteration characteristic of Old Norse literature in many of his works, but *The Legend of Sigurd and Gudrun* is at the center of this study.

Keywords: Eddic plot, alliteration, author's myth, *Elder Edda*, skaldic poetry.

Миф – абсолютное и значимое явление в культуре любого народа, настолько фундаментальное, что интерес к нему не угасает. Из века в век мифологические сюжеты возрождаются, приобретают всё новые и новые компоненты авторского видения, однако сохраняют исконное смысловое ядро. Заимствуя образы главных героев древнего эпоса, сакральную символику, авторы XX века активно создают авторский миф. Без сомнения, Толкин один из самых известных мифотворцев XX века.

Толкин известен всему миру как писатель-фантаст, однако, являясь талантливым ученым-германистом, он, первоначально, стремился не актуализировать современность через мифологические образы, а возродить и оживить связь человека с древностью. Благодаря богатству своих знаний, Дж.Р.Р. Толкин создает авторский миф, сознательно трансформируя аутентичный сюжет. В своей поэме «Легенда о Сигурде и Гудрун» автор производит реконструкцию сюжета о Вёльсунгах и Нифлунгах. Он объединяет частично утраченные тексты, восстанавливает структуру этих сюжетов, совмещает их, чтобы заполнить лакуны.

«Новая песнь о Вёльсунгах» начинается с известного эсхатологического сюжета «Старшей Эдды» – «Прорицание Вёльвы», которое у автора поэмы обрело название «Upphaf» («Начало начал»). Здесь Толкин обращается к образу героя эдических песен, избранному Сигурду, который в его интерпретации становится избранным потомком Одина. Сигурду суждено сразить Мирового змея Йормунганда. В поэме он обретает имя «змееборец из рода Одина». В отличие от оригинальных сюжетов «Старшей Эдды», где родство рода Вёльсунгов со Всеотцом считывалось лишь отдаленно, в авторской интерпретации оно дословно обусловлено. Заметить стоит также, что изначально эсхатологический сюжет имеет теперь назначение раскрыть не только тему Фатума, он централизует геройский образ, дает читателю понимание, что именно с помощью Сигурда мир возродится после Рагнарёка: «If in day of Doom // one deathless stands, // who death hath tasted // and dies no more, // the serpent-slayer, // seed of Ódin, // then all shall not end, // nor Earth perish. // On his head shall be helm, // in his hand lightning, // afire his spirit, // in his face splendour. // The Serpent shall shiver // and Surt waver, // the Wolf be vanquished // and the world rescued»¹ [The Legend of Sigurd and Gudrun, 2021].

Сигурд в «Новой песни о Вёльсунгах» видоизменяет тот самый древне-германский смертельный Рок, он становится абсолютным его носителем, а не последователем. Можно сказать, что Толкин переводит образ Сигурда из «песен о героях» в «песни о богах», он «вкусил от смерти и вовек не умрёт», потому автор дает ему имя «надежда Одина». Образ верховного бога германского пантеона уходит на второй план, а герой обретает новое назначение: герой-спаситель, сочетающий в себе черты человека и «божественный» промысел. Именно в этом авторском прочтении мифа становится

¹ «Если в день Судилища // Придет бессмертный – // Кто вкусил от смерти // И вовек не умрет, // Герой-змееборец // Из рода Одина, // Не иссякнет все сущее, // Не сгинет Земля. // Шлем — на челе его, // В длани – молния; // Величествен лик, // Пламенный дух. // Сробеет Сурт, // Содрогнется Змей, // Волк будет повержен, // И вызволен мир» [Толкин, 2011, с. 77–78].

явным влиянием христианской дидактики: родство героя с богом, а также его новый путь, назначение спасти мир от гибели. Автор, без сомнения, сближает Сигурда с Христом.

Следует отметить, что Толкин сохраняет в своей интерпретации важнейший поэтический компонент эддических стихов – аллитерацию – поскольку древнеанглийское стихосложение следует тем же принципам, что и древнеисландская поэзия. Как указано в самих трудах Толкина:

В каждой краткой строке аллитерирует одна из вершин. «Ключевую» аллитерацию несет первая вершина во второй краткой строке. (У Снорри Стурлусона этот звук называется *höfuðistafr*, а в английских книгах используется термин «head-stave» – «заглавная буква»). С ключевой аллитерацией должна сочетаться наиболее сильная из вершин в первой краткой строке; причем могут аллитерировать обе вершины. Во второй краткой строке вторая вершина аллитерировать не может. <...> В германском стихе аллитерируют не буквы, а звуки. <...> «Of old was an age / when was emþtiness», – в самом начале поэмы мы наблюдаем совпадение ударных слогов, которые начинаются с одной и той же согласной или с гласной. «The deep Dragon / shall be doom of Thór», – «d» в слове «doom» – это ключевая аллитерация, а «d» в словах «deep» и «Dragon» – это *stuðlar*, то есть опоры или подпорки. «Th» в «Thór», вторая вершина во второй краткой строке, в аллитерацию не включается [Толкин, 2011, с. 63–64].

Толкин написал «Легенду о Сигурде и Гудрун» «эпическим размером» эддического стиха: форнюрдислагом, одним из вариантов древнескандинавского стиха. Это восьмистрочный размер. Тем самым Толкин смог максимально уподобить свою авторскую поэму аутентичному эддическому материалу. Это стало возможным благодаря родственному происхождению древнеисландского, древнеанглийского и, как следствие, современного английского языка.

Обратимся снова к сюжету поэмы. В произведении Толкина появление героя описывается в четвертой части: «Рождение Сигурда», он зачат Сигмундом, который женился на Сигрлинн, имя в оригинальной «Саги о Вэльсунгах» – Хьордис. Отец Сигурда отпавляется в чертог Одина, завещает сыну обломки меча, Сигрлинн плачет, её плачу вторит сама природа, Сигурд рождается.

Часть «Регин» базируется на «Саге о Вэльсунгах» и эддических «Речах Регина» и «Речах Фафнира». Как и в оригинальном сюжете Регин сообщает Сигурду о необходимости убить Фафнира, приводя в качестве аргумента мотив кровной мести (мести за отца). Толкин описывает убийство Фафнира красочно, заостряет особое внимание на подлости Регина, которого Сигурд убивает не спящим, как в оригинальной песни, а крадущимся. Упущен

автором также момент предупреждения о предательстве Регина самим Фафниром. Как следствие, процесс геройской инициации [Мелетинский, 1995, с. 502] реализуется не только в тот момент, когда Сигурд получает проклятое золото и съедает сердце дракона, получая способность понимать язык птиц, но и в самодостаточности поступков героя, действующего без чьей-либо помощи в самый важный момент. Таким образом, Толкин даже в деталях старается приблизить, сделать привлекательным образ Сигурда для христианского сознания, потому что убийство спящего врага в такой интерпретации имеет явно отрицательную коннотацию. В оригинальном сюжете таких коннотаций не наблюдается, так как хитрость – одно из важнейших качеств эддического героя. Это можно объяснить тем, что героям эддических песен покровительствует Один: многогранная фигура германского пантеона, в которой заключены трикстерские черты. После герой направляется на встречу с другой своей наградой: скованной вечным сном валькирией Брюнхильд.

О ней повествование ведется в шестой части под названием «Брюнхильд», сюжет которой вторит «Речам Сигдривы». Сигурд взбирается на вершину, преодолевает пламя и пробуждает Брюнхильд. Дева славит асов, рассказывает герою, что выйдет замуж лишь за «избранника Мира», они обмениваются обетами верности.

Неоспоримо, что Мотив Фатума – центральный концепт древнего германского эпоса. В песнях «Старшей Эдды» о Сигурде судьба героя становится известна ему в сюжете под названием «Пророчество Гриппира». Именно здесь Сигурду открывается истина о его судьбе: победа над Фафниром, величие, месть за отца, любовь к Брюнхильд и женитьба на Гудрун: «Þú munt maðr vera // mæztr und sólu // ok hæstr borinn // hverjum jöfri, // gjöfull af gulli, // en glöggr flugar, // ítr álití // ok í orðum spakr»² [Grípisspá, 1999].

У Толкина это повествование в поэме исключается, однако судьбу герою предрекает сама Брюнхильд, говоря о больших бедах и ранней гибели: «Hail, Sigmund's son! // Swift thy glory, // yet a cloud meseems // creepeth nigh thee. // Long life, I fear, // lies not before thee, // but strife and storm // stand there darkly»³ [The Legend of Sigurd and Gudrun, 2021].

Еще одно большое различие составляет тот факт, что валькирия в авторской интерпретации Толкина велит Сигурду вернуться только после

² Будешь велик, // как никто под солнцем, // станешь превыше // конунгов прочих, // щедр на золото, // скуп на бегство, // обличем прекрасен // и мудр в речах» [Старшая Эдда, 1975, с. 269].

³ «Слався, сын Сигмунда! // Скор ты на подвиги, // Но тучи тень // Все темней сгущается. // Удел твой, думаю, // Долго не будет: // Бури и беды // В будущем вижу» [Толкин, 2011, с. 138].

того, как тот завоюет абсолютную славу, что превзойдет славу всех смертных. Также в оригинальном сюжете Брюнхильд учит Сигурда рунической мудрости, что опускается Толкиным в поэме.

В седьмой части под названием «Гудрун» повествование начинается с жалоб Гудрун на дурные сны (в оригинальном сюжете их трактует служанка, в то время, как у Толкина это делает Брюнхильд). Описывается её мать – Grimхильд и братья: доблестные войны Гуннар и Хёгни. Слышится приближение к их палатам Сигурда, его встречают со всеми почестями.

Именно с этого фрагмента начинается авторское мифотворчество Толкина, так как оригинальный сюжет «Старшей Эдды» сохранился с этого момента лишь фрагментарно.

Сигурд имеет куда большую славу, чем Гуннар и Хёгни, он отвоевывает отцовские земли у недругов, встречает Одина, который говорит, что теперь его место возле Брюнхильд, так как её условие выполнено (в оригинальном сюжете Один является унять шторм, в который попали корабли Сигурда), Сигурд – герой, завоевавший абсолютную славу.

В восьмой и девятой части («Брюнхильд предана» и «Распря») реализуется знакомый оригинальный сюжет: На пиру Сигурда околдовывает Grimхильд, он влюбляется в Гудрун, она же советует Гуннару жениться на Брюнхильд. Брюнхильд желает мстить за открывшийся обман (мотивы обманного заполучения кольца и женитьбы на валькирии Гуннармом сохранены). Сигурд умирает спящим, Брюнхильд убивает себя, их вместе сжигают на погребальном костре.

Основная трагедия «Новой Песни о Вельсунгах»: трагедия Сигурда и Брюнхильд, акцент делается именно на любовной линии поэмы. Толкин воспринимает эту трагедию как следствие убийства Отра Локи, так как это привело в действие проклятье. Однако лишь благодаря этому Один достигает своей цели: Сигурд сражает Фафнира и Регина, в будущем же он должен свергнуть Мирового змея.

Сопутствующим мотиву судьбы в древнем германском эпосе является мотив смерти, над которой побеждает «громкая слава деяний достойных» [Старшая Эдда, 1975, с. 196]. Известнейшие строки из «Речей Высокого»: «Deyr fé, // deyja frændr, // deyr sjalfr it sama, // en orðstírr // deyr aldregi, // hveim er sér góðan getr. // Deyr fé, // deyja frændr, // deyr sjalfr it sama, // ek veit einn, // at aldrei deyr: // dómr um dauðan hvern»⁴ [Hávamál, 1999].

⁴ «Гибнут стада, // родня умирает, // и смертен ты сам; // но смерти не ведает // громкая слава // деяний достойных. // Гибнут стада, // родня умирает, // и смертен ты сам; // но знаю одно, // что вечно бессмертно: // умершего слава» [Старшая Эдда, 1975, с. 196].

Реализуется эта тема достойной смерти и у Толкина в «Новой Песни о Гудрун», в строках мы встречаем абсолютную героическую стойкость Хёгни перед собственной кончиной: «Loudly laughed he // at life's ending, // when knife was come // to Niflung lord. // The heart they cut // from Högni's bosom; // to Gunnar bore it // on golden dish. // Gunnar // I haughty see here // heart undaunted. // Högni held it, // heart untrembling. // Unshaken lies it, // so shook it seldom // beating in boldest // breast of princes»⁵ [The Legend of Sigurd and Gudrun, 2021].

Также в «Новой Песни о Гудрун» происходит интересное смещение центра женского образа. Гудрун в авторской интерпретации Толкина обретает куда большую значимость. Этому способствует личное видение создателя песни. Самоубийство Брюнхильд представляется автору кратковременной утратой рассудка, он противопоставляет легкость решения валькирии покончить с жизнью длительным страданиям Гудрун. Последняя у Толкина переживает душевные муки, она ткёт полотно с сюжетами подвигов Сигурда. Она выходит замуж за Атли, однако осознает его подлые намерения. Гибнет род Нифлунгов. Гудрун – чувствительная и слабая, она измучена роковыми событиями её жизни; любовь к Сигурду, его смерть, смерть её братьев приводят героиню к безумию и отчаянию: она скармливает Атли их же детей, убивает его, сжигает палаты гуннов.

Эсхатологический финал эддического мифа сакрален – это возможность обновления и наступления абсолютного начала.

В поэме Толкина эсхатология не является всепоглощающей. Это связано с фигурой героя – Сигурда. Он как потомок главного бога призван спасти мир. Если же в оригинальном мифе Судьба стоит выше чьих-либо героических или божественных сил, то в авторской интерпретации Судьба уже подвластна перемене: мир падет, но не фатально. Сигурд-спаситель в силах предотвратить гибель всего живого. Это можно назвать видоизменением кода героя архаичного, т. е. следующего по определенному пути, который готовят ему боги и Рок, в русло абсолютного героического образа, черты которого можно найти в сюжетах более позднего Средневековья и который является уже плодом литературного процесса создания. Рагнарёк у Толкина – это кульминационная точка сюжета, где герой проявляет свою доблесть. Мир будет спасен им, останется лишь навести порядок после вторжения хаоса. Толкин максимально сближает образы Сигурда и Христа:

⁵ «Рассмеялся раскатисто, // Расставаясь с жизнью, // Под вострым лезвием // Владыка Нифлунгов. // Взрезали Хёгни, // Вынули сердце, // В золотой посуде // Подали Гуннару. // “Смотрю я на сердце // Смелого воина. // У славного Хёгни // Сердце – бестрепетно. // Не дрогнет днесь оно, // Не дрожало и прежде // Под ребрами ратника, // Рождением высокого”» [Толкин, 2011, с. 317].

«The guests were many: // grim their singing, // boar's-flesh eating, // beakers draining; // mighty ones of Earth // mailclad sitting // for one they waited, // the World's chosen»⁶ [The Legend of Sigurd and Gudrun, 2021].

Таким образом, Толкин провёл большую работу по реконструкции эддического сюжета: ему удалось не только хронологически выстроить эпизоды (единого мнения на этот счёт в среде скандинавистов нет до сих пор), но и восполнить текстовые лакуны в соответствии со своей авторской концепцией. Формальная сторона поэмы также может быть расценена как авторская интерпретация. Толкину как выдающемуся лингвисту было принципиально важно воссоздать аллитерационный размер оригинала на современном английском, подчеркнув, таким образом, преемственность древней германской и современной английской культур. Самым главным в поэме «Легенда о Сигурде и Гудрун» является новый авторский миф: Толкин находит возможность для слияния языческого и христианского внутри единого литературного пространства. Руководствуясь христианской дидактикой, он нивелирует потенциальную жестокость, присущую оригиналу, романтизирует образы, лишая их негативных коннотаций. А там, где властвует Судьба, Толкин создает христоцентрический образ героя – Сигурда, способного побороть и Судьбу, и Смерть.

Список литературы

1. Старшая Эдда, 1975 – Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах / под ред. С. Шлапоберской. Библиотека всемирной литературы, серия первая, том 9. М.: Художественная литература, 1975. 752 с.
2. Мелетинский, 1995 – Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Языки русской культуры, 1995. 688 с.
3. Толкин, 2011 – Толкин Дж.Р.Р. Легенда о Сигурде и Гудрун / пер. с англ. С. Лихачевой. М.: АСТ, Астрель, 2011. 409 с.
4. Grípisþá – Grípisþá. Norrœn Dýgð. Скандинавский информационный центр. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://norse.ulver.com/src/edda/gripis/on.html> (дата обращения: 22.12.2021)
5. Hávamál, 1999 – Hávamál. Norrœn Dýgð. Скандинавский информационный центр. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://norse.ulver.com/src/edda/havamal/bi.html> (дата обращения: 24.12.2021)

⁶ «Гости бессчетные // Грозно пели, // Вепревину ели, // Выпивали из чаши; // Ратники храбрые, // При оружье, в доспехах, // Героя ждали, // Избранника Мира» [Толкин, 2011, с. 79].

6. The Legend of Sigurd and Gudrun, 2021 –*Tolkien J.R.R.* The Legend of Sigurd and Gudrun. YSK LIBRARY. [Electronic resource]. – Available at: <https://www.ysk-books.com/en/show/book/the-legend-of-sigurd-and-gudrunpdf> (access date: 22.12.2021)

References

Beovulf. Starshaia Edda. Pesn' o Nibelungakh [Beowulf. The Elder Edda. The Song of the Nibelungs], ed. S., Shlapoberskoi. The Library of the World Literature, ser. 1, vol. 9. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1975. 752 p. (In Russ.)

Meletinskii, E.M. *Poetika Mifa* [Poetics of Myth]. Moscow, Iazyki russkoi kul'tury Publ., 1995. 688 p. (In Russ.)

Tolkien, J.R.R. *Legenda o Sigurde i Gudrun* [The Legend of Sigurd and Gudrun], trans. by S. Likhacheva. Moscow, AST, Astrel' Publ., 2011. 409 p. (In Russ.)

Grípisspá. *Norræn Dýrð*. Skandinavian information centre. [Electronic resource]. – Available at: <https://norse.ulver.com/src/edda/gripis/on.html> (access date: 22.12.2021) (In Old Norse)

Hávamál. *Norræn Dýrð*. Scandinavian information centre. [Electronic resource]. – Available at: <https://norse.ulver.com/src/edda/havamal/bi.html> (access date: 24.12.2021) (In Old Norse)

Tolkien, J.R.R. The Legend of Sigurd and Gudrun. YSK LIBRARY. [Electronic resource]. – Available at: <https://www.ysk-books.com/en/show/book/the-legend-of-sigurd-and-gudrunpdf> (access date: 22.12.2021) (In Eng.)

Лебедева Ек.Ю.

«Сильмариллион»: работа редактора и восприятие читателя (на примере сюжета об уходе Мелиан)

Информация об авторе: Лебедева Екатерина Юрьевна, младший научный сотрудник Научно-отраслевого архива Института археологии РАН, Москва, Россия.

ORCID ID: 0000-0001-5841-4853.

E-mail: kemenkiri@gmail.com

Аннотация: Издание «Сильмариллиона», свода историй о древних временах мира Арды, осуществленное после смерти Дж.Р.Р. Толкина его сыном, потребовало большой редакторской работы, в особенности в нескольких главах в конце книги, прежде всего в главе «О падении Дориата», где требовалось фактически создать новую версию сюжета, изложенного автором подробно лишь однажды в наиболее ранних текстах. На примере одного из элементов сюжета этой главы – ухода королевы Мелиан из Дориата после гибели супруга, рассматривается, какие дополнительные последствия могла иметь работа редактора по созданию непротиворечивого сюжета. Данный мотив встречается во всех версиях истории падения Дориата. В них можно выделить общие элементы: всегда, кроме наиболее ранней версии, Мелиан уходит с определенной целью, связанной с ее отношением к магическому камню Сильмарилу, ставшему причиной конфликта и гибели ее мужа. В текстах, написанных ранее «Властелина колец» он оценивается как «проклятая» и вредоносная вещь; в более поздних текстах 1950-х годов – напротив, как ценный предмет, «в котором заключены судьбы Арды». В соответствии со своим отношением Мелиан дает советы своей Берену и Люттиен, в руках которых оказывается Сильмарил. По наиболее поздним заметкам видно, что Толкин пытался создать новую версию сюжета, но, по-видимому, так и не сделал этого. Проблемными для него были другие его элементы, а новый вариант действий Мелиан не был изложен. Однако именно эти заметки были использованы для «Сильмариллиона». В результате уход Мелиан остался там без какого-либо объяснения, а в целом в книгу оказались включены и фрагменты двух более ранних версий ее действий (в предшествующих главах), которые в итоге не образуют целостной линии, хотя Толкин несомненно старался ее создать.

Ключевые слова: Дж.Р.Р. Толкин, Кристофер Толкин, «Сильмариллион», редакция текста, восприятие читателя, Дориат, Мелиан.

Silmarillion: Editor's Work and Reader's Reception (The Story of Melian's Departure)

Information about the author: Ekaterina Lebedeva, junior research scientist, Scientific and Branch Archive, Institute of Archaeology RAS, Moscow, Russia.

ORCID ID: 0000-0001-5841-4853.

E-mail: kemenkiri@gmail.com

Abstract: The publication of *The Silmarillion*, a collection of stories about the ancient times of the world of Arda, carried out after the death of J.R.R. Tolkien by his son, required a lot of editorial work, especially in several chapters at the end of the book, most notably in the chapter “Of the Ruin of Doriath”, where it was necessary to actually create a new version of the plot, set out by the author in detail only once in the earliest texts. On the example of one of the elements of the plot of this chapter – the departure of the queen Melian from Doriath after the death of her husband, it is considered what additional consequences the editor's work on creating a consistent plot could have. This motif is found in all versions of the story of the fall of Doriath. Common elements can be identified in them: always, except for the earliest version, Melian leaves with a specific purpose related to her relationship with the magical stone Silmaril, which became the cause of the conflict and the death of her husband. In texts written earlier than *The Lord of the Rings*, it is assessed as a “cursed” and harmful thing; in later texts of the 1950s, on the contrary, as a valuable object, “in which the fates of Arda are contained”. In accordance with his attitude, Melian gives advice to Beren and Lúthien, who got the stone. The most recent notes show that Tolkien tried to create a new version of the plot, but apparently never did so. Other plot elements were problematic for him, and Melian's new course of action was not outlined. However, it was these notes that were used for *The Silmarillion*. As a result, Melian's departure was left there without any explanation, and fragments of two earlier versions of her actions (in previous chapters) were included in the book, which in the end do not form a coherent line, although Tolkien undoubtedly tried to create one.

Keywords: J.R.R. Tolkien, Christopher Tolkien, *The Silmarillion*, text editing, reader's perception, Doriath, Melian.

«Квента Сильмариллион», свод преданий о наиболее древних временах Арды – книга, так и не законченная Дж.Р.Р. Толкином при жизни; издание ее потребовало от Кристофера Толкина (и привлеченного им Гая Кея) большой редакторской работы. Для большей части глав это означало вы-

бор основного текста, унификацию имен, названий и степени подробности повествования и т. д. Но для нескольких глав в конце книги стояла задача фактически создания новой версии сюжета, так и не написанной старшим Толкином.

В особенности это относится к главе «О падении Дориата», что признавал и сам Кристофер Толкин, посвятивший этой главе отдельную заметку в 11 томе «Истории Средиземья» [The History of Middle Earth, 1983–1996, vol. 11, p. 354–356].

Однако даже при создании этой новой версии были по возможности использованы уже существующие тексты, хотя бы неподробные и отрывочные (например, отдельные заметки). Их отбор и использование имели целью прежде всего создание единого сюжета, непротиворечивого и сочетающегося с остальным повествованием. Однако сам выбор конкретной версии, добавление или отбрасывание каких-то элементов, редакторские дополнения или их отсутствие сами по себе могут влиять на восприятие читателем сюжета.

Над формированием главы «О падении Дориата» *редактору* (под этим термином я далее понимаю общую редакторскую работу Кристофера Толкина и приглашенного им Гая Кея) пришлось немало потрудиться. Подробно этот сюжет был изложен один раз, в «Утраченных сказаниях» [The History of Middle Earth, 1983–1996, vol. 2, p. 221–242], которые здесь, как и в других своих сюжетах, во многом отличаются от поздних текстов именами героев, географией мира, многими значимыми деталями сюжета и даже «интонацией» повествования. Более поздние тексты были краткими («Набросок мифологии», «Квента Нолдоринва», «Анналы Белерианда» 4 и 5 томов), а затем и отрывочными (тексты 1950-х гг.). В результате в состав печатного «Сильмариллиона» попала фактически *новая* версия событий, многие детали которой не имеют аналогий собственно в текстах Толкиена.

Однако некий основной смысл событий остается неизменным: владыка эльфийского королевства Дориат, король Тингол гибнет в результате разногласий с гномами, связанных с данным им заданием сделать оправу для оказавшегося в Дориате Сильмарила. Дальнейший ход событий может быть изложен более или менее кратко, но в одном тексте согласны: после смерти Тингола Дориат также покидает и его супруга Мелиан, принадлежавшая не к эльфам, но к майар, своего рода «младшим божествам» Арды. С ее уходом исчезает и магическая завеса, до того несколько столетий ограждавшая Дориат. Из-за этого оказываются возможны и повторное появление войска гномов, и последующие события, приводящие к окончательному разорению Дориата (хотя в них уже велика роль и последующих действий других персонажей).

Пожалуй, уход из Дориата (и его последствия) – практически единственное, за что в дискуссиях в Толкин-фэндоме читатели упрекают Мелиан. Тем более, что в более ранних сюжетах описываются скорее ее советы, предостережения, пророчества, здесь же речь именно о действии. Как же описаны в тексте ее мотивы?

В «Сильмариллионе» ситуации ее ухода посвящен довольно обширный абзац (который я привожу здесь с рядом сокращений):

Долго пребывала Мелиан в безмолвии подле короля Тингола, и мысль ее возвращалась в прошлое <...> и знала она, что расставание ее с Тинголом – предвестие разлуки еще более горестной и что Дориат обречен. Ибо Мелиан принадлежала к бессмертному роду Валар; то была Майа <...> и на протяжении долгих веков Пояс Мелиан хранил Дориат от внешнего зла. Но теперь Тингол был мертв, дух его отлетел в чертоги Мандоса, а со смертью его и в Мелиан произошла перемена. Вот так случилось, что в ту пору власть ее утратила силу в лесах Нельдорета и Региона, и зачарованная река Эсгалдуин заговорила иным голосом, и Дориат был открыт для врагов [Толкин, 2021, с. 333–334].

Пропущенные фрагменты описывают детали предшествующей истории Мелиан – ее божественную природу и власть на материей мира Арды, встречу с Тинголом, рождение их дочери, – но не дают никаких иных объяснений ее поведению, кроме приведенного краткого поминания *«произошедшей перемены»*.

Далее в «Сильмариллионе» говорится, что Мелиан отдала распоряжение «позаботиться о Сильмариле и тотчас же известить обо всем Берена и Лутиэн», покинула Средиземье и «возвратилась в землю Валар за пределы западных морей, предаваться скорбным раздумьям в садах Лориэна, откуда некогда пришла». Эти подробности также не поясняют сам факт ее ухода. Зато из последующего изложения выясняется, что именно из-за отсутствия Завесы Мелиан в Дориат проникает войско гномов, разоряет его, уносит Сильмарил и убивает Маблунга, который и должен был о нем заботиться [Толкин, 2021, с. 334–335].

Наиболее ярко недоумения, которые могут возникнуть у читателя, сформулировал еще в А.С. Свиридов в 1990-х годах, в классическом для русского Толкин-фэндом пародийном изложении «Сильмариллиона» – «Звирьмариллионе»: «Со смертью Тингола Мелиан больше ничто не удерживало в Средиземье – такие мелочи, как целый народ, продолжающий на неё надеяться, или дочка с внуком в счёт не шли» [Звирьмариллион, 1994, с. 172].

Тем интереснее, что эта версия, судя по всему – в немалой степени творчество редактора, собственно толкиновские тексты рассказывают нам *другие истории*. И общего у них с приведенным пассажем – два факта: Тингол гибнет, а Мелиан уходит из Дориата.

Самая ранняя версия истории, изложенная, как уже говорилось, в «Утраченных сказаниях», обладает множеством элементов, не повторяющихся в других текстах. Так, при известии о гибели мужа на Гвенделин (как именуется там эта героиня) находит безумие, она уходит прочь без определенной цели и случайно выходит к Берену и Люттиен. Но после победы Берена над войском гномов, движущимся из Дориата, безумие ее покидает. И первыми же ее словами, о которых мы узнаем, оказываются предостережения относительно ожерелья с Сильмарилом, на котором лежат различные проклятия: от дракона, от крови, пролившейся из-за него и, видимо, проклятие гнома Мима – а кроме того, «долго пребывал Сильмарил в короне Мелько, которую ковали злые кузнецы» [The History of Middle Earth, 1983–1996, vol. 2, p. 239]. Затем, прожив там некоторое время, она уходит в Западные земли.

Все последующие тексты конца 1920-х – 1930-х гг. уже не используют мотивы безумия и случайности: Мелиан сознательно направляется из Дориата к дочери и ее супругу (и, видимо, через довольно недолгое время уходит от них в западные земли). А вот в том, что именно она передает им, сохраняется определенная преемственность.

В самом раннем из последующих текстов, «Наброске мифологии», она появляется уже после битвы с гномами: «Но Мелиан предупредила Берена о проклятии золота и Сильмарила. Остальное золото утоплено в реке» [The History of Middle Earth, 1983–1996, vol. 4, p. 33].

Однако уже в «Квенте Нолдоринва» она сначала предупреждает о приближающейся войне, давая Берену возможность подготовиться к битве. А уже после битвы «Мелиан предупредила их о проклятии, что лежит на сокровище и на Сильмариле» [The History of Middle Earth, 1983–1996, vol. 5, p. 134].

Две версии «Анналов Белерианда» – тексты гораздо более краткие, в первой версии остается только предупреждение Мелиан о войне гномов, а во второй – упоминание о том, что она направилась в Оссирианд [The History of Middle Earth, 1983–1996, vol. 4, p. 307; vol. 5, p. 141].

Самый же поздний из текстов о Первой эпохе, созданный ранее многолетнего перерыва написание «Хоббита» и «Властелина колец» – «Квента Сильмариллион» из 5 тома «Истории Средиземья», – не был дописан до сюжета разорения Дориата. Но другие упоминания о Мелиан в нем, связанные с сюжетом Лэйтиан, вполне укладываются в очерченную выше линию:

Берену и Лютуиен она оказывает содействие (иногда неявное для окружающих), а Тингола в его действиях, связанных с предложением Берену принести Сильмарилл как условием брака с Лютуиен, Мелиан скорее предостерегает – или сообщает, что каким-то из его замыслов (убить Берена, например) не суждено сбыться. Нужно заметить, что эти эпизоды из «Квенты» попадают и в «Сильмариллион» 1977 года и вполне известны читателю [The Silmarillion, 1999, p. 192–197, 201–202, 216–217].

Мало того, в «Квенте» 5 тома возникает еще один характерный эпизод (также вошедший в «Сильмариллион»), своеобразный мостик между событиями Лэйтиан и сюжетом падения Дориата: сыновья Феанора требуют от Тингола «вернуть им Сильмарилл или стать их врагом». Тингол (по нескольким причинам) отвечает отказом, хотя «Мелиан советовала ему вернуть камень» [The History of Middle Earth, 1983–1996, vol. 5, p. 308]. Это вполне перекликается с ее предостережениями о «проклятом камне» из более ранних текстов.

К сюжетам Первой эпохи Толкин возвращается уже в 1950-х гг. Попытки написать новую версию «Квенту Сильмариллион» вновь не дошли до столь поздних глав, так же, как и «Серые Анналы», – текст, несмотря на заявленный жанр «анналов», почти столь же подробный, как и «Квента Сильмариллон» (хотя и с разбиением на погодные записи) и содержащий многие новые эпизоды и подробности, включенные редактором в текст «Сильмариллиона» 1977 г.

Но созданию подробного текста предшествовали наброски – так называемая «Повесть лет». Кристофер Толкин опубликовал ее отрывки, относящиеся к так и не написанным частям – в том числе истории разорения Дориата. Кроме того, сохранилось некоторое число отрывочных заметок и упоминаний в других текстах (которые также были собраны в комментариях к «Повести лет»).

Однако прежде чем обратиться к ним, обратимся ненадолго к самим «Серым анналам». В них, в частности, появляется несколько эпизодов, связанных с пророчествами о событиях Лэйтиан: так, Мелиан говорит о том, что в Дориат, несмотря на запрет Тингола, придет смертный, а король Финрод – об ожидающих его клятве и гибели вследствие ее. Эти сюжеты также вошли в «Сильмариллон» и известны читателю, как и сюжеты, связанные с тем, как именно в Дориате узнают об обстоятельствах ухода эльфов-нолдор из западных земель и какие последствия это имеет. Довольно известен эпизод, заканчивающийся гневом Тингола и запретом в его королевстве квенни, языка нолдор. В тени его, пожалуй, остается предыдущий – возможно, как не приводящий к каким-то ярким последствиям ни тут же, ни впоследствии. Мелиан, узнав (из разговора с Галадриэль) о части событий

Исхода – до похищения Сильмариллов и гибели короля Финве, но не далее, рассказывает о них супругу с любопытной расстановкой акцентов:

Мелиан <...> рассказала королю Тинголу все, что услышала о сильмарилах. «Велика их ценность, – молвила она, – ибо даже сами нолдор не до конца осознают их величие. Ибо – увы! – свет Амана и судьбы Арды заперты отныне в творениях Феанора, что ушел навеки. И предрекаю я, что вся сила эльдар не вернет их; и мир будет разрушен в грядущих битвах, прежде чем силой вырвут их у Моргота. Внемли же! Феанора они погубили (и догадываюсь я, что многих других); но первой смертью, что принесли они и еще принесут, была смерть друга твоего Финве. Моргот убил его, прежде чем бежал из Амана» [The History of Middle Earth, 1983–1996, vol. 11, p. 41].

Ответ Тингола говорит скорее о его отношении к делам нолдор и сыновьям Феанора, но нам интересен именно взгляд Мелиан. В отличие от более ранней идеи «проклятого камня», Сильмариллы оказываются теперь необычайно ценными и заключающими в себе судьбы Арды.

Вполне сочетается с этим и единственная в «Серых анналах» ремарка о взаимодействии Мелиан и Берена в ситуации, когда Тингол предлагает ему отправиться и добыть Сильмарил:

И те, кто слышали это, знали, что он [Тингол] сдержит свою клятву, хотя и посылает Берена навстречу гибели. Но Берен посмотрел в глаза Мелиан, которая ничего не сказала, и принял этот вызов и отправился на Поиски Силмарила, и в одиночестве ушел из Менегрота [The History of Middle Earth, 1983–1996, vol. 11, p. 65].

Мелиан ободряет Берена, мотивируя взяться за задачу, которые все прочие считают самоубийственной – возможно, исходя именно из своего понимания важности Сильмариллов и того, что с ними связано. Вполне укладываются в эту линию и наброски «Повести лет», где сюжет с гибелью войска гномов обретает ряд черт, прямо противоположных предшествующим версиям.

«Повесть лет» существует в виде нескольких последовательных набросков (А, В, С, D); интересующий нас сюжет возникает как исправления в версии В и далее становится несколько более подробным, достигая наконец следующей формы (D1):

503. Гномы Белегоста и Ногрода нападают на Дориат. Король Элу Тингол сражен, его королевство пало. Мелиан уходит, уносит с собой Наугламир и Сильмарил, и отдает их Берену и Лутиэн. Затем она покидает Средиземье и возвращается в Валинор. Куруфин и Келегорн, услышав о разграблении Дориата, устраивают гномам засаду у бродов Аскара <...>.

Велик был гнев сыновей Феанора, когда они узнали, что с гномами не было Сильмарила; но они не осмелились напасть на Лютуиен [The History of Middle Earth, 1983–1996, vol. 11, p. 350–351].

Таким образом, меняются не только те, кто разбивает гномов, но и то, что делает Мелиан: она не предостерегает от Сильмарила, а сама отдает его дочери и ее супругу. Это вполне соотносится с ее речами о важности этих камней. Кроме того, отметим в тех «Серых анналах» и характерное **отсутствие**: хотя там вполне описаны годы подготовки Союза Маэдроса (и вновь возникают дополнительные подробности), но там нет ни слова ни о требовании сыновей Феанора отдать камень. Возможно, дело как раз в том, что Мелиан с описанным выше отношением к нему вряд ли стала бы советовать отдать его?

Итак, в текстах 1930-х и 1950-х гг. мы видим прямо противоположное отношение Мелиан к Сильмарилу, но объединяет эти версии то, что из Дориата она уходит совершенно сознательно, направляясь в Оссирианд с определенной целью, связанной с Сильмарилом (предостеречь о нем или отдать его).

Ни та, ни другая не похожа на то, что мы видим в «Сильмариллионе». Почему так произошло?

Прежде всего, признаем вместе с редактором: версия о том, что войско гномов разбивают сыновья Феанора, была позже оставлена Толкином (хотя просуществовала некоторое время, Кристофер пишет о ее упоминании в полной версии текста «О Галадриэли и Келеборне») [The History of Middle Earth, 1983–1996, vol. 11, p. 352–353]. Об уходе от нее свидетельствует письмо 1963 г., где в контексте разговора об энтах Толкин упоминает, что именно они помогали Берену в разгроме войска гномов, у которого среди прочей добычи находился и Сильмарил [Толкин, 2004, с. 378]. Таким образом, версия «Мелиан сама отдает Сильмарил в руки Берена и Лютуиен» также теряет актуальность.

Но, по-видимому, каких-то определенных сведений о том, что она могла делать в новой версии старой ситуации, не сохранилось. Да и вообще сведения о последующих сюжетных выкладках Толкина очень отрывочны, они свидетельствуют скорее о том, что он пытался нащупать новую версию сюжета, но не о том, что он ее нашел.

В частности, похоже, возникает вариант, когда Мелиан не уходит из Дориата до тех пор, пока там не появляется ее внук Диор, который и правит после ее ухода. Об этом может говорить последняя версия «Повести лет», D2 (рукописное продолжение машинописного текста): «504 Диор возвращается в Дориат и с помощью Сильмарилла восстанавливает его, но Мелиан

уходит в Валинор. Диор теперь открыто носит Наугламир и Камень» [The History of Middle Earth, 1983–1996, vol. 11, p. 351].

К той же версии может относиться отдельная заметка, связанная с материалами к «Повести о детях Хурина»: «Рождение Диора (в Тол Галене?) в 470. Он появляется в Дориате после его разрушения, Мелиан радушно принимает его и его жену Элулин из Оссирианда» [The History of Middle Earth, 1983–1996, vol. 11, p. 350].

Здесь Мелиан, как мы видим, и вовсе до времени **не уходит** из Дориата и не оставляет королевство без своей защиты, а затем, по-видимому, передает власть преемнику (не случайно как прозвище Диора в поздних текстах упоминается Элухиль – «наследник Элу») [The History of Middle Earth, 1983–1996, vol. 11, p. 350; vol. 12, p. 369]).

Однако основой для соответствующего эпизода в «Сильмариллионе» стала, по-видимому, другая заметка – связанная с «Повестью лет» D1, где Толкин поставил напротив фразы «гномы Белегоста и Ногрода нападают на Дориат» знак «X» и пометку «не могли».

Более подробно он изложил свои соображения в следующей заметке:

В Дориат не могло войти вражеское войско! Нужно каким-то образом продумать вариант о том, как Тингола выманили или заставили вести войну за пределами королевства, и там он был сражен гномами. Затем Мелиан уходит, и гномы разрушают Дориат, не защищенный завесой [The History of Middle Earth, 1983–1996, vol. 11, p. 352].

Действительно, в ранних версиях, начиная от «Утраченных сказаний» войско гномов проникало в Дориат из-за эльфов-предателей, побежденных жадой наживы. Однако этот образ уже мало соответствовал эльфам поздних текстов – да и природа Завесы Мелиан вряд ли подходила для такого действия, даже если допустить изъяны в нравственности конкретных эльфов.

В заметке, посвященной созданию опубликованной версии главы «О падении Дориата», которая была опубликована сразу после набросков «Повести лет», Кристофер Толкин упоминает проблему прохода войска гномов в Дориат как одну из важных проблем, вставших при редактировании (вместе с вопросами, как попадают в Дориат сокровища, которые обрабатывают гномы, и как именно Тингол обращается и ссорится с гномами) [The History of Middle Earth, 1983–1996, vol. 11, p. 354–355].

Предложенная Толкином идея «выманивания» наружу никогда не была описана более подробно, то есть требовала создания совершенно нового элемента сюжета, а потому, видимо, и не была использована редактором «Сильмариллиона». Вместо этого было принято остроумное решение: гно-

мы, которые для каких-то других работ уже находились в Дориате, получают новое задание, связанное с Сильмарилом, а их ссора с Тинголом и его убийство оказываются спонтанными действиями и следуют одно за другим, т. е. все эти события не требуют прохода через границу Дориата какого-либо враждебного войска ранее гибели Тингола.

Мало того, мы даже не можем сказать, что в этой версии появилась какая-то новая версия действий Мелиан: упоминание «затем Мелиан уходит» было в соответствующей заметке скорее пояснением, почему в дальнейшем войско все-таки может пройти границу Дориата. Поэтому никаких объяснений, куда и зачем уходит Мелиан, там не было: заметка говорит не о ней, а о войске гномов. Но, по-видимому, именно эта заметка стала основной для описания в соответствующей главе «Сильмариллиона», где тоже не дается никаких объяснений и мотивов Мелиан, хотя текст и был существенно расширен пересказом более ранних событий, связанных с ней.

Таким образом, усилия редактора, по-видимому, направленные на то, чтобы:

- 1) использовать самые поздние упоминания, не противоречащие основному корпусу текстов,
- 2) по возможности не сочинять с нуля эпизоды, не имеющие вовсе никаких оснований в толкиновских текстах

привели к тому, что при наличии в корпусе текстов двух версий мотивов Мелиан, когда она уходит после смерти супруга,

а) либо чтобы предупредить о проклятии Сильмарила и золота, а также о войске гномов,

б) либо чтобы отдать Сильмарил Берену и Лютуиен

и при попытке, по-видимому, создать третью, где

в) Мелиан не уходит из Дориата, пока туда не приходит Диор,

в «Сильмариллион» оказалась включена версия на основе заметки, где упоминание Мелиан было скорее служебным, поясняющим другое обстоятельство, а не ее действия, – и в итоге эти действия, находясь в довольно значимой точке сюжета, не имеют в тексте ни мотивов, ни причин, ни ясной цели.

В целом же в «Сильмариллион» оказались включены фрагментами обе более ранних концепции Мелиан – с настороженным отношением к Сильмарилу (ее действия в лэйтианских главах «Квенты...» 5 тома и предложение отдать Камень сыновьям Феанора) и с осознанием его ценности (расположенные ранее в тексте пророчества о будущих событиях из «Серых анналов»). Сочетаясь с ее «необъяснимым» уходом на основе поздней за-

метки, они не создают никакой единой линии поведения Мелиан на протяжении «Сильмариллиона», хотя Толкин, похоже, пытался создать ее.

Нужно сказать, что краткость и отрывочность текстов, посвященных этому и «соседним» с ним сюжетам, на мой взгляд, еще в нескольких случаях приводит к подобной ситуации, когда состояние текстов может обусловить восприятие читателем поступков героя, но это требует уже отдельного рассмотрения.

Список литературы

1. Звирьмариллион, 1994 – Звирьмариллион и другие сказочные повести (Пародии на произведения Д.Р.Р. Толкина). Саратов: ТОО «Курсив», ТОО «Труба», 1994. 216 с.
2. Толкин, 2004 – *Толкин Дж.Р.Р.* Письма. М.: Эксмо, 2004. 576 с.
3. Толкин, 2021 – *Толкин Дж.Р.Р.* Сильмариллион / пер. С. Лихачевой. М: АСТ, 2021. 512 с.
4. The History of Middle Earth, 1983–1996 – *Tolkien J.R.R.* The History of Middle Earth. In 12 vols. Boston: Houghton Mifflin Company, 1983–1996.
5. The Silmarillion, 1999 – *Tolkien J.R.R.* The Silmarillion. London: Harper Collins Publishers, 1999. 448 p.

References

- Zvir'marillion i drugie skazochnye povesti (Parodii na proizvedenija Dzh.R.R. Tolkiena)* [*Zvir'marillion and Other Fairy Tales (Parodies on J.R.R. Tolkien's Works)*]. Saratov, TOO Kursiv Publ., TOO Truba Publ., 1994. 216 p. (In Russ.)
- Tolkien, Dzh.R.R. *Pis'ma* [Letters]. Moscow, Eksmo Publ., 2004. 576 p. (In Russ.)
- Tolkien, Dzh.R.R. *Sil'marillion* [The Silmarillion] / trans. by S. Likhaeva. Moscow, AST Publ., 2021. 512 p. (In Russ.)
- Tolkien, J.R.R. *The History of Middle Earth*. In 12 vols. Boston, Houghton Mifflin Company, 1983–1996. (In Eng.)
- Tolkien, J.R.R. *The Silmarillion*. London, Harper Collins Publishers, 1999. 448 p. (In Eng.)

Лихачева С.Б.

«Лэ о Лейтиан» Дж.Р.Р. Толкина и поэтическая традиция бретонских лэ: жанровое своеобразие

Информация об авторе: Лихачева Светлана Борисовна, к.ф.н., МА (University of Northern Iowa), M1 en histoire (Collège Universitaire Français de Moscou), переводчик, независимый исследователь, Москва, Россия.

E-mail: slikhacheva@gmail.com

Аннотация: При создании собственного авторского мифа Дж.Р.Р. Толкин, выдающийся филолог и лингвист, опирался на поэтические традиции прошлого, профессионально осваивая древние эпосы и экспериментируя со средневековыми литературными жанрами, в частности, с бретонскими лэ. Возникшие из устной традиции, оформившиеся в отдельный жанр в творчестве Марии Французской и широко распространившиеся в среднеанглийской литературе конца XIII века так называемые бретонские лэ – стихотворные повести о куртуазной любви, рыцарственности и необычайных приключениях – стали источником вдохновения для более поздних авторов, от Дж. Чосера до постмодерниста Дж. Фаулза, и породили ряд литературных имитаций. Совокупность формальных и содержательных жанровых признаков бретонских лэ обнаруживается в неоконченной поэме Толкина, «Лэ о Лейтиан»: парнорифмованные восьмисложники, любовный квест в качестве основной сюжетной линии, двуплановость реальности (естественное и сверхъестественное), куртуазная система ценностей, кельтский колорит и топонимика; такие сюжетообразующие элементы, как наделенные волшебными свойствами звери, оборотничество, запретные королевства и т. д. Однако, выходя за пределы средневекового образца, переосмысливая, видоизменяя и преобразуя жанр (усложняется структура и проблематика, линейное повествование становится многомерным и многоплановым благодаря ретроспективным отступлениям, проводящим параллели между событиями «Лэ» и событиями прошлого и будущего; исходный жанр лэ обогащается дополнительными характеристиками иного жанра – шансон де жест), Толкин создает новый вид «бретонского лэ» внутри своего собственного вторичного мира.

Ключевые слова: жанр, бретонские лэ, Мари де Франс, парнорифмованные двестишия, «Лэ о Лейтиан».

The Poetic tradition of Breton lays in J.R.R. Tolkien's *Lay of Leithian: Genre Specificity*

Information about the author: Svetlana Likhacheva, PhD in philology, MA (University of Northern Iowa), M1 en histoire (Collège Universitaire Français de Moscou), translator, independent scholar, Moscow, Russia.

E-mail: slikhacheva@gmail.com

Abstract: In creating a myth of his own, J.R.R. Tolkien, a distinguished philologist and linguistic scholar, drew from the poetic traditions of the past, professionally exploring ancient epics and experimenting with mediaeval literary genres, Breton lays in particular. Engendered by the oral tradition, transformed into a specific poetic genre by Marie de France, and widely popular in the Middle English literature of the late XIIIth century, Breton lays at the later stage of development became a source of inspiration for individual authors from Geoffrey Chaucer to Post-Modernist John Fowles and gave birth to literary imitations. A number of genre features, formal and subject-matter-related, typical of Breton lays, are present in the Lay of Leithian, the unfinished poem of J.R.R. Tolkien: i.e., octosyllabic couplets, a storyline based on the love quest, two-dimensional reality (supernatural versus natural), courtly values, Celtic atmosphere and toponymy; such story elements as magic beasts, shapeshifting, hidden kingdoms etc. However, departing from the Breton lays pattern, Tolkien reconsiders, modifies and transforms the genre, thus creating a new type of a lay within his own secondary world: the structure and topics become more complicated, the linear narrative becomes multidimensional owing to retrospective digressions that draw parallels between the events of the Lay of Leithian and those of the past and the future, the original genre of Breton lays is enriched with additional characteristics of a different genre, that of the geste.

Keywords: genre, Breton lays, Marie de France, octosyllabic couplets, *Lay of Leithian*.

Первое, что отсылает нас к жанру лэ, это, казалось бы, само собирательное название поэтического наследия Дж.Р.Р. Толкина, вынесенное в заглавие третьего тома «Истории Средиземья» – «The Lays of Beleriand», – в который вошли крупномасштабные поэтические произведения Дж.Р.Р. Толкина, в том числе стихотворное переложение легенды о Берене и Лутиэн – «Лэ о Лейтиан». Однако название это обманчиво.

Действительно, в общем названии третьего тома, равно как и в заглавии отдельно взятых поэм, вошедших в сборник, использовано английское слово *lay* («The Lay of the Children of Húrin», «The Lay of Eärendel», «The Lay of the Fall of Gondolin», «The Lay of Leithian»). Оно восходит к

старофранцузскому, зафиксированному с XII в., слову *lai* (провансальск. *lais, lays*), обозначающему, согласно Оксфордскому словарю, «небольшое стихотворное произведение или эпическую поэму, предназначенные к песенному исполнению». Но с XVI по XVIII вв. значение слова расширилось: оно стало употребляться в качестве поэтического синонима для слова *song* ‘песня’. В современном английском языке слово *lay* используется примерно в этом же значении – в том числе и по отношению к длинным эпическим поэмам (где в русском языке обычно употребляется слово «песнь», как, например, «Песнь о Нибелунгах»): достаточно вспомнить «Песнь последнего менестреля» («The Lay of the Last Minstrel», 1805) Вальтера Скотта или «Песни Древнего Рима» («Lays of Ancient Rome», 1842) Томаса Бэбингтона Маколея – пересказы в балладном духе героических эпизодов из римской истории. Произведения Маколея, классика викторианской литературы, были хорошо известны английским школьникам начала века; в частных школах они входили в обязательную программу, их заучивали наизусть. Еще будучи студентом, Толкин написал шуточный отчет о регбийном матче («Битва на Восточном поле»), стилизованный под героический эпос, а точнее – пародирующий одну из «Песней Древнего Рима» Маколея («Битва при Регильском озере»), остроумно обыгрывая отдельные строки и целые пассажи. Использование слова *lay* в заголовке поэтического произведения, особенно стилизованного под старину, было для Толкина вполне естественно и предсказуемо; так, переложив эпизод из «Беовульфа» в форме баллады, Толкин назвал стихотворение «Песнь о Беовульфе» («The Lay of Beowulf») [Tolkien, 2014, p. 417].

Однако в заглавии одной из поэм сборника – «The Lay of Leithian», – слово *lay* обретает более узкое, специальное значение, как отсылка к жанру так называемых бретонских лэ (*lais breton*). Этот древний, укорененный в эпическом прошлом жанр превосходно подходит для нарративной поэзии, позволяя достичь сложных вариаций синтаксиса, мелодичности стиха и многозначности смыслов. Именно его имитирует и возрождает Толкин в поэме «Лэ о Лейтиан», и только по отношению к ней уместно употребление термина «лэ» в русском языке. С традицией бретонских лэ Дж.Р.Р. Толкин был знаком профессионально: в 1943–1944 г. Толкин подготовил издание среднеанглийского лэ «Сэр Орфео» («Sir Orfeo») для оксфордских «ускоренных военных курсов», организованных для кадетов ВМФ и ВВС, а также перевел его на современный английский. А еще раньше, в 1930 г., – в разгар работы над «Лэ о Лейтиан» – он написал поэму «Лэ об Аотру и Итрун» («The Lay of Aotrou and Itroun»), мастерски стилизованную под бретонское лэ (спустя пятнадцать лет поэма была опубликована в валлийском литературном журнале «The Welsh Review»).

Средневековое лэ – это стихотворная повесть о куртуазной любви, рыцарственности и необычайных приключениях (в сущности, рыцарский роман в миниатюре), включающая в себя элементы фантастического и сверхъестественного. Сюжеты лэ большей частью заимствовались из кельтских преданий, отсюда название – «бретонские лэ». Исходно бретонские лэ, получившие распространение в литературе англонормандского периода в XII–XIII вв., написаны восьмисложными парнорифмованными двустушиями и, в отличие от рыцарских романов, невелики по объему (от 100 до 1000 строк).

Жанр «лэ» связан с именем Марии Французской, благодаря которой и обрел популярность: с высокой степенью достоверности ей приписываются двенадцать лэ: «Гвигемар», «Ланваль», «Элидюк», «Соловей» и т. д. О самой Марии мы практически ничего не знаем; имя, под которым она нам известна, не более чем отсылка к строкам из эпилога к ее же собственному произведению: «*Marie ai nun, si sui de France*» («Меня зовут Мария, я родом из Франции»); Марией Французской ее впервые назовет французский ученый XVI века Клод Фоше. Предположительно, она родилась во Франции (а может быть, под «Францией» подразумеваются «французские земли» в целом, то есть и Англия, в которой на тот момент правила французская династия Плантагенетов); в конце XII века она жила и писала в Англии, – в эпоху расцвета французской литературы, когда зарождается артуровский рыцарский роман и цикл о Тристане и Изольде; ее произведения, созданные на англонормандском языке, были хорошо известны при дворе английского короля Генриха II Плантагенета (по одной из гипотез, Мария Французская отождествляется с единокровной сестрой короля, Марией, аббатисой Шефстбери) и его супруги Альеноры Аквитанской, утонченных покровителей литературы. Тексты всех двенадцати лэ, а также ее «Басни», содержатся в рукописи XIII в. Harley 978 (находится в Британской библиотеке). В прологе из 56 строк Мария рассказывает о том, как, задумав сочинять лэ, она вдохновлялась примером древних греческих и римских авторов, дабы создать нечто занимательное и одновременно поучительное и сохранить в веках услышанные ею бретонские истории. В русском переводе наиболее известно самое короткое из лэ Марии – «Жимолость» (большинство лэ Марии на русском языке существуют лишь в авторских стихотворных пересказах В. Долиной, далеких от оригинала):

Мне лэ понравилось одно –
Зовется «Жимолость» оно.
Правдиво расскажу я всем,
Как создано оно и кем.
Его я слышала не раз,

Нашла записанный рассказ,
 Как сладостный постиг недуг
 Тристрама и Изольду вдруг,
 Как скорбь наполнила их дни
 И вместе смерть нашли они.
 Разгневан Марк, король страны, –
 Тристраму не простит вины:
 Он королеву полюбил
 И королю теперь не мил¹...

[Цит. по: Пуришев, 2004, с. 268]

В конце XIII века появляются и быстро обретают популярность среднеанглийские «бретонские лэ»: «Сэр Гаутер» («Sir Gowther», ок. 1400), «Сэр Дегарэ» («Sir Degaré», начало XIV в.), «Эмарэ» («Emaré», конец XIV в.), «Сэр Ландеваль» («Sir Landeval», пересказ «Сэра Ланваля» Марии Французской, 1-я половина XIV в.), «Сэр Орфео» (созданное в конце XIII – начале XIV вв. переложение сюжета об Орфее и Эвридике, – то самое лэ, что переводил Толкин). В цикле «Кентерберийских рассказов» Дж. Чосера бретонское лэ вложено в уста Франклина («Рассказ Франклина»); в «Прологе Франклина» дается определение жанра:

Бретонцы славные в былые дни
 Слагали песни. Песни те они
 Прозвали лэ по складу и напеву
 Старинному. Их складывали девы
 Бретонские и распевал их бард²...

[Цит. по: Чосер, 1996, с. 551]

О песенном характере лэ говорит и сама создательница жанра Мария Французская: она завершает «Лэ о Гвигемаре» словами о том, что это – произведение,

Que hum fait en harpe e en rote;
 Bone en est a oïr la note

[которое исполняют на арфе и роте; / приятно слушать этот мотив] [Lais de Marie de France, 1990, p. 70].

Перезвон арф незримо присутствует и в «Лэ о Лейтиан», аккомпанируя пересказу ключевых событий: эльфы/эльфийские арфы поют о подвигах Фингона и его гибели (Песнь VI), о гибели Финрода (Песнь IX), о том, как Берен и Лутиэн возвращались с Тол-ин-Гаурхот (Песнь X), о том, как пробил

¹ Пер. М. Замаховской.

² Пер. И. Кашкина.

судьбоносный час над Дориатом, и т. д.; строка «*As still the elven harpers sing*» [как по сей день поют эльфийские арфисты] [The Lays of Beleriand, 1987, p. 357] в разных вариантах повторяется в толкиновском легендарииуме снова и снова.

Имена и сюжеты Мария Французская заимствовала из кельтского – британского или бретонского материала; однако пользовалась и бродячими сюжетами, и латинскими и французскими источниками. Топонимика бретонских лэ – это, несомненно, топонимика полуволшебного кельтского мира: действие происходит в армориканской Бретани или в Британии – в Сен-Мало («Соловей»), в Эксетере («Элидюк»), в Корнуолле («Ланваль»), в Уэльсе («Милон»); экзотично звучащие имена *Yonec, Muldumarec, Guildehuec, Guilladon* – кельтские (бретонские). Любопытно, что рецензент издательства «Allen & Unwin», ознакомившись с рукописью поэмы «Лэ о Лейтиан», действие которой происходит в Белерианде/Броселианде, интуитивно классифицировал ее как подлинную «кельтскую жесту» [The Lays of Beleriand, 1987, p. 365]: неодобрительно отозвался о «зубодробительных кельтских именах», однако отметил «ту безумную, ослепляющую красоту, что озадачивает англосакса при встрече с кельтским искусством» [Карпенгер, 2002, с. 287]. Любовь и предательство, разлученные влюбленные («Жимолость», «Гвигемар», «Милон», «Соловей»), томящиеся взаперти девы, звери-оборотни, звери, наделенные даром человеческой речи или иными волшебными свойствами («Бисклаврет», «Йонек»), женщины дивной красоты, обладающие сверхъестественной властью; запретные королевства и таинственные миры, куда смертному человеку вход заказан; смертный, влюбленный в деву-фэйри, или смертная, влюбленная в волшебного рыцаря («Граэлент», «Ланваль», «Гвингамор», «Сэр Дегар») – все эти элементы, мотивы и темы бретонских лэ вобрало в себя «Лэ о Лейтиан», предание о событиях мира, где эльфийские и людские королевства существуют бок о бок и люди сражаются на стороне эльфов в войнах с общим врагом.

Подлинное бретонское лэ – это стихотворная повесть, не роман; объем сохранившихся лэ варьируется от 100 до 1000 строк (в «Жимолости» 118 строк, в «Элидюке» 1184): это подходящий размер для небольшой самодостаточной истории о любви или о чудесном происшествии. Но «Лэ о Лейтиан» далеко превосходит этот объем – поскольку вписана в контекст истории Арды, будучи лишь одним из эпизодов ее сложной многовековой истории. В существующем виде поэма насчитывает 4223 строк (неизвестно, сколько их было бы, если бы автор закончил поэму) и состоит из 14 глав или Песней (*Cantos*).

Размер и форма «Лэ о Лейтиан» в точности соответствует бретонским лэ – поэма написана парнорифмованными двустушиями, четырехстопным ямбом, или ямбическим тетраметром. Традиционные восьмисложные парнорифмованные двустушия эпической традиции – «одна из самых сложных форм, если хочешь избежать монотонной распевности в очень длинной поэме» [The Lays of Beleriand, 1987, p. 1], – написал Толкину некий оставшийся неизвестным критик около 1948 года, отмечая, что автор блестяще справился с задачей.

Бретонские лэ отличает простота структуры; небольшое число задействованных персонажей не допускает отступления от основной сюжетной линии. «Лэ о Лейтиан», напротив, представляет собою многомерное, многоплановое повествование, изобилующее отсылками на ключевые моменты прошлого и будущего. Большинство Песней начинаются с ретроспективных отступлений – причем события прошлого непосредственно перекликаются с событиями настоящего, о которых пойдет речь в данной Песни; история повторяется, каждый раз на новом уровне, и «флэшбеки» служат своего рода связью между прошлым и настоящим. Так, третья Песнь, посвященная одному из ключевых эпизодов легенды, встрече смертного Берена и эльфийской девы Лутиэн, предваряется рассказом о столь же судьбоносной встрече Эльвэ Тингола и Мелиан из народа Майар в лесной чаще; а читатель мысленно встраивает в эту последовательность еще и событие будущего, описанное во «Властелине колец» – встречу Арвен из рода Лутиэн и Арагорна. Шестая Песнь предваряется рассказом о похищении Морготом Сильмарилей и клятве сынов Феанора, а также рассказом о Битве Внезапного Пламени и том, как эльфийский король Финрод поклялся в дружбе вождю Барахиру, пришедшему ему на помощь; основным содержанием Песни становится противостояние двух клятв с приходом Берена в Нарготронд: настоящее эхом повторяет прошлое, так же, как Келегорн и Куруфин повторяют когда-то произнесенные роковые слова. Двенадцатая Песнь начинается с рассказа о поединке Финголфина и Моргота у врат Ангбанда: одинокий воин бросает вызов могущественному врагу; столь же отчаянным и безнадежным представляется намерение Берена и Лутиэн дать Морготу бой в его подземной крепости.

Повествование развивается в двух планах, в плане прошлого и в плане настоящего, и вся история Древних Дней оказывается вплетена в легенду о Берене и Лутиэн, как на уровне отдельных эпизодов, так и на уровне единичных отсылок и упоминаний (так, в «удлиняющем заклинании» Лутиэн упомянута цепь Ангайнор, которую скуют для Моргота в далеком будущем).

Бретонские лэ основаны на кодексе куртуазной любви: квест героев обусловлен любовью; в том, чтобы свершить невозможное, ничего судьбо-

носного нет, влюбленные стремятся лишь к тому, чтобы преодолеть преграды и воссоединиться. «Лэ о Лейтиан» – тоже история любви, но при этом старая форма наполняется новым содержанием. Квест уже не замкнут в пределах любовного мирка и эмоционального бытия героев; через свою любовь герои становятся носителями судьбы, не они выбирают подвиг – подвиг выбирает их, как было предсказано и предрешено задолго до них. Если в бретонских лэ квест – единственная возможность для влюбленных обрести друг друга, то главные герои «Лэ о Лейтиан» пришли в мир и полюбили друг друга именно для того, чтобы исполнить судьбоносный квест. Акцент смещается с индивидуального на универсальное, ведь в Сильмариллях заключены «судьбы Арды, земля, вода и воздух» – [Толкин, 2015, с. 87]. Истинная тема «Лэ о Лейтиан» – это извечная борьба между Добром и Злом, противостояние Верности и Предательства, Смерть и Бессмертие, «загадка любви к миру, владеющей сердцами расы, “обреченной” покинуть его и, по всей видимости, утратить; тоска, владеющая сердцами расы, “обреченной” не покидать мир, пока не завершится его подстегиваемая злом история» [Толкин, 2019, с. 361]; то, что Толкин писал о романе «Властелин колец», в полной мере приложимо и к поэме. Тем самым, по широте охвата, по усложненности структуры и проблематики, по масштабности, «Лэ о Лейтиан» далеко превосходит исходный жанр бретонских лэ – лирического или лиро-эпического стихотворного повествования, и обретает дополнительные характеристики иного жанра – *жесты* или *шансон де жест* – эпической «песни о деяниях». Недаром сам Толкин объединил два этих жанра в заголовке одной из рукописей: «*Жеста* о Берене, сыне Барахира, и фее Лутиэн, прозванной Соловьем Тинувиэлью, или *Лэ* о Лейтиан, Избавлении от Оков». Мы вправе сказать, что «Лэ о Лейтиан» – это бретонское лэ, перенесенное в иной контекст, это уже не лэ в чистом виде, но своеобразный сплав двух жанров, лэ и жесты, лэ переосмысленное, это, вероятно, – эльфийский вариант лэ в контексте истории Арды.

Список литературы

1. Пуришев, 2004 – Зарубежная литература средних веков: Хрестоматия / сост. Б.И. Пуришев; предисл. и подг. к печати В. А. Лукова. 3-е изд., испр. М.: Высш. шк., 2004. 816 с.
2. Карпендер, 2002 – *Карпендер Х.* Джон Р.Р. Толкин. Биография. М.: ЭКСМО-ПРЕСС, 2002. 432 с.
3. Толкин, 2019 – *Толкин Дж.Р.Р.* Письма / под ред. К. Толкина. М.: АСТ, 2019. 752 с.
4. Толкин, 2015 – *Толкин Дж.Р.Р.* Сильмариллион. М.: АСТ, 2015. 432 с.

5. Чосер, 1996 – *Чосер Дж.* Кентерберийские рассказы. М.: Грантъ, 1996. 832 с.
6. Lais de Marie de France, 1990 – Lais de Marie de France. Traduits, présentés and annotés par Laurence Harf-Lancner. Texte édité par Karl Warnke. Paris: Librairie Générale Française, 1990. 350 p.
7. Tolkien, 2014 – *Tolkien J.R.R., Tolkien C.* (ed.). *Beowulf: A Translation and Commentary*. London: HarperCollinsPublishers, 2014. 448 p.
8. The Lays of Beleriand, 1987 – *Tolkien J.R.R., Tolkien C.* (ed.). *The Lays of Beleriand (The History of Middle Earth, vol. 3)*. London: Unwin Paperbacks, 1987. 393 p.

References

- Zarubezhnaja literatura srednih vekov: hrestomatija* [Anthology of Mediaeval Literature], compiled by Purishev, B.I.; Introduction and editing by Lukova, V.A., 3-e edition, revised. Moscow, Vyssh. shk. Publ., 2004. 816 p. (In Russ.)
- Karpenter, H. *Dzh.R.R. Tolkien. Biografija* [J.R.R. Tolkien: A Biography]. Moscow, JeKSMO-PRESS Publ., 2002. 432 p. (In Russ.)
- Tolkien, Dzh.R.R. *Pis'ma* [Letters], pod red. K. Tolkina. Moscow, AST Publ., 2019. 752 p. (In Russ.)
- Tolkien, Dzh.R.R. *Sil'marillion* [Silmarillion]. Moscow, AST Publ., 2015. 432 p. (In Russ.)
- Choser, Dzh. *Kenterberijskie rasskazy* [Canterbury Tales]. Moscow, Grant Publ., 1996. 832 p. (In Russ.)
- Lais de Marie de France*. Traduits, présentés and annotés par Laurence Harf-Lancner. Texte édité par Karl Warnke. Paris, Librairie Générale Française, 1990. 350 p. (In Fr.)
- Tolkien, J.R.R., Tolkien, C. (ed.). *Beowulf: A Translation and Commentary*. London, HarperCollinsPublishers, 2014. 448 p. (In Eng.)
- Tolkien, J.R.R., Tolkien, C. (ed.). *The Lays of Beleriand (The History of Middle Earth, vol. 3)*. London, Unwin Paperbacks, 1987. 393 p. (In Eng.)

Маратова Ж.Ж.

Авторское мифотворчество Дж.Р.Р. Толкина sub specie ludi¹

Информация об авторе: Маратова Жамал Жанатовна, ассистент кафедры русской и зарубежной литературы филологического факультета РУДН, город Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9784-5282>.

E-mail: zhibeka_m07@mail.ru

Аннотация: Фэнтезийный мир – особый хронотоп, являющийся основой для создания любого фэнтези-произведения. Впервые был теоретически обоснован в эссе Дж.Р.Р. Толкина «О волшебных сказках» (1939), названный автором Волшебной Страной. Целью данного исследования является обоснование игрового характера вторичного мира Толкина через анализ его творчества как примера языковой игры. Научная новизна работы представляется в рассмотрении мифологии Толкина через призму философских идей Й. Хёйзинга, Л. Витгенштейна и Ж. Деррида. Результатом исследования является определение лингвистических приемов, использованных автором, как основы мифопоэтической модели мира и как отражения языковой игры Толкина – создание искусственных языков Средиземья. Игровой текст – особая область литературного творчества. В широком смысле: те художественные произведения, в которых используются различные приемы языковой игры, рассчитанные на привлечение внимания читателя к особой форме авторской речи и требующие декорирования лингвистической архитектоники. Термин «языковая игра» был введен Л. Витгенштейном, обозначает особые взаимоотношения лексических единиц, при которых они выполняют эстетическую задачу. Особенностью языковых экспериментов Толкина является «эвфония» или «лингвистическая эстетика», по определению писателя. Благодаря звучанию конкретного языка передается общая характеристика того или иного народа, который им пользуется. Конструируя модель мира от мифологического сознания до исторического времени, Толкин переосмысляет человеческое развитие через художественный вымысел. Роман «Властелин колец» – это целая система, в рамках которой автор не просто следует древним традициям, но возрождает их и трансформирует, создавая синтез архаичных элементов с более поздними повествовательными приемами, унаследованных в русле английской

¹ С лат. «с точки зрения игры». Формулировка Й. Хёйзинга.

культуры. Все это позволяет сделать вывод, что авторский миф Толкина построен по принципам языковой игры Витгенштейна и является примером игрового текста в литературе XX века.

Ключевые слова: Дж.Р.Р. Толкин, миф, игровой текст, языковая игра, искусственные языки, Й. Хёйзинга, Л. Витгенштейн, Ж. Деррида.

J.R.R. Tolkien's Authorial Mythmaking Sub Specie Ludi

Information about the author: Maratova Zhamal, assistant of the Department of Russian and Foreign Literature of Faculty of Philology, Peoples' Friendship University of Russia (RUDN University), Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9784-5282>.

E-mail: zhibeka_m07@mail.ru

Abstract: The fantasy world is a special chronotope, which is the basis for the creation of any fantasy work. It was first theoretically substantiated in an essay by J.R.R. Tolkien's "On Fairy Tales" (1939), named by the author as Magic Land. The purpose of this study is to substantiate the playful nature of Tolkien's secondary world through the analysis of his work as an example of a language play. The scientific novelty of the work is presented in the consideration of Tolkien's mythology through the prism of the philosophical ideas of J. Huizinga, L. Wittgenstein and J. Derrida. The result of the research is the definition of linguistic techniques used by the author as the basis of the mythopoetic model of the world and as a reflection of Tolkien's language game, the creation of artificial languages of Middle-earth. Game text is a special area of literary creation. In a broad sense, those works of art that use various techniques of a language game, designed to draw the reader's attention to a special form of the author's speech and requiring decoration of linguistic architectonics. The term "language game" was introduced by L. Wittgenstein, denotes a special relationship of lexical units, in which they perform an aesthetic task. A feature of Tolkien's linguistic experiments is "euphony", or "linguistic aesthetics" as defined by the writer. Thanks to the sound of a particular language, the general characteristics of a particular people who use it are conveyed. Constructing a model of the world from mythological consciousness to historical time, Tolkien reinterprets human development through artistic fiction. The novel *The Lord of the Rings* is a whole system in which the author not only follows ancient traditions, but revives and transforms them, creating a synthesis of archaic elements with later narrative techniques inherited in the mainstream of English culture. All this allows us to conclude that the author's myth of Tolkien is built on the principles of Wittgenstein's language game and is an example of a play text in the literature of the 20th century.

Keywords: J.R.R. Tolkien, myth, game text, language game, artificial languages, J. Huizinga, L. Wittgenstein, J. Derrida.

Фэнтезийный мир – особый хронотоп, являющийся основой для создания любого фэнтези-произведения. Впервые был теоретически обоснован в эссе Дж.Р.Р. Толкина «О волшебных сказках» (1939), названный автором Волшебной Страной: «...определение волшебной сказки – что она такое или чем должна быть – зависит не от определения или исторического анализа понятий “эльф” и “фея”, а от самой природы Волшебной Страны, от тех ветров, что веют там» [Толкин, 1994, с. 505].

В качестве гипотезы выдвигается идея о том, что Волшебная Страна является игровым пространством. Для достижения поставленной цели следует рассмотреть следующие задачи:

- определить понятие «игровой текст»;
- определить характерные особенности игрового текста в романе «Властелин колец»;
- рассмотреть основные элементы языковой игры в творчестве Толкина.

Игровой характер цикла о Средиземье в первую очередь проявился в интересе поклонников, когда многие из них стали разыгрывать определенные сцены из сюжета в форме так называемых квестов, создавать на основе легендариима собственные пьесы (например, мюзикл «Сказание о Берене и Лютиэн» от КМР «Реммират»), а также подражать автору и дополнять цикл своими любительскими историями (фанфикшн).

Однако нельзя сказать, что игровой компонент появился в произведениях лишь после их издания. Уже сам автор косвенно указывал на это, называя свои работы «забавами». Особенно упорствовали в подобном описании его коллеги из Оксфорда, считая писательство игрой особого рода, нонсенсом. Современники не воспринимали всерьез игровое начало его произведений, в то время как Толкин указывал на важность данной характеристики при издании романа «Властелин колец»:

Только в вашем [Наоми Митчисон] отзыве из всех мною виденных, помимо того, что книга трактуется как «литература», по крайней мере по замыслу, и даже воспринята всерьез (и восхваляется или высмеивается соответствующим образом), она также рассматривается как сложная разновидность *игры*² в придумывание страны – игры бесконечной, поскольку даже комиссия специалистов в самых разных областях не смогла бы завершить общую картину [Толкин, 2019, №154].

Йохан Хёйзинга – голландский философ, историк, исследователь культуры. В своем труде «Человек играющий» дал определение термину «игра» как формы «некоей свободной деятельности, которая осознается как нена-

² Выделено Толкином.

стоящая, не связанная с обыденной жизнью и, тем не менее, могущая полностью захватить играющего; которая не обуславливается никакими ближайшими материальными интересами или доставляемой пользой; которая протекает в особо отведенном пространстве и времени, упорядоченно и в соответствии с определенными правилами и вызывает к жизни общественные объединения, стремящиеся окружать себя тайной или подчеркивать свою инакость» [Хёйзинга, 2020, с. 28].

В его понимании всей современной человеческой культуре предшествовала игра, в русле которой зародились многие социальные институты, в том числе ратное дело и правосудие. Под это определение также попадают поэзия и миф: «Олицетворение бестелесного или безжизненного – душа всякого мифотворчества и почти всякой поэзии» [Хёйзинга, 2020, с. 195], – что позволяет автору выдвинуть идею о том, что создание вымышленного мира живых существ – это один из вариантов игры, а именно игры духа. В основе данной игры лежит понятие воображения, поскольку «потребность в поразительном, выходящем за любые пределы <...> в значительной степени объясняет появление мифологических образов. Эта потребность в поразительном – типичная функция игры» [Хёйзинга, 2020, с. 205]. Подобную идею можно проследить в теоретическом обосновании жанра фэнтези, данного Толкиным в его эссе «О волшебных сказках». Автор указывал, что важнейшим свойством Волшебной Страны как хронотопа волшебной сказки (предшественника фэнтезийных произведений) является то, что она мгновенно овеществляет порождения «фантазии».

Таким образом, можно проследить общие черты между критериями мифа как варианта игры и волшебной сказки Толкина.

В качестве функций волшебной сказки Толкин выделяет следующее:

1. Восстановление душевного равновесия.
2. Бегство от действительности.
3. Счастливый финал, выражаемый в эвкатастрофе.

Восстановление душевного равновесия достигается точным определением двух противоборствующих сторон – Добра и Зла – когда читатель может четко проследить их различия и искренне верить в победу светлых сил, что является обязательным условием для волшебных сказок. Представленное Братством Кольца и их сторонниками, Добро стремится поддерживать баланс между всеми обитателями Средиземья, в то время как приспешники Саурона мечтают отдать власть в руки своему правителю. Подобное противостояние можно рассматривать как своеобразную игру – «борьба за что-то или показ, представление этого «“что-то”» [Хёйзинга, 2020, с. 28].

Автор подчеркивал возможность человека сбежать в выдуманную реальность, в которой он мог бы восстановить душевное равновесие, «вернувшись в мир» после прочтения с точным пониманием критериев «хорошего» и «плохого». В такой интерпретации задачей произведения становится не просто бегство от действительности, но перемещение в иную реальность для выстраивания на ее примере собственной модели поведения. Это схоже с пониманием игрового характера поэзии, когда поэзия «переносит культ на само слово, она выносит суждения в области социальных отношений, она становится носителем мудрости, закона и обычая» [Хэйзинга, 2020, с. 192].

Итогом выполнения двух предыдущих функций становится достижение счастливого финала, когда все злодеи повержены, мир пребывает в балансе, а Добро торжествует. Для наиболее полного ощущения победы автор включает в сюжет кульминационный момент, названный Толкином эвкатастрофой, когда создается ощущение, что победа в таких условиях невозможна. В контексте «Властелина колец» эвкатастрофа показана через внезапное появление огромных орлов, которые спасли главных героев Фродо и Сэма от извержения вулкана Ородруин. Подобное явление можно также трактовать в контексте игры, поскольку поведение во время игры «сопровождается ощущением напряжения и подъема и приносит с собой снятие напряжения и радость» [Хэйзинга, 2020, с. 190].

Рассматривая роман в подобном контексте, можно сделать вывод, что авторский миф, раскрывающийся в цикле о Средиземье, – это игровой текст.

Игровой текст – особая область литературного творчества. В широком смысле: те художественные произведения, в которых используются различные приемы языковой игры, рассчитанные на привлечение внимания читателя к особой форме авторской речи и требующие декорирования лингвистической архитектоники [Гридина, Кубасов, 2017, с. 46].

Термин «языковая игра» был введен австрийским философом Людвигом Витгенштейном в его работе «Философские исследования» (1953). Под языковой игрой философ понимал «те явления, когда говорящий “играет” с формой речи, когда свободное отношение к форме речи получает эстетическое задание» [Витгенштейн, 2019, с. 172]. В русле языковой игры можно трактовать все творчество Толкина, начиная с зарождения его идеи о создании мира, где его лингвистические наработки смогли бы обрести смысл, что перекликается с идеей Витгенштейна: «Языковой игрой я буду называть единое целое: язык и действия, с которыми он переплетен» [Витгенштейн, 2019, с. 86].

Писатель неоднократно повторял:

Университетское начальство вполне может считать это чудачеством престарелого профессора филологии – писать и публиковать волшебные сказки и романы <...> В основании его – придумывание языков. Скорее «истории» сочинялись для того, чтобы создать мир для языков, нежели наоборот. В моем случае сперва возникает имя, а затем уж – история. Я бы вообще предпочел писать на «эльфийском». Но, конечно же, такое произведение, как «Властелин колец», было основательно отредактировано, и осталось в нем ровно столько «языка», сколько, на мой взгляд, читатели смогли бы «переварить» <...> В любом случае, для меня это произведение в немалой степени – эссе по «лингвистической эстетике»; как я порою и сообщаю тем, кто меня спрашивает «о чем это все?» [Толкин, 2019, с. 165].

Таким образом, замысел Толкина можно трактовать как один из вариантов практического отражения теории Витгенштейна о языковой игре с ее «эстетической задачей». За всю свою жизнь Толкин создал более 20 искусственных языков, получивших разную степень разработанности. О некоторых из них существуют лишь обрывочные сведения, другие же представляют собой самостоятельные единицы со своими лексическими корпусами и грамматикой. Точное количество языков неизвестно в силу того, что многие лингвистические работы писателя так и остались его наработками.

Игра в контексте языковых экспериментов Витгенштейна – это особая категория, легшая в основу понятия «Familienähnlichkeit» (семейное/фамильное сходство). Отказываясь от попыток найти метаязык или универсальные особенности языковых структур, подходящих одновременно ко всем мировым языкам, Витгенштейн предложил рассматривать «семейные» сходства языковых структур: «Мы видим сложную сеть подобий, накладывающихся друг на друга и переплетающихся друг с другом» [Витгенштейн, 2019, с. 111]. Сеть подобий создается на основе социальных взаимодействий определенной группы людей, смысл речи которых проявляется не только при помощи вербальных способов связи, но также общего социокультурного фона и условий, при которых происходит взаимодействие. Таким образом, связь между лингвистическими конструкциями не является примером логических цепочек, а примером языковой игры.

Для понимания картины вторичного мира Толкина, которую автор создает на страницах произведения «Властелин колец» для реализации лингвистических экспериментов, нужно в первую очередь понимать, что она является реконструкцией индоевропейских и германских мифов в рамках синкретического подхода к языку. Впервые описание мифопоэтической модели вторичного мира Толкина представляется на страницах романа в обращении могущественного мага Сарумана Белого, одного из антагонистов: «Предначальная Эпоха миновала, Гэндальф. Средняя тоже подходит

к концу. Начинается совершенно новая эпоха. Годы эльфов на земле сочтены; наступает время Большого Народа, и мы призваны им управлять» [Толкин, 2020, с. 205]³. В этой фразе обозначилась хронологическая последовательность развития мира. Мир Эа – фэнтезийный мир, частью которого является Средиземье. Он был создан богом Эру, он же Илуватар, в качестве альтернативной истории дохристианской эпохи. Первыми жителями данного мира стали бестелесные души Айнур, которые можно сопоставить с образами языческих богов или христианских ангелов. Они помогли создать Илуватару материальную часть мира, названную Арда (Arda), имеющее в своем корне заимствование из германских языков (немецкое слово «Erde» или голландское слово «Aarde»), переводящееся как «Земля». О создании мира Эа можно подробнее узнать из поздней работы Толкина «Айнулиндалэ», в переводе с эльфийского означающего «Святая Песнь» – первая часть цикла мифических сказаний «Сильмариллион».

Интерес представляет анализ используемой терминологии для обозначения первых трёх этапов становления вторичного мира. Первый этап – это «The Elder Days», именуемые также Первой Эпохой, то есть зарождение мира Эа и появления детей Илуватара – эльфов. Само слово «elder» восходит корнями к древнеисландскому варианту «aldir» или древнеанглийскому «ylde». Этими же словами описывались времена, населенные героями, живущими в Валгалле, исходя из древнегерманской мифологии. Тем самым можно соотнести начало времен вторичного мира Толкина и древней истории Великобритании. Одновременно с этим устанавливается связь с искусственными языками Средиземья: на эльфийском наречии сами эльфы именуют себя Эльдар или Эдиль.

Интерес Толкина к древнегерманской мифологии объяснялся тем, что именно в контексте модели мира древних германцев на примере сказаний из Старшей Эдды (Прорицание Вёльвы) был возможен переход от язычества к христианству. Это же можно проследить в использовании оборота «the world of Men». После перехода жителей Британских островов к христианству Эпоха до Нового творения, то есть языческий период, получил название «ylde», в то время как Эпоха христианства – «woruld». Впоследствии термин стал обозначать «земную жизнь» и в целом «человечество», что позволяет проследить идею Толкина о переходе народов Средиземья к христианству во время наступления Четвертой Эпохи – Эпохи Людей.

Подобное отношение к языку перекликается с идеей французского философа Жака Деррида: мир явлен в языке и сконструирован по языко-

³ «The Elder Days are gone. The Middle Days are passing. The Younger Days are beginning. The Elves is over, but our time is at hand: the world of Men, which we must rule» [Tolkien, 2012, с. 122].

вым законам [Деррида, 2000]. Язык, по мнению философа, не подчиняется законам логики, характеризуется нестабильностью значений, постоянными семантическими изменениями, тем самым неся в себе внутренние противоречия. Это обуславливает существование особых языковых законов, благодаря которым язык имеет способность претерпевать изменения и развиваться в зависимости от социокультурного контекста носителей того или иного языка. Подобное отношение к языку и появлению разных лексических значений схоже с идеей Толкина о рождении волшебных сказок: без абсурдности ситуации сказка бы потеряла всякий смысл.

Западная философская традиция при этом стремилась обосновать языковые явления посредством законов логики, считая, что они описывают реальность внешнего мира. Подобное противоречие, по мнению Деррида, в отношении языковых конструкций породило появление бинарных оппозиций.

В контексте творчества Толкина подобной бинарной оппозицией, которая лежит в основе вторичного мира, является противостояние Света и Тьмы. Помимо первого значения как борьбы Добра со Злом, можно выделить иную параллель, которая позволяет проследить дихотомический характер построения Средиземья: свет как метафора родного дома – тьма как метафора чужбины.

Чем дальше отдалялись от родных мест хоббиты, тем больше в описании пространства появляются мрачные образы, достигшие пика в третьей части романа «Возвращение короля», когда главные герои оказываются на землях противника. Именно тогда встречаются такие выражения, как «**тьма**» («Сэм с трудом поднялся на ноги и никак не мог понять, куда его занесло, потом вдруг вспомнил и чуть не заплакал с горя. Ну да, это он здесь, в беспросветной тьме у подбашенной скалы, у закрытых бронзовых ворот оркской крепости» [Толкин, 2020, с. 645]; «В Мордор вернулась *тьма*, и яростно пламенели сторожевые огни на горах, когда хоббиты двинулись в путь – наудачу, очертя голову» [Толкин, 2020, с. 657]) и «**мрак**» («Властелин перебросил почти все войска на север, а сам еще плотнее окутал *мраком* свою твердыню» [Толкин, 2020, с. 552]; «Думалось же ему о том, что по дороге дальше идти нельзя – она уводила *во мрак*. . .» [Толкин, 2020, с. 624]).

Образ Хоббитании как родного дома в противовес описан как светлый и идеальный мир. Это обусловлено одновременно и ностальгией автора по памятным из его детства холмистым местам, и влиянием древнегерманских мифов. В русле синкретического подхода к языку можно проследить эволюцию значения слова **midja-gardaz*, мира в древнегерманской культуре. Изначально он возникает из вод Первичного океана. В этом контексте **midja-gardaz* – это пространство в пределах ограды, которая представлена водой. Мидгард, находящийся в центре Иггдрасиля, впоследствии стал

прообразом Средиземья: «Средиземье покоится посреди Мира и состоит из суши и воды, и поверхность его – середина мира» [Соснин, 2011, с. 10].

В исторической модели мира **midja-gardaz* обозначает хутор на холме или возвышенности, огороженный валунами, водоемами или лесом. Из описания Хоббитании известно, что «с востока на запад, от Западного взгорья до Брендидуимского моста, земли их простирались на сорок лиг и на пятьдесят – от северных топей до южных болот» [Соснин, 2011, с. 6]. То есть холмистая местность огорожена с одних сторон водой, а с востока – лесом.

Именно в Хоббитании начинается роман «Властелин колец» (день рождения Бильбо Бэггинса) и заканчивается (изгнание Сарумана из родных краев).

В современных германских языках часть **gardaz* получила значение «сад», что также позволяет провести параллель с местом проживания хоббитов, а точнее с родным домом главного героя Фродо Бэггинса – Торбойна-Круче. Нора, находящаяся на склоне Холма у Реки, имела сад, за которым ухаживал Сэмуайз Гэмджи, или просто Сэм. Он нечаянно подслушал разговор о Кольце Всевластия, выполняя свою работу. Это был первый участник Братства Кольца, который не просто следовал за Фродо в качестве его слуги, но, в первую очередь, был преданным другом и соратником, помогавшим уничтожить Кольцо. Впоследствии он стал единственным свидетелем того, как Фродо вместе с последними эльфами отплыл на запад. Именно Сэм дописал Алуую книгу Западных пределов, ставшую по легенде источником для написания романа «Властелин колец».

Благодаря масштабности работы над созданием искусственных языков, Толкин даже создал новый термин «глоссопейя» («*glossopoeia*») как процесс конструирования языков, который теперь используется вне контекста цикла о Средиземье. Искусственный язык – это язык, лексикон и грамматика которого были разработаны одним или группой авторов. Подлинность искусственного языка определяют три фактора: цель, оригинальность и размер словарного запаса, где «цель является основным и самым ярким показателем» [Майорова, 2020, с. 169]. Многим современникам Толкина его увлечение казалось чудачеством. Однако с течением времени и все нарастающей популярностью стало ясно: лингвистические системы, лежащие в основе языковой игры Толкина, представляют собой сложные конструкции со своими правилами и исключениями. Уходя корнями в древние естественные языки, эти конструкции опираются на спорные этимологические теории, позволяющие по-новому трактовать случайные совпадения и рассматривать известные устойчивые выражения под другим углом. Это не отменяло прежних значений устоявшихся конструкций, однако позволило расширить и углубить их понимание. Таким образом, «главная цель изучения и

сопоставления древних языков – реконструкция текстов в самом широком понимании, начиная с толкования темных мест вплоть до восстановления мифо- и ритуально-поэтических фрагментов» [Соснин, 2011, с. 8].

Благодаря анализу толкиновского мифа как игровой комбинаторики, можно сделать вывод, что вторичный мир Средиземья построен на основе закона межуровневой компенсации, когда «новое значение закрепляется за старой формой, а старое значение – за словообразовательным производным» [Трубачов, 1976, с. 153], в рамках языковой игры. Конструируя модель мира от мифологического сознания до исторического времени, Толкин переосмысляет человеческое развитие через художественный вымысел. Роман «Властелин колец» – это целая система, в рамках которой автор не просто следует древним традициям, но возрождает их и трансформирует, создавая синтез архаичных элементов с более поздними повествовательными приемами, унаследованных в русле английской культуры. Все это позволяет сделать вывод, что авторский миф Толкина построен по принципам языковой игры Витгенштейна и является примером игрового текста в литературе XX века.

Список литературы

1. Витгенштейн, 2019 – *Витгенштейн Л.* Философские исследования. М.: АСТ, 2019. 384 с.
2. Гридина, Кубасов, 2017 – *Гридина Т.А. Кубасов А.В.* Игровой текст как форма авторского художественного миромоделирования (статья первая) // Текст. Книга. Книгоиздание. 2017. №14. С. 46–63.
3. Деррида, 2000 – *Деррида Ж.* О грамматологии. De la grammatologie. М.: Ad marginem, 2000. 512 с.
4. Майорова, 2020 – *Майорова Е.В.* Искусственные языки в художественной литературе, кино и видеоиграх // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 6. Языкознание: Реферативный журнал. 2020. №3. С. 164–180.
5. Соснин, 2011 – *Соснин Е.В.* Образы древнегерманской мифопоэтической модели мира и их реконструкция в произведении Дж.Р.Р. Толкина: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2011. 23 с.
6. Толкин, 2020 – *Толкин Дж. Р.Р.* Властелин колец. М.: АСТ, 2020. 752 с.
7. Толкин, 1994 – *Толкин Дж.Р.Р.* О волшебных сказках // Приключения Тома Бомбадила и другие истории. СПб.: Академический проект, 1994. С. 365–460.
8. Толкин, 2019 – *Толкин Дж.Р.Р.* Письма. М.: АСТ, 2019. 752 с.
9. Трубачев, 1976 – *Трубачев О.Н.* Этимологические исследования и

лексическая семантика // Принципы и методы семантических исследований. М.: Наука, 1976. С. 147–179.

10. Хёйзинга, 2020 – *Хёйзинга Й.* Homo ludens. Человек играющий. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. 400 с.

11. Tolkien, 2012 – *Tolkien J.R.R.* The Lord of The Rings. Mariner Books Publ., 2012. 1216 p.

References

Wittgenstein, L. *Filosofskiye issledovaniya* [Philosophical Investigations]. Moscow, AST Publ., 2019. 384 p. (In Russ.)

Gridina, T.A, Kubasov, A.V. Igrovoy tekst kak forma avtorskogo khudozhestvennogo miromodelirovaniya (stat'ya pervaya) [Game Text as A Form of Author's Artistic World Modeling (Article One)]. *Text. Book. Book Publishing*. 2017, No 14, pp. 46–63. (In Russ.)

Derrida, J. *O grammatologii. De la grammatologie* [About Grammatology]. Moscow, Ad marginem Publ., 2000. 512 p. (In Russ.)

Mayorova, E.V. Iskusstvennyye yazyki v khudozhestvennoy literature, kino i videoigrakh [Constructed Languages in Fiction, Film and Video Games]. *Sotsial'nyye i gumanitarnyye nauki. Otechestvennaya i zarubezhnaya literature* [Social and Humanity Studies. Russian and World Literature], 6 Ser., Language studies: Reviewing journal, 2020, No 3, pp. 164–180. (In Russ.)

Sosnin, E.V. *Obrazy drevnegermanskoy mifopoeticheskoy modeli mira i ikh rekonstruktsiya v proizvedeniyakh Dzh.R.R. Tolkina* [Images of The Ancient German Mythopoetic Model of The World and Their Reconstruction in The Works of J.R.R. Tolkien]. PhD Thesis. Barnaul, 2011. 23 p. (In Russ.)

Tolkien, J.R.R. O volshebnykh skazkakh [On Fairy-Stories]. *Prikl'yucheniya Toma Bombadila i drugiyе istorii* [The Adventures of Tom Bombadil and Other Stories]. St. Petersburg, Akademicheskii proyekt Publ, 1994. Pp. 365–460. (In Russ.)

Tolkien, J.R.R. *Pis'ma* [The Letters]. Moscow, AST Publ., 2019. 752 p. (In Russ.)

Tolkien, J.R.R. *Vlastelin kolets* [The Lord of The Rings]. Moscow, AST Publ., 2020. 752 p. (In Russ.)

Trubachev, O.N. Etimologicheskiye issledovaniya i leksicheskaya semantika [Etymological research and lexical semantics]. *Printsipy i metody semanticheskikh issledovaniy* [Principles and methods of semantic research]. Moscow, Nauka Publ., 1976. Pp. 147–179. (In Russ.)

Tolkien, J.R.R. *The Lord of The Rings*. Mariner Books Publ., 2012. 1216 p. (In Eng.)

Huizinga, J. *Homo ludens. Chelovek igrayushchiy* [The Playing Man]. St. Petersburg, Azbuka Publ., Azbuka-Attikus Publ., 2020. 400 p. (In Russ.)

Мойжес Л.В.

«Я люблю меч не за то, что он острый»: творчество Толкина как источник и решение проблемы имплицитного расизма в «Dungeons and Dragons»

Информация об авторе: Мойжес Леонид Владимирович, религиовед, преподаватель в Институте бизнеса и Дизайна (B&D), Москва, Россия.

ORCID ID: 0000-0003-0763-7525.

E-mail: Moyzhesl@gmail.com

Аннотация: Эта статья посвящена творчеству Толкина в контексте проблемы имплицитного расизма в настольной ролевой игре «Dungeons and Dragons» (D&D). Анализ использует инструментарий *game studies*, в частности понятия процедурной риторики и аффорданса. Наличие в D&D элементов сюжета и построения мира, отсылающих к расистским концепциям и стереотипам вопреки интенции разработчиков, неоднократно констатировалась исследователями. Ответственность за них возводят к повлиявшему на ранний облик D&D Толкину. В его творчестве находили отголоски антисемитских стереотипов, кроме того, его идею раскритиковали, как воспроизводящую расистскую картину миру. На протяжении истории существования D&D эту проблему пытались преодолеть, но при этом игнорировали фундаментальную особенность игры – интерактивность, возможность игроков самостоятельно воздействовать на фикциональные миры через собственных персонажей. Изменяя облик миров в сторону большей инклюзивности, D&D сохраняла возможность для отыгрыша персонажа-расиста, действия которого не кодировались как неэтичные. Это превращалось в процедурное высказывание, сводящееся к тому, что проблема расизма решается выбором объектов ненависти. Такая ситуация заставляет признать, что последовательное преодоление расизма невозможно без критики насилия как такового, которая полностью отсутствует в D&D. И именно поиск средств для включения такой критики в игру, строящуюся вокруг приключенческих и эпических сюжетов, заставляет обратиться к творчеству известного своими антивоенными взглядами Толкина. Современным гейм-дизайнерам необходимо не преодолеть его наследие, но переоткрыть его, заимствуя уже не элементы фикциональных миров, а сюжеты, конфликты и идеологию.

Ключевые слова: Dungeons and Dragons, Game Studies, Толкин, Властелин колец, насилие, расизм.

I Do Not Love the Bright Sword for Its Sharpness: Tolkien's Work as a Source and a Remedy for Implicit Racism of *Dungeons and Dragons*

Information about the author: Leonid Moyzhes, religious scientist, Intitute of Business and Design (B&D). Moscow, Russia.

ORCID ID: 0000-0003-0763-7525.

E-mail: Moyzhesl@gmail.com

Abstract: This article focuses on Tolkien's work in the context of the issue of implicit racism in the *Dungeons and Dragons* tabletop RPG. The analysis uses methods from the discipline of game studies particularly the concepts of procedural rhetoric and affordance. Researchers repeatedly stated that in D&D there are plot and world-building elements that refer to racist concepts and stereotypes, and which often appeared without developer's intention. Responsibility for this is attributed to Tolkien, who influenced the early appearance of D&D. Some researchers have pointed out the existence of anti-Semitic stereotypes in his work, but, more importantly, his concept of race itself was criticized as reproducing a racist picture of the world. Throughout the history of the D&D, its owners tried to overcome this problem. But often they ignored the fundamental feature of the game – interactivity, the ability of players to influence fictional worlds through their own characters. While reshaping worlds to be more inclusive, D&D still kept the affordances to play a racist character whose actions were not coded as unethical. This turned into a procedural statement that the problem of racism is solved by the choice of your objects of hatred. This situation forces us to recognize that a consistent overcoming of racism is impossible without a critique of violence as such, which is completely absent in D&D. And it is the search for a means to include such criticism in a game built around adventure and epic stories that makes us turn to the work of Tolkien, known for his anti-war views. Modern game designers need not to overcome its legacy, but to rediscover it, borrowing not elements of fictional worlds, but plots, conflicts and ideology.

Keywords: Dungeons and Dragons, game studies, Tolkien, *Lord of the Rings*, violence, racism.

Данная статья посвящена влиянию творчества Джона Р. Р. Толкина на осмысление идеи «расы» в настольной ролевой игре «Dungeons and Dragons» (D&D) и возникновение тенденции, которую можно назвать «имплицитным расизмом». Она также обращает внимание на присутствующий в его книгах потенциал для решения этой проблемы. Для этого анализа статья использует концепции, заимствованные из дисциплины game studies,

в первую очередь – идеи *резонанса* [Apperley, 2010, p. 21], *аффорданса* [Linderoth, 2011, p. 4], *процедурной риторики* [Bogost, 2007, p. 28] и *симуляции* [Frasca, 2003, p. 3].

D&D – несомненно, самая заметная и коммерчески успешная настольная ролевая игра в мире. С момента своего появления в 1974-ом году она серьёзно повлияла на облик современной поп-культуры, в частности, на формирование, эстетику и устоявшиеся сюжетные ходы жанра фэнтези, а также на видеоигровую индустрию.

На протяжении своей почти полувековой истории эта франшиза неоднократно становилась объектом анализа и критики, в том числе в плане расовой репрезентации. Большинство обвинений можно объединить под общим названием «критики имплицитного расизма», то есть критики происходившего без сознательных усилий со стороны разработчиков воспроизведения, или даже создания, расистских идеологем в рамках игры.

Необходимо отметить, что саму эту проблему неоднократно признавали и пытались разрешить как на уровне фанатов, так и на уровне разработчиков. Яркий пример этого можно наблюдать прямо сейчас: владеющая правами на D&D студия Wizards of the Coast выпускает новые материалы, переосмысляющие изображение рас в их игре, к примеру, «Mordenkainen Presents Monsters of the Multiverse» [Wizards, 2022]. Эта книга и развернувшиеся вокруг неё споры хорошо иллюстрируют современное осмысление проблемы «расы» в жанре фэнтези и раскрывают многие проблемы с этим понятием, заложенные в D&D ещё в момент его возникновения.

Важно заметить, что на раннем этапе своей истории D&D находилось под сильным влиянием творчества Толкина, в первую очередь, его наиболее известных книг – «Властелина колец» и особенно «Хоббита», чрезвычайно популярных среди американской молодёжи 60–70-х. Целый ряд ключевых образов и понятий D&D заимствован непосредственно у Толкина, включая, с некоторыми важными оговорками, его понимание английского понятия *race*, а также конкретный список наиболее распространённых рас: людей, эльфов, дворфов¹, полуросликов-хоббитов, орков и гоблинов. Это влияние подробно рассматривается в работе Петерсона «Playing at the World» [Peterson, 2013, pp. 133–304].

Эти расы занимали важное место в D&D в момента выхода и сохраняют его до сих пор. Во многом их образ и эстетика сохраняет верность толкиновским канонам, пусть и с серьёзными оговорками. Более того, благодаря D&D они распространились в массовой культуре и сейчас представлены,

¹ В контексте «Dungeons and Dragons» толкиновское *dwarf* принято транскрибировать, а слово «гном» используется как перевод появившейся позднее расы *gnome*.

к примеру, в популярных игровых франшизах вроде «The Elder Scrolls» или «Dragon Age», цикле книг о Ведьмаке Анджея Сапковского, мультимедийной вселенной «Warhammer» и множестве других фикциональных миров, определяющих облик современной поп-культуры. Причём ключевые для формирования этих миров произведения зачастую основывались не на Толкине напрямую, а именно на «Dungeons and Dragons», которые выступали связующим звеном между Средиземьем и более поздними вселенными.

В таких условиях не приходится удивляться, что критика расизма в фэнтези часто затрагивает и творчество самого Толкина, в работах которого видят прообразы проблемных решений последующих авторов и разработчиков. Признавая справедливость некоторых из этих претензий, данная статья ставит своей целью продемонстрировать, что наиболее спорные в плане расовой репрезентации особенности D&D, и, в первую очередь, имплицитное оправдание расизма как идеологии, возникли в этой игре независимо от творчества Толкина. Во многих своих аспектах они напрямую противоречили возможным, и даже доминирующим, интерпретациям его книг.

Более того, именно повторное прочтение и новая интеграция идей Толкина могли бы стать тем, что поможет «Dungeons and Dragons» преодолеть проблему имплицитного расизма.

Формат настольной ролевой игры

Настольные ролевые игры – отдельный тип игр с богатой историей и традициями, которые менялись за десятилетия с момента своего появления в современном понимании. Однако в России это хобби по-прежнему сравнительно малоизвестно, из-за чего представляется необходимым в контексте данной статьи предоставить краткое описание игрового процесса «Dungeons and Dragons».

В игре участвует от 2 человек, причём один участник берёт на себя функции ведущего (или «мастера подземелий», Dungeon Master), а другие – игроков. Каждый игрок придумывает себе персонажа в соответствии с определёнными правилами и информацией о фикциональной вселенной, в которой происходит игра. После этого, в процессе игры он вербально описывает слова и поступки своего героя, иногда используя вспомогательные материалы, вроде карт. В свою очередь, ведущий «играет» за весь остальной мир, описывая, каких персонажей герои встречают, какие чудовища и антагонисты пытаются им помешать, как выглядят локации, куда персонажи игроков приходят, и что там происходит.

В некоторых играх ведущий использует заранее написанное приключение, то есть череду событий, образующих сюжет, придуманный

им самим или другими людьми, порой – правообладателями самой игры. Альтернативный подход подразумевает, что ведущий действует реактивно, отражая влияние игроков на окружающий мир в соответствии с собственным здравым смыслом и предлагаемыми правилами, не навязывая заранее созданную историю.

Несложно заметить, что игра в значительной степени полагается на воображение участников. Даже те её версии, к которым относилось и D&D, где игроки активно использовали вспомогательные материалы вроде карт, бумажных иллюстраций, фигурок монстров и персонажей, зависят от готовности всех участников признавать единое воображаемое пространство. В этом смысле D&D напоминает импровизированный театр, повлиявший на это хобби в момент его возникновения, или детские ролевые игры.

Фундаментальным отличием D&D от предшествовавших форм ролевых игр служит наличие строгих правил, имеющих, в том числе, и математическое выражение. Эти правила призваны до определённой степени автоматизировать и обезличить разрешение спорных ситуаций, особенно в батальных сценах. К примеру, в рамках нынешней, пятой редакции D&D, если игрок говорит, что его герой пытается выстрелить из лука во врага, он кидает двадцатигранную кость, добавляет к полученному результату число, которое высчитывается на основании параметров героя, симулирующих природную ловкость и воинское мастерство. После этого игрок сравнивает сумму с числом, симулирующим защиту противника: крепость доспеха, быстроту реакции и иные средства, помогающие избежать вреда, чтобы определить, увенчалась ли атака успехом или неудачей.

Такое дополнение, даже дублирование словесного описания игрового мира и происходящих в нём событий числовыми значениями роднит ролевые игры с компьютерными, но пришло в них из другого хобби – варгеймов (от английского *war games*, «военные игры»). Это первоначально лишённые сюжетного или ролевого элемента игры, симулирующие сражения между армиями, где сочетание объективных характеристик, выраженных математически, с генератором случайных чисел использовалось, чтобы отражать контролируемый хаос боевых действий, по меньшей мере, с конца XVIII века.

Понятно, что такая базовая логика может бесконечно усложняться введением множества отдельных ситуативных характеристик, оговорок, правил и небольших систем, призванных симулировать многообразие элементов вселенной конкретной ролевой игры. Собственно, с коммерческой точки зрения именно совокупность правил, записанных в одну или более книг, и образует ролевую игру, которую игроки покупают и к которой в дальнейшем докупают дополнительные материалы, расширяющие возможные действия через предоставления всё новых и новых правил. Эти дополни-

тельные правила сопровождаются художественным описанием элементов мира, которые симулируются.

Так, в D&D присутствуют правила, описывающие свойства конкретных рас, классы (основные занятия персонажей, как правило отсылающие к типажам героев в жанре фэнтези, например, воин, варвар, друид, волшебник и так далее), работу заклинаний и силу оружия, а также правила, отвечающие за разрешения конкретных спорных ситуаций, как в бою, так и вне его. Дополнительные книги модифицируют, меняют или расширяют уже установленные правила, например, образы конкретных рас, как в случае с упомянутым выше «Mordenkainen Presents Monsters of the Multiverse».

Необходимо сделать оговорку, что в индустрии настольных ролевых игр существует немало исключений из всех вышеупомянутых принципов, начиная от игр для одного участника, продолжая теми, где нет выраженного ведущего или отсутствует математическая симуляция. Но эти игры остаются вне рассмотрения в рамках данной статьи.

Влияние Толкина на «Dungeons and Dragons»

Понятно, что описанная выше логика потенциально позволяет симулировать множество различных явлений, но, как правило, в рамках игры разработчики сосредотачиваются на том, чтобы дать возможность создавать персонажей и разыгрывать ситуации, связанные с тем или иным жанром популярной культуры.

Уместно вспомнить определение симуляции, которое дал один из первопроходцев game studies, Гонсало Фраска. Он писал: «Симулировать – значит моделировать (изначальную) систему через другую систему, которая для кого-то сохраняет особенности поведения оригинальной системы»² [Frasca, 2003, p. 3]. В рамках настольных ролевых игр первичной, симулируемой системой выступают не только и даже не столько реальные процессы и явления, сколько система образов и сюжетных ходов, присущих тому или иному жанру. В случае с D&D этим симулируемым жанром выступало, в первую очередь, фэнтези, к которому в отдельных случаях добавлялись заимствования из научной фантастики или ужасов. Так, в оригинальных редакциях правил, вышедших в 70-е годы, расы, типаж персонажей и монстров, локации и подразумеваемые сюжеты воспроизводили элементы произведений Фрица Лейбера, Спрэга де Кампа, Роберта Говарда, Говарда Лавкрафта и, конечно, Джона Р.Р. Толкина.

² To simulate is to model a (source) system through a different system which maintains to somebody some of the behaviors of the original system. Перевод выше мой – Л.М..

Один из создателей D&D, Гари Гэйгакс в интервью максимально преуменьшал влияние Толкина на его игру [Gaugh, 1985, pp. 12–13]. Но необходимо добавить, что интервью появилось через несколько лет после того, как американские издатели книг о Средиземье пригрозили TSR, студии Гэйгакса, судом за использование чужой интеллектуальной собственности. TSR даже пришлось изменить целый ряд терминов: хоббиты превратились в полуросликов³, энты – в трантов, балрог – в балора и так далее, причём эта терминология сохраняется по сей день, а в случае с трантом, перешла из D&D в массовую культуру. Но даже те термины, которые удалось сохранить неприкосновенными благодаря ссылкам на мифологию, вроде эльфов и дворфов, указывают именно на влияние Толкина, которое не стоит преувеличивать, но также не стоит и преуменьшать.

Кроме простого перенесения отдельных существ и народов можно заметить, что сам по себе центральный для D&D мотив отряда, лишённого явного центрального персонажа, воспринимался многими игроками как переосмысление Братства Кольца или героев, отправившихся к Одинокой Горе, безотносительно того, закладывал ли Гэйгакс и его соавторы такие коннотации или нет.

Однако сфера, в которой влияние Толкина на D&D очевидна – изображение рас, неоднократно становившееся объектом критики на протяжении истории этой настольной ролевой игры.

Критика имплицитного расизма в D&D

Обвинения «Dungeons and Dragons» в расизме звучали на протяжении большей части её истории, но, зачастую, оставались бессистемными, особенно на ранних этапах, когда они исходили, в первую очередь, от рядовых членов фанатского сообщества. Конкретные элементы правил, текстовые описания и иллюстрации вызывали критику или становились поводом для небольших скандалов, но долгое время речь шла об изолированных случаях.

Если пытаться обобщить претензии, можно выделить два основных направления критики D&D в плане расовой репрезентации, которые часто пересекаются друг с другом. Одна группа претензий, которую можно назвать «частной», состоит в проблематизации сходств между отдельными расами и народами в D&D и конкретными этническими группами в реальном мире. Тут можно упомянуть заимствованную из *game studies* концепцию резонанса, предложенную Томасом Апперлеем [Apperley, 2010, p. 21] и развитую Адамом Чапманом. В своей книге «Digital Games as History»

³ Это понятие было у Толкина, но в D&D полностью заменило любые другие названия маленького народца с мохнатыми ногами.

Чапман определял резонанс следующим образом: «Резонанс описывает чувство интерпретации игровой репрезентации как относящейся к чему-то, что не сводится к правилам игры, как описывающей что-то, что содержится не только внутри самой игры, но и в повседневном мире вокруг нас»⁴ [Chapman, 2016, p. 35].

Понятно, что сам резонанс зачастую уже идеологически нагружен, так как элемент игры напоминают не столько реальный объект, сколько культурно обусловленное представление о реальном объекте. Чапман демонстрирует это достаточно убедительно в своей книге, посвящённой тому, как видеоигры взаимодействуют и, в том числе, реконструируют традиционные исторические нарративы, включая стоящее за их первоначальным созданием мировоззрение.

В случае D&D претензии состояли в том, что образ той или иной «злой» расы (нужно отметить, что «добро» и «зло» в D&D, – объективные категории, имевшие до недавнего времени явные проявления на уровне правил) основывался на образе колонизированных народов или угнетаемых этнических меньшинств в США. Так, игроки отметили сходство между иллюстрацией к расе тёмных эльфов, популярной группы противников в D&D, и изображению чернокожих антагонистов в кинематографе 80–90-х [Sturtvenant, 2017]. Также можно заметить сходство между образами примитивных и агрессивных «дикарей» и тем, как в D&D изображаются заимствованные из книг Толкина расы орков и гоблинов. Разработчики игры на раннем этапе разделили их на два народа, чьи образы с годами сильно разошлись друг от друга эстетически, но и те, и другие резонировали с различными устоявшимися стереотипами о коренных жителях Африки и обеих Америк.

Вторая категория претензий, которые можно назвать «общими», состоит в том, что D&D воспроизводит расистскую оптику в целом. Безотносительно того, резонируют ли образы отдельных рас со стереотипами о конкретных этнических меньшинствах, само внимание, которое D&D уделяет происхождению героев, и то, как именно оно отражается в игре, перекликается с фундаментным для расистов мифом о наличии у индивидуумов того или иного происхождения определенных интеллектуальных, моральных и духовных свойств. Это проявляется в нарративной стороне игры, вроде художественных вставок, описаний фикциональных миров или в официальных готовых приключениях, но лучше всего проблема видна на примере правил по созданию персонажа.

⁴ Resonance describes the sensation of interpreting a representation of the game as relating to something other than only the game's rules, as referring to something not entirely contained within the game itself and of the everyday world in which we live.

В начале игры в D&D игрок распределяет числовые значения между шестью основными характеристиками: силой, ловкостью, мудростью, интеллектом, выносливостью и харизмой. Как правило, эти характеристики колеблются в значении от 3 до 18, описывая базовые качества персонажа. Но после основного распределения характеристики дополнительно модифицируются в зависимости от расы. Так, в рамках последней, пятой редакции, персонаж полуорк, какое бы значение он не вложил в силу, потом получает к ней ещё два очка. Аналогично, персонаж-эльф получает два очка к значению ловкости, дворф – к телосложению и так далее.

При этом различные классы – типы персонажей, отражающие их умения, способности и стиль боя – требуют максимизации конкретных характеристик. Персонаж будет тем лучшим магом, чем выше у него значение интеллекта. Друиду требуется мудрость, бойцу – сила или ловкость, барду – харизма, и так далее. Эти требования заложены как на уровне нарратива, так и через правила, повышающие эффективность персонажа с большим значением ключевой для его класса характеристики.

Таким образом, в D&D появляется две отдельные системы, каждая из которых по отдельности призвана вызвать резонанс с простой и понятной идеей. Связь между классом и характеристиками отражает очевидную мысль, что различные занятия требуют от тех, кто ими занимается, разных качеств. Маги должны быть умными, жрецы – мудрыми, а воины и варвары – сильными и выносливыми. Дополнительные очки в тех или иных характеристиках в зависимости от происхождения, в свою очередь, создают резонанс между игрой и сложившимися в культуре образами фэнтезийных рас: эльфы – ловкие, дворфы – крепкие, орки (и полуорки) – сильные.

Однако комбинация этих систем приводит к тому, что различные народы оказываются неодинаково хороши в различных профессиях. Потенциально полурослик может быть достаточно эффективным воином, но если бы игрок взял полуорка с такими же базовыми характеристиками, его персонаж оказался бы более способен к воинскому ремеслу просто в силу дополнительных расовых преимуществ. Это схема становится особенно проблемной, когда речь идёт о характеристиках, симулирующих ментальные свойства: идея того, что та или иная раса лучше приспособлена для занятия интеллектуальными трудом, очевидно, вызывает в американском, да и в российском обществе неприятные ассоциации.

Критика расизма в произведениях Толкина

Обвинения Толкина в расизме, по сути дела, повторяют обвинения в адрес D&D.

С одной стороны, его критикуют за то, что образы отдельных рас напоминают конкретные негативные этнические стереотипы. Можно вспомнить и противостояние Запада и Востока, заложенное даже в названии одной из групп людей, служащих Саурона – истерлинги (от английского east). Также, говоря об этом конфликте, часто упоминают письмо Толкина, где он, описывая облик орков, напрямую ссылается на их сходство с монголоидной расой [Carpenter, 2000, p. 293]. В русскоязычном сообществе иногда звучат обвинения в адрес Толкина, якобы основавшего образ Мордора на СССР. В свою очередь, в академической среде не раз писали, что Толкин воспроизвёл некоторые антисемитские стереотипы при создании образа гномов в «Хоббите», см., например [Brackmann, 2010].

В то же время необходимо отметить, что большая часть этих высказываний относится к сфере интерпретаций, а не прямых цитат из текста произведений. Сам Толкин, в свою очередь, неоднократно высказывал полное неприятие расистских взглядов, см. например [Carpenter, 2000, p. 45]. Более того, сама Бракман отмечает, что в более позднем «Властелине колец» Толкин переосмыслил предшествовавший образ гномов, уходя от возможных антисемитских коннотаций. Ссылка на монголоидную внешность при описании орков выглядит скорее неудачной формулировкой.

Гораздо большей проблемой, пересекающейся с «общими» обвинениями в адрес D&D, представляется сама натурализация концепции расы в книгах Толкина. Этой теме посвящён ряд научных работ, в частности, «The Semiospheres of Prejudice in the Fantastic Arts: The Inherited Racism of Irrealia and Their Translation» [Loponen, 2019]. Наиболее ёмко проблему выразил писатель Чайна Мьевиль, соотечественник Толкина, заявивший, что в работах о Средиземье «расизм правдив» [Vould, 2003, p. 169]. Он подразумевал не столько сходство между конкретными этническими стереотипами и выдуманными народами, сколько присутствие у Толкина характерного для расистской риторики по всему миру смешения внешнего облика, моральных свойств, культуры, навыков и предпочтительной среды обитания в единое целое.

Тут можно вспомнить и гномов, неизменно низкорослых, бородатых, стойких, суровых и жадных, словно бы от рождения владеющих навыками кузнецов и шахтёров, и низкорослых, одержимых разрушением и уродливых внешне орков, и эльфов, распространяющих магию вокруг себя, чья ненависть ко злу во «Властелине колец» дополняется внешней красотой. Наличие или отсутствие сходства между этими образами и конкретными этническими стереотипами, с точки зрения Мьевиля, вторично по отношению к тому, что такая логика построения мира может служить натурализации расистского мировоззрения в базовом виде.

Нужно оговориться, что в книгах Толкина персонажи, нарушающие образ собственной расы, представлены, начиная с главных героев как «Хоббита», так и «Властелина колец». Но само позиционирование этих, и подобных, персонажей, во многом основывающееся на их противопоставлении другим представителям той же расы приводит к тому, что павшие эльфы или отважные хоббиты скорее подтверждают, а не опровергают общий принцип.

Упомянутые выше правила рас в D&D, по сути, симулируют именно эту идею. Повышение (а в предыдущих редакциях – и понижение) определённых характеристик, прямое указание на склонность народов к тому или иному мировоззрению, и другие, более частные свойства сознательно включались в игру, чтобы создать резонанс с поп-культурными образами этих народов, восходящих к Толкину. Гномы/дворфы должны быть упрямыми и суровыми кузнецами, эльфы – добрыми лучниками и волшебниками, полурослики – бесшумными и хитрыми ворами. Даже в нынешней редакции, когда к «толкиновским» расам добавилось уже немало новых, вроде антропоморфных драконов или людей с демонической кровью, логика правил осталась прежней.

Борьба с имплицитным расизмом в D&D и её неудачи

На протяжении истории различные авторы, работавшие с правилами D&D или фикциональными мирами, созданными на их основе, прикладывали определённые усилия для того, чтобы изменить проблематичную традицию расовой репрезентации. Яркий пример этого процесса – цикл книг Роберта Сальваторе про доброго тёмного эльфа Дриззта (или Дзирта) До'Урдена, борющегося как против своих злых сородичей, так и против предубеждений со стороны «добрых» рас, в первую очередь людей.

Публикация истории Дриззта стала для многих игроков и ведущих прецедентом, неформально «легализовавшим» идею добрых представителей злых народов, что со временем ярко высветило саму проблему связки этики с происхождением в «Dungeons and Dragons». Сальваторе в своих книгах также поднимал вопрос о том, насколько эльфы и остальные «злые» народы испорчены от природы или их делает такими воспитание – в частности, это стало центральной темой книги «Отступник». Он также вводит нескольких других добрых тёмных эльфов. Но в конечном итоге эти вопросы не получают ясного ответа, а отдельные сюжеты воспроизводят традиционные для D&D конфликты, часто проходящие именно по линии рас, например, борьбу дворфов с орками в книге «Тысяча орков» или с тёмными эльфами в «Нашествии Тьмы».

Более последовательную попытку пересмотреть собственный подход к изображению рас предприняли нынешние правообладатели D&D, компания Wizards of the Coast на рубеже 2010-х и 2020-х годов. Так, в рамках борьбы с «частными» проявлениями имплицитного расизма, продолжая заложенную Сальваторе традицию, они усложнили образ тёмных эльфов, заявив, что их жестокое поведение – культурная, а не врождённая особенность, и связана она с почитанием злого божества по имени Ллос [Hoffer, 2021]. Закрепляя эту идею, разработчики ввели две дополнительные подгруппы тёмных эльфов, создавших собственные общества вдали от культа этой богини, и, вследствие этого, не склонные ко злу.

Хотя это изменение затрагивало лишь одну расу, оно отражало тенденцию, повлиявшую не только на художественные описания отдельных народов, но и на правила игры. В книге «Tasha's Cauldron of Everything» разработчики D&D целенаправленно попытались уйти от предшествующей традиции изображения рас. Так, они убрали связь между повышением характеристик и происхождением, сделав всех героев практически одинаково приспособленными к любому классу.

Эти изменения вызвали раздражение части консервативно настроенных фанатов. На противоположном политическом фланге также нашлись недовольные, считавшие, что Wizards of the Coast действуют реактивно и избегают действительно масштабных изменений, необходимых для того, чтобы в полной мере преодолеть расистское наследие D&D [D'Anastasio, 2021]. Некоторые игроки, такие как Юджин Маршал, профессор философии в университете Florida International, предлагают собственные правила с более глубокими изменениями [Marshall, 2020].

При этом критики упоминают Толкина, осмысляя изменение расовой репрезентации как «преодоление» его наследия в D&D. Однако в рамках данной статьи мы хотели бы предложить альтернативный взгляд на проблему имплицитного расизма, как на проблему, возникшую не из-за верности разработчиков тексту «Хоббита» или «Властелина колец», а из-за его непоследовательного прочтения и утраты целых смысловых пластов, которые присутствовали в книгах о Средиземье. Чтобы продемонстрировать это, необходимо обратиться к ещё одному термину из *game studies* – к идее *аффордансов*.

Аффорданс – понятие из экологической психологии Джеймса Гибсона, в трудах которого оно обозначало возможности, которые субъект обнаруживает в окружающей среде [Gibson, 1986, p. 127]. Яблоко даёт аффорданс себя съесть и насытиться, лестница – подняться выше, и так далее. Гибсон обращал внимание на двоякое состояние аффордансов: с одной стороны, они должны физически находиться в мире (яблоко должно быть), с другой

стороны, сами аффордансы в окружающую среду приносит субъект, они не существуют сами по себе. Человек, не зная, что яблоко съедобно, аффорданса насытиться в нём не увидит, а, возможно, субъективно не выделит яблоко в дискретный объект окружающей среды.

Исследователь видеоигр Йонас Линдерот предложил использовать эту логику для видеоигр [Linderoth, 2011, p. 4]. Он пишет: «Игровой процесс – это восприятия, реализация и взаимодействие с аффордансами, имеющими отношение к игровой системе или другим участникам игры»⁵. Это определение, как и любое другое, может и должно подвергаться критике, но в случае с настольными ролевыми играми оно кажется продуктивным. Правила настольной ролевой игры выступают как набор аффордансов – потенциальных возможностей для действий, которые игрок в них находит, используя собственное знакомство с правилами, фикциональным миром игры и каноном того жанра, на котором она основывается.

Различные сегменты правил D&D предоставляют аффордансы для таких действий, как «создать персонажа-эльфа», «использовать в ходе боя удар мечом или вызов огненного шара», «купить персонажу новую дорогую одежду». Из конкретных мелких аффордансов, обнаруживаемых и реализуемых достаточно быстро, складываются более глобальные, предоставляемые игрой, которые, как правило, требуют более сознательного осмысления самими игроками.

Так, опытные игроки способны комбинировать правила так, чтобы сделать своего персонажа гораздо более боеспособным. А если говорить о нарративной составляющей, то D&D даёт аффордансы, к примеру, «сыграть за героя, вдохновлённого Арагорном», «сыграть за персонажа-наёмника» или «деконструировать популярную историю потерянного принца, возвращающего себе законный трон».

Реализация таких аффордансов требует определённых усилий от игрока, как в плане использования правил – например, подбора необходимой расы и класса – так и в плане интерпретации событий за игровым столом, чтобы сохранить консистентность персонажа перед лицом возможных проблем и отклонений от задуманного курса действий, связанных с интерактивной и хаотичной природой настольной ролевой игры.

Сложность обнаружения и реализации аффордансов для игры за того или иного персонажа образует иерархию, кодирующую какие-то стили игры, образы героев и, в конечном итоге, стоящие за ними идеологии как предпочтительную форму прочтения правил. Так, игра даёт гораздо больше аффордансов для игры за эльфа или полурослика, чем для игры за далека

⁵ Gameplay is to perceive, act on and transform the affordances that are related to a game system or other players in a game.

из вселенной «Доктора Кто» или эпоха из мира «Звёздных Войн», кодируя D&D как продукт, близкий к фэнтези, а не научной фантастике.

Но кроме этого правила и нарративные элементы кодируют определённые традиционные для фэнтези сюжеты, конфликты и типажи героев как предпочтительные. К примеру, они затрудняют обнаружение и реализацию аффордансов для игры за «добротного работягу», функционируя как высказывание против рабовладения, или, через правила и нарративы, связанные с классами друида или следопыта, закладывают идею самостоятельной ценности природы и её онтологической отдалённости от рукотворного мира. Ян Богост, исследователь видеоигр, называл такое высказывание посредством правил «процедурной риторикой» [Bogost, 2007, p. 28].

Эта идея помогает ясно увидеть проблему имплицитного расизма в рамках D&D и того, почему нынешнее переосмысление неспособно её разрешить в полной мере. Дело в том, что оно не убирает аффордансы для интерпретации персонажа, действующего де-факто в расистской логике, как добротого.

Можно привести простой пример. Если группа героев находится в лесу, и ведущий описывает идущую им навстречу группу орков, игроки поведут себя разумно, если скажут, что их персонажи спрячутся или атакуют, воспринимая описанную группу как противников на основании из внешности и происхождения.

Важно подчеркнуть, что игра не оправдывает такую де-факто расистскую логику эксплицитно. Вместо этого она, в терминах Ролана Барта, *натурализует* её [Барт, 1996, с. 281], позиционирует как единственно возможную, убирая аффордансы не только для критики подобного поведения, но для рефлексии на тему того, что это действие вообще может осмыслиться в категориях морали.

Эта проблема связана с тем, что D&D по сути своей сохраняет многое из наследия варгеймов, от которых в свое время произошли. Хотя эта игра с раннего этапа своей истории подразумевала отыгрыш роли, на уровне правил и, как следствие, на уровне нарративов, призванных эти правила обосновать и создать аффордансы для возникновения из них последовательной истории, она оставалась сосредоточенной на насилии, причём на насилии, понимаемом в военной логике. Внешность монстров – цвет кожи, родовидовая принадлежность – выступает аналогом «униформы», позволяющей своевременно заметить угрозу и выстроить тактику. Переговоры, бегство и иная форма ненасильственного разрешения проблемы интерпретируются как исключение, требующее конкретной причины.

Цикл, состоящий из путешествия героев, встречи с чудовищами и их истребления остаётся центральным для игры. Отдельные группы могут

находить аффордансы для создания иных историй и делают это. Но им приходится либо игнорировать часть заложенной в игру информации, либо напрямую нарушать или, напротив, дописывать правила.

Тут уместно вспомнить концепцию оппозиционного декодирования произведения, предложенную Стюартом Холлом, и подразумевающую, что читатель может правильно понять буквальное значение текста, но решить интерпретировать его способом, отличающимся от подразумеваемого [Hall, 1991]. Интерактивная природа настольной ролевой игры до какой-то степени подчёркивает эту возможность. Игрок волен не только интерпретировать агрессию против орков, основанную на цвете их кожи, как аморальную, но и воспользоваться аффордансами для изменения ситуации в фикциональном мире, например, вступив с орками в коммуникацию. Однако оппозиционность этого действия не исчезает. Дополнительные усилия, которые придётся приложить всем участникам, только подчеркнут неравнозначность этой интерпретации и связанной с ней цепочки действий по отношению к доминирующему способу декодирования игры.

Само по себе переосмысление существующих рас, ликвидация связи между происхождением и предпочтительными классами или разделение тёмных эльфов на несколько подгрупп никак не влияет на фундаментальный для D&D процесс определения угрозы и её последующей ликвидации, частной формой которой является стремление определить наиболее потенциально опасные расы или народы, воспроизводя чисто расистский взгляд на окружающий мир. Введение полуорков, добрых орков или добрых тёмных эльфов не даёт никаких принципиально новых аффордансов для критики этой логики. Игра кодирует и таких персонажей, и даже такие народы, как исключения, дополняющие, но не нарушающие, базовую логику. Характерно, что введение дополнительных ветвей тёмных эльфов сопровождалось введением дополнительных стилистических решений – внешность, и даже цветовая гама в костюме и архитектуре остаётся аналогом военной униформы, усложнился лишь процесс идентификации.

На первый взгляд, сама эта система восходит к творчеству Толкина – достаточно вспомнить то же эстетическое кодирование этики, пронизывающее «Властелин колец», где орки испытывали физическую боль от соприкосновения с эльфийскими вещами, и наоборот. Но, заимствуя отдельные образы, D&D с самого начала проигнорировали целый ряд важных идей Толкина, отсутствие которых и создаёт столь легкие в обнаружении и реализации аффордансы для игры за персонажа-расиста, и, шире, для привнесения в игру расистской логики, в гораздо меньшей степени присутствовавшей в «Хоббите» и «Властелине колец». В этой статье стоит обратить внимание на самое большое различие – отношение к насилию.

Пацифизм в работах Толкина

Толкин, особенно в тех книгах, на которые опиралось D&D, выступал как последовательный пацифист. Он неоднократно указывал, что победа над Сауроном невозможна силой оружия, несмотря на то, что возможность для этого была у протагонистов с самого начала книги – после обретения Кольца. Гэндальф [Толкин, 1991, с. 70], Элронд [Толкин, 1991, с. 281] и Галадриэль [Толкин, 1991, с. 380–381] подчёркивали, что использование Кольца, величайшего «оружия» в Средиземье знаменует гибель Саурона – но и поражение сил добра, которым придётся столкнуться с ещё худшим тёмным властелином.

Эта же логика осуждения войны, идея того, что война, даже выигранная, безнадежно ранит участников, уменьшая, а не увеличивая количество добра в мире, присутствует и в эпизодах, не упоминающих Кольцо напрямую. Самой яркой метафорой этой идеи выступают метафизические, но казавшиеся смертельными травмы Мерри и Йовин, которые они получили, атакуя Короля-Чародея в ходе битвы у Минас-Тирита. Арагорн опасался за руку Йовин, которая нанесла удар, больше, чем за ту, которая была сломана ударом противника [Толкин, 1991, с. 827].

И в «Хоббите», и в первом томе «Властелина колец», то есть в книгах, больше всего напоминавших по формату будущие игры по D&D, присутствовали батальные сцены, но герои не ставили перед собой задачу истребить противника. В ходе столкновения с назгулами по дороге в Ривенделл, в схватке с варгами, стражем Мории и затем её обитателями цель героев состояла в том, чтобы отбиться и выжить, по сути дела – сбежать, используя оружие только в случае нужды.

Единственным случаем, когда члены Братства сознательно преследовали группу врагов, был поиск урук-хаев, похитивших Мерри и Пиппина, причём в строгом смысле герои с этой задачей не справились. Похожую ситуацию мы видим и в «Хоббите», где силы добра вступали в бой только с целью защитить себя от непосредственной угрозы. Перспектива битвы перед Одинокой Горой между гномами, с одной стороны, и союзом людей и эльфов, с другой, явно кодировалась как этически неоправданная [Толкин, 1994, с. 200–204]. Даже во втором и третьем томах «Властелина колец» Толкин сохранял идею бесперспективности войны как способа борьбы со злом, в том числе в эпизоде, где силы Гондора и Рохана приняли решение отправиться к Чёрным Воротам [Толкин, 1991, с. 833–844].

В конечном итоге, речь идёт о достаточно простом акте моральной оценки насилия, которое Толкин, последовательный католик, прошедший Первую мировую, резко осуждал, перенося свои взгляды в свои произведе-

ния. Но этот момент полностью отсутствует в D&D. Насилие там – способ эффективно изменять окружающий мир, оно лишено моральной окраски само по себе. В таких условиях любые идеи, повторяющие концепцию «расы», действительно открывают дорогу к расистскому поведению, примеры которого приводились выше. Ведь акт истребления кого-то не делает героя D&D чудовищем и ничего ему не стоит. Напротив, он приносит награду в виде сокровищ, очков опыта, позволяющих сделать персонажа сильнее, продвижения вперёд по сюжету.

Яркий пример тут – официальное приключение «Descent to the Avernus». В рамках сюжета героям необходимо доказать своё право взять ангельский меч, потерянный в Преисподней. Для этого находящееся с ними доброе существо переносит их в свои воспоминания, заставляя сражаться там с войском демонов. Но показателем праведности в итоге выступает не какое-то решение, принятое в процессе боя, а победа в этом сражении [Wizards, 2019, 145]. Сила, при условии, что герои в целом согласны применять её против сил зла, оказывается моральной характеристикой. Более того, часто этически негативно в D&D оценивается воздержание от насилия и, к примеру, переговоры с орками или тёмными эльфами, которые кодируются не как бескровное решение проблемы, а как вынужденный моральный компромисс.

В условиях отсутствия легких в обнаружении аффордансов для этической оценки насилия, пересмотр образа конкретных рас, или даже изменение самой этой системы, к примеру, с заменой рас народами внутри одного вида, просто изменит алгоритм «выбора целей». Он никак не лишит ни игроков, ни ведущих мотивации строить иерархии существ на основании потенциальной враждебности.

Творчество Толкина тут интересно как пример альтернативы, приключенческой истории, то есть истории, близкой к тем, на которые ориентируется «Dungeons and Dragons», которая, однако, придерживаются негативного взгляда на насилие, выводя это в один из центральных конфликтов. Сознательная симуляция этой идеологии, а не только толкиновского образного ряда, представляется важным, даже неизбежным шагом на пути к преодолению имплицитного расизма в D&D.

Милитаризм «Dungeons and Dragons»

Причины, по которым D&D с самого начала потеряла этот элемент идеологии Толкина, многообразны. Разработчики D&D в принципе брали из Толкина отдельные визуальные образы, в первую очередь, волшебных существ и сказочных народов, не особенно заботясь о стоявших за ними

идеях. Зато эти образы переносились на правила варгеймов, уже имеющих ясную, пусть и не отрефлексированную, идеологию, в которой, очевидно, ни о каком осуждении насилия как такового речи идти не могло. Некоторые варгеймы прикладывали специальные усилия для конструирования сюжетов, в которых война выглядела бы морально оправданным действием.

Свою роль сыграло и влияние других важных литературных произведений в жанре фэнтези, к примеру книга Пола Андерсона «Три сердца и три льва», цикл об Элрике из Мелнибонэ Майкла Муркока или «Хроники Амбера» Желязны. Эти книги воспроизводили де-факто «манихейский» (разумеется, в кавычках) образ мира, где основные принципы вроде Добра, Зла, Хаоса и Порядка, а в случае Муркока – ещё и отдельная сила Баланса, выступали равнозначными началами, находящимися в состоянии вечной войны или противостояния.

В такой космологии моральная оценка насилия ограничивалась моральной оценкой того, против кого насилие обращено, что полностью воспроизвели разработчики D&D, заимствовав из упомянутых книг и саму идею этических метафизических констант, которые уже в соответствии с толкиновскими идеями соотнесли с отдельными расами. В некоторых случаях они также ввели моральную оценку конкретных методов ведения войны, основанную на популярных представлениях о присущих боевым действиям правилам – к примеру, запрет на убийство пленных. Но само насилие оставалось нейтральным, а в случае своего обращения против сил зла – этически положительным действием.

Такое половинчатое заимствование у Толкина и создало аффордансы для воспроизведения расистского поведения. Заимствуя в Средиземье идею присущих индивидуумам и даже местам и предметам моральных качеств, D&D ставит их метафизические моральные характеристики на первое место по отношению к оценке, собственно, поступков как таковых, что делает имплицитный расизм в этой игре возможным, и даже неизбежным.

Дворфы в «Хоббите» подчёркивали, что возвращали себе своё золото, украденное непосредственно тем же самым существом, с которым они шли сражаться – и даже в таких условиях текст содержал эпизоды, критиковавшие их одержимость сокровищами. Герои в D&D забирают сокровища поверженных противников, на которых могут напасть только на основании того, что перед ними представители того или иного народа и вида. И хотя правила игры зачастую оправдывают их действия, в полной мере продолжая линию онтологической злобности орков, представляется, что именно это мешает D&D полностью разрешить проблему имплицитного расизма.

В таких условиях разработчикам игры и активистам, старающимся влиять на развитие D&D, необходимо не пытаться преодолевать наследие

Толкина, а наоборот, постараться его переоткрыть, заимствуя не визуальные образы, а подходы к построению сюжета, конфликтов и идеологию.

Хотя можно признать, что расизм в D&D в своём нынешнем виде не сформировался бы без книг Толкина, он также вступает в прямое противоречие с его работами, в частности, с его радикальным осуждением насилия. Эта на первый взгляд парадоксальная ситуация очень характерна для современной массовой культуры с её постоянной трансмедиаальностью, переносом сюжетов, образом и идей между книгами, фильмами, сериалами, комиксами, играми и иными медиа. Зачастую такой перенос происходит без какой-либо рефлексии относительно того, как именно приёмы, конвенции и идеологии новой среды исказят заложенное ранее послание, производя новые смыслы, в том числе – прямо противоречащие первоисточнику.

Деформация идеологии изображения рас и межрасовых взаимоотношений под влиянием присущего варгеймам милитаризма в случае переноса идей Толкина в D&D – лишь один из ярчайших примеров этого процесса.

Можно обратить внимание, к примеру, на присущий Толкину скептицизм в отношении научно-технического прогресса, по сути дела отсутствующий в рамках D&D. Его исчезновение в свою очередь привело к возникновению резонанса между конфликтом «нецивилизованных» орков и людей с популярным ещё в XIX веке нарративом о конфликте колонизаторов с «дикарями». Технический прогресс и кодирующие его эстетические маркеры в таком контексте служат обозначению большей гуманности, что совершенно несвойственно Толкину, скептически отзывавшемуся о техническом прогрессе, к примеру, в своём эссе «О волшебных сказках» [Толкин, 2010, с. 315-414]. Похожих примеров можно привести немало. И, учитывая влияние D&D на современную массовую культуру, подобный анализ случайно возникавших в рамках этой игры высказываний и того, как они соотносились с симулируемыми ей текстами и жанрами, кажется чрезвычайно востребованным.

Список литературы

1. Барт, 1996 – *Барт Р.* Мифологии. М.: Издательство имени Сабашниковых. 1996. 351.
2. Толкин, 1991 – *Толкин Дж.Р.Р.* Властелин колец. Л.: Северо-Запад, 1991. 1008 с.
3. Толкин, 1994 – *Толкин Дж.Р.Р.* Хоббит, или Туда и Обратно: сказочная повесть. М.: Педагогика-Пресс, 1994. 224 с.
4. Толкин, 2010 – *Толкин Дж.Р.Р.* Сказки волшебной страны. М.: АСТ, 2010. 413 с.

5. Apperley, 2010 – *Apperley T.* Gaming Rhythms: Play and Counterplay from the Situated to the Global. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2010. 168 p.
6. Bogost, 2007 – *Bogost I.* Persuasive Games: The Expressive Power of Videogames. Cambridge: MIT Press, 2007. 450 p.
7. Bould, 2003 – *Bould M.* Appropriate Means: An Interview with China Mieville // *New Politics*. 2003. Vol. IX. No. 3. Pp. 169–176.
8. Brackmann, 2010 – *Brackmann R.* Dwarves are Not Heroes: Antisemitism and the Dwarves in J.R.R. Tolkien’s Writing // *Mythlore: A Journal of J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature*. 2010. Vol. 28. No. 3. Article 7. Pp. 85–106.
9. Carpenter, 2000 – *Carpenter H.* The Letters of J.R.R. Tolkien. London: George Allen and Unwin. 2000. 480 p.
10. Chapman, 2016 – *Chapman A.* Digital Games as History: How Videogames Represent the Past and Give Access to Historical Practice. New York: Routledge, 2016. 290 p.
11. D’Anastasio – *D’Anastasio C.* D&D Must Grapple With the Racism in Fantasy. [Electronic resource]. – Available at: <https://www.wired.com/story/dandd-must-grapple-with-the-racism-in-fantasy/> (access date: 01.02.2022)
12. Frasca, 2003 – *Frasca G.* Simulation Versus Narrative: Introduction to Ludology // *The Video game Theory Reader*. Vol. 2. 2003. Pp. 221–236.
13. Gibson, 1986 – *Gibson J.* The Ecological Approach to Visual Perception. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associated Publishers, 1986. 346 p.
14. Gygax, 1985 – *Gygax G.* On the Influence of J.R.R. Tolkien on the D&D and AD&D Games // *The Dragon*. 1985. No. 95. Pp. 12–13.
15. Hall, 1991 – *Hall S.* Encoding, Decoding // *The Cultural Studies Reader*. London: Routledge, 1991. Pp. 90–103.
16. Hoffer – *Hoffer C.* Dungeons & Dragons Sets Up Big Changes to the Drow. [Electronic resource]. – Available at: <https://comicbook.com/gaming/news/dungeons-dragons-drow-changes-lolth/> (access date: 01.02.2022)
17. Linderoth, 2011 – *Linderoth J.* Beyond the Digital Divide: An Ecological Approach to Gameplay // *DiGRA ’11: Proceedings of the 2011 DiGRA International Conference: Think Design Play*. 2011. [Electronic resource]. – Available at: <http://todigra.org/index.php/todigra/article/view/9/7> (access date: 01.02.2022)
18. Loponen, 2019 – *Loponen M.* The Semiospheres of Prejudice in the Fantastic Arts: The Inherited Racism of Irrealia and Their Translation. Helsinki: Helsingin yliopisto, 2019. 161 p.
19. Marshall, 2021 – *Marshall E.* Ancestry & Culture: An Alternative to Race in 5e. Arcanist Press, 2020. 69 p.

20. Peterson, 2013 – *Peterson J.* Playing at the World: A History of Simulating Wars, People and Fantastic Adventures, from Chess to Role-Playing Games. San Diego: Unreason Press, 2013. 720 p.

21. Sturtevant – *Sturtevant P.* Race: the Original Sin of the Fantasy Genre. [Electronic resource]. – Available at: <https://www.publicmedievalist.com/race-fantasy-genre/> (access date: 01.02.2022)

22. Wizards, 2022 – *Wizards RPG Team.* Mordenkainen Presents: Monsters of the Multiverse. Renton: Wizards of the Coast Publishing, 2022. 145 p.

23. Wizards, 2020 – *Wizards RPG Team.* Dungeons & Dragons: Tasha's Cauldron of Everything. Renton: Wizards of the Coast Publishing, 2020. 192 p.

24. Wizards, 2020 – *Wizards RPG Team.* Dungeons & Dragons Baldur's Gate: Descent Into Avernus Hardcover Book (D&D Adventure). Wizards of the Coast Publishing, 2022. 258 p.

References

Bart, R. *Mifologii* [Mythology]. Moscow, Izdatel'stvo imeni Sabashnikovykh Publ., 1996. 351 p. (In Russ.)

Tolkin, Dzh.R.R. *Vlastelin kolets* [Lord of the Rings]. Leningrad, Severo-Zapad Publ., 1991. 1008 p. (In Russ.)

Tolkin, Dzh.R.R. *Khobbit ili Tuda i Obratno: skazochnaia povest'* [The Hobbit or There and Back Again: a Fairy Tale]. Moscow, Pedagogika-Press Publ., 1994. 224 p. (In Russ.)

Tolkin, Dzh.R.R. *Skazki volshebnoi strany* [Tales from the Perilous Realm]. Moscow, AST Publ., 2010. 413 p. (In Russ.)

Apperley, T. *Gaming Rhythms: Play and Counterplay from the Situated to the Global*. Amsterdam, Institute of Network Cultures, 2010. 168 p. (In Eng.)

Bogost, I. *Persuasive Games: The Expressive Power of Videogames*. Cambridge, MIT Press, 2007. 450 p. (In Eng.)

Bould, M. Appropriate Means: An Interview with China Mieville. *New Politics*, 2003, vol. IX, No. 3, 2003, pp. 169–176. (In Eng.)

Brackmann, R. Dwarves are Not Heroes: Antisemitism and the Dwarves in J.R.R. Tolkien's Writing. *Mythlore: A Journal of J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature*, 2010, vol. 28, No. 3, Article 7, pp. 85–106. (In Eng.)

Carpenter, H. *The Letters of J. R. R. Tolkien*. London, George Allen and Unwin, 2000. 480 p. (In Eng.)

Chapman, A. *Digital Games as History: How Videogames Represent the Past and Give Access to Historical Practice*. New York, Routledge, 2016. 290 p. (In Eng.)

D'Anastasio, C. *D&D Must Grapple With the Racism in Fantasy*. [Electronic resource]. – Available at: <https://www.wired.com/story/dandd-must-grapple-with-the-racism-in-fantasy/> (access date: 01.02.2022) (In Eng.)

Frasca, G. Simulation Versus Narrative: Introduction to Ludology. *The Video Game Theory Reader*, 2003, vol. 2, pp. 221–236. (In Eng.)

Gibson, J. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Hillsdale, Lawrence Erlbaum Associated Publishers, 1986. 346 p. (In Eng.)

Gygax, G. On the influence of J.R.R. Tolkien on the D&D and AD&D games. *The Dragon*, 1985, No. 95, pp. 12–13. (In Eng.)

Hall, S. Encoding, Decoding. *The Cultural Studies Reader*. London, Routledge, 1991. Pp. 90–103. (In Eng.)

Hoffer, C. *Dungeons & Dragons Sets Up Big Changes to the Drow*. [Electronic resource]. – Available at: <https://comicbook.com/gaming/news/dungeons-dragons-drow-changes-lolth/> (access date: 01.02.2022) (In Eng.)

Linderoth, J. Beyond the digital divide: An ecological approach to gameplay. *DiGRA '11: Proceedings of the 2011 DiGRA International Conference: Think Design Play*. 2011. [Electronic resource]. – Available at: <http://todigra.org/index.php/todigra/article/view/9/7> (access date: 01.02.2022) (In Eng.)

Loponen, M. *The Semiospheres of Prejudice in the Fantastic Arts: The Inherited Racism of Irrealia and Their Translation*. Helsinki, Helsingin yliopisto, 2019. 161 p. (In Eng.)

Marshall, E. *Ancestry & Culture: An Alternative to Race in 5e*. Arcanist Press, 2020. 69 p. (In Eng.)

Peterson, J. *Playing at the World: A History of Simulating Wars, People and Fantastic Adventures, from Chess to Role-Playing Games*. San Diego, Unreason Press, 2013. 720 p. (In Eng.)

Sturtevant, P. *Race: the Original Sin of the Fantasy Genre*. [Electronic resource]. – Available at: <https://www.publicmedievalist.com/race-fantasy-genre/> (access date: 01.02.2022) (In Eng.)

Wizards RPG Team. *Mordenkainen Presents: Monsters of the Multiverse*. Renton, Wizards of the Coast Publishing, 2022. 145 p. (In Eng.)

Wizards RPG Team. *Dungeons & Dragons: Tasha's Cauldron of Everything*. Renton, Wizards of the Coast Publishing, 2020. 192 p. (In Eng.)

Wizards RPG Team. *Dungeons & Dragons Baldur's Gate: Descent Into Avernus Hardcover Book (D&D Adventure)*. Renton, Wizards of the Coast Publishing, 2022. 258 p. (In Eng.)

Никишин С.В.

Символическое восприятие творчества Дж. Толкина в современном Китае и параллели со средневековой китайской фантастической прозой

Информация об авторе: Никишин Сергей Вячеславович, кандидат философских наук, доцент кафедры философии, экономики и социально-гуманитарных дисциплин Воронежского государственного педагогического университета, Воронеж, Россия.

E-mail: mrshin@mail.ru

Аннотация: На первый взгляд, для устойчивого интереса не только к «Властелину колец» и «Хоббиту», но даже и к «Сильмариллиону» в Китае не так много оснований. Европейская мифология и её метаморфозы в текстах Профессора далеки и от массового китайского читателя, и от гуманитариев, в основном сконцентрированных на исследованиях собственной иероглифической мифопоэтики, по выразительным средствам качественно отличающихся от строя европейских языков. Однако мир Толкина весьма успешно интегрировался в китайскую культуру по ряду причин: 1. Китайская мифология подробно описывает волшебные расы, странствующих магов, чудесные артефакты. На таких мифах основаны и даосизм, и китайский буддизм, обусловившие веру широких масс в многоликую реальность чудесного. По причине своей мифологичности «Властелин колец» оказался созвучен современным китайским религиозно-мифологическим стереотипам, каковые не уничтожались монотеизмом и не дискредитировались новоевропейским рационализмом. 2. Иероглифы, будучи единством символа и значения, позволили образам Толкина в результате перевода проявить новые грани и стать для китайского читателя как бы «своими». 3. Мир Толкина реконструировал мифологическое мышление миллионов западных читателей. Судьба произведений Профессора близка судьбе знаменитого китайского фэнтези-романа «Путешествие на Запад». Его автор У Чэньэнь (1500–1582), создал взаимосвязанную мифологическую систему, которая стала народной. Через её призму даже современный китаец воспринимает буддизм и даосизм. Логика и образы «Путешествия на Запад» близки духу и смыслам странствий хоббитов и их друзей.

Ключевые слова: «Властелин колец», китайские переводы, Дж. Толкин в китайской культуре, «Путешествие на Запад».

Symbolic Perception of J. Tolkien's Works in Modern China and Parallels with Medieval Chinese Fantasy

Information about the author: Sergei Nikishin, PhD in Philosophy, Reader at the Department of Philosophy, Voronezh State Pedagogical University, Voronezh, Russia.

E-mail: mrshin@mail.ru

Abstract: It seems there is not much reason for sustained interest of Chinese audience in *The Lord of the Rings*, *The Hobbit* and *The Silmarillion*. European mythology and its metamorphoses in the Professor's texts are far from both the mass Chinese reader and professional humanities researchers, who are mainly research their own hieroglyphic mythopoetics, which are qualitatively different from the structure and expressive means of European languages. However, Tolkien's world have successfully integrated into Chinese culture for the following reasons: 1. Chinese mythology describes in detail magical races, wandering magicians, wonderful artifacts. Both Taoism and Chinese Buddhism are based on such myths, which determined the belief of the broad masses in the multilevel reality of the Miraculous. Due to its mythological character, *The Lord of the Rings* is objectively close to the modern Chinese religious and mythological stereotypes, which during centuries were not destroyed by monotheism and were not discredited by classic European rationalism (how it was in European history). 2. After translation Chinese characters, as a unity of symbol and meaning, allowed Tolkien's images acquire new shades of meaning and emotional content. As a result, heroes and villains of the Lord of the Rings became very close to Chinese reader's perception. 3. Tolkien's world reconstructed the mythological thinking of Western readers. The fate of the Professor's book is similar to the fate of the famous Chinese fantasy novel *Journey to the West* by Wu Cheng'en (1500–1582). He created the interrelated mythological system that became truly common. Even the modern Chinese conceives Taoism and Buddhism through the prism of it. The logic and images of *Journey to the West* are close to the spirit and meaning of the hobbits' and their friends' travels.

Keywords: *The Lord of the Rings*, translations into Chinese, J. Tolkien in Chinese culture, *Journey to the West*.

Несомненно, данная статья в силу невеликого объёма не может претендовать на подробный анализ восприятия китайской культурой произведений Дж. Толкина. Тем не менее, представляется вполне возможным наметить основные пути этой интеграции, каковые оказались проложены благодаря талантливому труду китайских переводчиков. Интеграция «Властелина колец», «Хоббита», «Сильмариллиона» в китайский цивилизационный конти-

нуум, на мой взгляд, является примером успешного взаимопроникновения двух культур, породивших новое, жизнеспособное течение творческого мышления в Поднебесной.

Как и в России, в Китае есть несколько базовых переводов основных произведений Толкина, и у каждого есть свои ценители и критики. В этой статье обозначу наиболее распространённые. Примечательно, что, будто бы следуя гармоническому единству инь-ян (во всяком случае нередко об этом говорят китайские поклонники Толкина), один перевод выполнен мужчиной, другой – женщиной. «Мужской» перевод «Властелина колец» и «Хоббита» сделан знаменитым тайваньским переводчиком 朱学恒 – Чжу Сюэхэном (род. в 1975 г., известен также под псевдонимом Lucifer Chu – Люцифер Чу). Издание переведенного им «Властелина колец» полностью вышло в континентальном Китае в 2011–2012 гг. и многими считается классическим. «Женский» перевод «Властелина колец», «Сильмариллиона» и «Детей Хурина» принадлежит 邓嘉宛 – Дэн Цзявань (род. в 1962 г.). «Властелин колец» в её переводческой интерпретации вышел в 2013 г.

Конечно, Толкина на китайский язык переводили и до начала XXI века, в особенности, на Тайване, но широкую, буквально всекитайскую популярность «Властелин колец» получил после выхода в Китае фильма Питера Джексона, что, во многом, и обусловило многомиллионные тиражи книги. Специфика китайского языка делает перевод классической западной литературы весьма трудоемким и требует от переводчика хорошей лингвистической и культурологической сообразительности. В противном случае, книга, даже весьма точно переведённая, окажется чуждой для китайского менталитета.

Ещё одной трудностью перевода на китайский язык является невозможность точного звукоподражания фонетическими средствами путунхуа. Это обусловлено и особой моносиллабической структурой китайского языка, и общей его фонетикой. В нём отсутствует звук «р», нет многих сочетаний согласных, а в ряде весьма распространённых диалектов (хубейский, хунаньский), вдобавок, очень слабо дифференцируются звуки «м», «н», «л».

Впридачу ко всему вышеуказанному, китайская иероглифика очень многозначна. Один и тот же иероглиф в ходе своего исторического развития порождает целую сеть (иногда очень обширную) значений. Помимо этого, иероглиф обращается и к эмоционально-ассоциативному миру читателя, вследствие того, что представляет собой, своего рода, зашифрованную символическую картинку. По выражению классика французского китаеведения М. Гране, «Благодаря выразительности письма, слова в своём большинстве сберегли, наряду со своеобразной свежестью и характером *живой речи*, всю мощь конкретной выразительности» [Гране, 2008, с. 41]. Китайский читатель зачастую воспринимает художественные тексты как ряд ярких обра-

зов, транслирующихся посредством символического значения иероглифов. В процессе чтения китаец, в основном, следует эмоционально-образному содержанию книги, нежели крепко держит в уме всю витиеватую логику сюжета. Грубо говоря, при условии эмоциональной вовлечённости в текст перед внутренним взором китайского читателя проносится весьма яркий видеоклип, оставляющий долговременные образные воспоминания.

Все охарактеризованные трудности требовали серьёзного учёта переводчиками произведений Профессора на китайский язык и потребовали немало времени (в особенности, по отзывам Дэн Цзявань, «Сильмариллион»).

Посему ещё на этапе перевода на китайский язык самого названия «Властелин колец» требовалось правильное лингвистическое решение. Вообще, кольцо по-китайски в основном обозначается иероглифом 戒 (примерное звучание: «цзе»). Спектр значений здесь очень широк: это и клятва, обет в буддизме, и бдительность, и, собственно, перстень. Изначальная этимология этого иероглифа, действительно, имеет инструментально-боевой характер. Фактически, 戒 составлен из двух графических элементов: это алебарда и сжимающие её руки. Толковый словарь китайского языка отсылает нас к древней пиктограмме, обозначающей охрану, бдительность, стражу [汉字：图解字典，2008，第980页]. То есть, данный иероглиф как нельзя лучше подошёл для перевода идеи и силы, заложенной в кольцо всевластья. Собственно, в нём соединяется и скованность единым обетом, и несвобода под неусыпной охраной. Для того чтобы подчеркнуть злую волю кольца, а также его тёмную чародейскую основу, китайские переводчики использовали иероглиф 魔 («мо»), каковой восходит к пиктограмме, изображающей антропоморфного демона в лесной чаще. [汉字：图解字典，2008，第1027页]. В китайском буддизме основной враг последователей Шакьямуни – владыка иллюзорного мира Мара, – именуется 天魔 («Тянь мо»), что дословно переводится как «Демон небес». Между прочим, первый слог имени Моргота в «Сильмариллионе» Дэн Цзявань переводит тоже иероглифом 魔 (см. Таблицу ниже). Таким образом, «Властелин колец» в китайском переводе предстаёт как 魔戒 («Мо цзе»), что дословно переводится как «Демоническое кольцо», а в переносном смысле можно трактовать как «Сковать демоническими обетами». Перевод на китайский язык вводного стихотворения «Властелина колец» усиливает такую интерпретацию заглавия. В частности, «One Ring to find them» переводится не вполне дословно, а буквально (в переводе с китайского на русский) значит: «чтобы уловить в единую сеть» (используется понятие 罗网 – «ловчая сеть», что буддист, опять же, может воспринять как иллюзорную сеть демона Мары). Таким образом переведенное заглавие вводит «Властелина колец» в символический мир китайской культуры.

Вследствие той же необходимости китайской аккультурации «Властелина колец» имена собственные, – в том случае, если иероглифы, их выражающие, имеют близкие сути героев значения, – воспринимаются китайским читателем как сконцентрированные образы эмоциональных характеристик.

Конечно же, китайские переводчики Толкина не ставили себе в качестве специальной цели наполнить все имена смыслозадающим значением: в значительной мере они руководствовались определенной (хотя и нестрогой!) традицией перевода на китайский язык западных имён определенными более-менее похожими по звучанию иероглифами. Тем не менее, выбор иероглифов при переводе имён, в конечном счёте, зависит от воли переводчика. В результате в китайском переводе герои «Властелина колец» и «Хоббита» приобрели новые сущностные оттенки характеров, приближающие их к восприятию в рамках языковой культуры Поднебесной. Так, например, иероглиф 隹 (звучит как «лань» – основное значение «орхидея») – часто используется в транскрибировании эльфийских имён (Галадриэль, Эарендил). Помимо собственного цветочного значения, 隹 передаёт идею изящества, благородного происхождения, изысканности манер, эстетической утонченности и нравственного совершенствования, что, собственно, свойственно эльфам. Таким образом, родовое свойство эльфийского народа через перевод ряда имён становится более понятным для китайской публики.

Помимо родовых особенностей, иероглифы, используемые для перевода имён, отражают и индивидуальные характеристики героя. Так, если в имени используется иероглиф 佛 («Фо» – «Будда» – как в случае с Фродо), то его носитель должен проявлять качества широкого сострадания и готовность к самопожертвованию (см. Таблицу ниже). Если используется иероглиф 法 («Фа» – «закон»), то герой, как правило, в своей жизни твёрдо следует праву и справедливости (такова, в частности, характеристика Фарамира – тоже см. Таблицу ниже).

Таблица перевода на китайский язык имён некоторых героев Толкина с их возможными символическими интерпретациями

<i>Имена</i>	<i>Иероглифическое написание и возможная трактовка символики имени</i>	<i>Примерное звучание в русском прочтении</i>
Фродо	佛罗多 Иероглиф 佛 – значит «Будда»; Одно из значений 罗 – «сеть»; 多 – значит «много».	Фолодо

	Возможная символическая трактовка: «Раскидывающий сеть Будды», отсылка к сострадательной природе героя (ибо главное качество Будды – сострадание).	
Гэн-дальф	甘道夫 甘 – «сладкий», «благой», «благодатный», «радостный»; 道 – «Дао», «Путь»; 夫 – возможные значения «муж, мужчина», «сановник», «служитель». Возможная символическая трактовка: «Муж, следующий благодатному Пути», либо «Служитель благого Дао».	Ганьдаофу
Элронд	爱隆 爱 – «любовь»; 隆 – «щедрый, милостивый, благосклонный». Возможная символическая трактовка: «Щедрый любовью».	Айлун
Галадриэль	凯兰崔尔 凯 – «Победная песнь»; 兰 – «орхидея», также используется в значении «утончённый, изысканный, изящный, красивый, женский»; 崔 – одно из значений «возвышаться»; Возможная символическая трактовка: «Прекрасная (подобная орхидее), возвышенная, поющая победную песнь».	Кайланьцуй'ар («р» в китайском произносится очень слабо, как очень мягкая иризация)
Теоден	希优顿 希 – возможны значения «уповать», «редкостный», «следовать неотступно»; 优 – «превосходный», великодушный, «богатый», «щедрый»; 顿 – возможные значения «приводить в порядок», «обустраивать», «осаживать» (напр., лошадь). Возможная символическая трактовка: «Великодушный, приводящий в порядок; тот, на кого уповают».	Синодунь
Фарамир	法拉墨 法 – закон; 拉 – собственное значение «тянуть», используется как звукоподражание в транскрипции западных имён; 墨 – одно из множества значений «скромный, молчаливый».	Фаламо

	Возможные символические трактовки: «Скромно утверждает закон» либо «Молча следует закону».	
Саурон	索伦 索 – жгут, туго скручивать, крепко соединять, цепь, трос, розыск; 论 – доктрина, учение, трактат, управление; Возможная символическая трактовка: «Управление, связывающее одной цепью», «Учение, связывающее воедино».	Суолунь
Голлум	咕嚕 咕嚕 – китайское звукоподражание со значениями «булькать», «бормотать», «бурчать». Перевод: «Булькотун-бормотун».	Гулу
Моргот	魔苟斯 魔 – Злой дух, демон, дьявол, одержимость, волшебство, колдовство, чародей; 苟 – три из многочисленных значений: «любыми средствами», «как-нибудь», «правдами и неправдами»; 斯 – часто используется для транскрибирования западных имён, собственное значение – указательная частица «этот», однако при произношении по-китайски созвучно слову «смерть». Возможная символическая трактовка: «Демон, всеми силами творящий злое колдовство».	Могоусы

При переводе названий народов Средиземья, китайские переводчики обращаются как к своей обширной мифологической системе, основанной как на институциональных даосских верованиях, так и на так называемом шэнизме. Последний является, фактически, истинной народной китайской религией, своего рода, культурным котлом, в плодотворном хаосе которого издревле «варятся» шаманизм, культ предков, даосизм, конфуцианство, буддизм.

В результате, *эльфы* предстают в китайских переводах как «цзинлини» (精灵). Это понятие охватывает широкий круг традиционных значений – «дух», «душа», «призрак», а в ряде диалектов обозначает ещё и догадливость, быстрый разум, ясный интеллект. Отдельно иероглиф 精 в различных контекстах переводится и определениями «отборный», «чистый», и философскими понятиями «сокровенный смысл», «сущность», «духовная энергия». У иероглифа 灵 также, в основном, положительные коннотации: это «жизненность», «душа», «божество» (в смысле духов неба, земли, дождя,

леса), «священная, высшая сила» и т. п. В логике этих терминов обычный человек – это просто «живая душа» (生灵, где 生 – «шен» – «живой») а эльф – это «чистая, сокровенно-мудрая душа». С точки зрения китайской мифологии, такого рода душами обладают сяны – бессмертные, что населяют священные острова Пэнлай, Фанчжан и Инчжоу, которые дрейфуют в океане на спине исполинской черепахи Ао. Правда, по сторонам света это не закраинный Запад, а закраинный Восток, поскольку традиция помещает их в Восточно-китайском море. Ведут себя эти острова во многом подобно Валинору: то закрыты тучами, то погружаются под воду, не причиняя при этом вреда своему бессмертному населению. В общем, в Китае с древних времен существовала собственная мифологема, напоминающая Валинор. Поэтому толкиновские эльфы весьма органично вплелись в сознание китайского читателя и зрителя. Вообще, мои частные опросы китайских почитателей творчества Толкина либо экранизации Джексона показали, что нередко эльфы воспринимаются по способностям и твёрдым нравственным убеждениям аналогичными легендарным героям китайской древности – витязям без страха и упрека, мастерам боевых искусств, подобных тем, что изображены в знаменитых фильмах «Крадущийся тигр, притаившийся дракон», «Герой», «Дом летающих кинжалов».

Гномы в переводах «Хоббита» и «Властелина колец» обозначаются термином 矮人 (звучит как «айжен»), что переводится как «карлик», «пигмей». Собственно, особой волшебной расы карликов в китайской мифологической вселенной не существует. Зато есть «духи гор» – 山灵 – «шаньлин». Правда, они далеко не всегда бородаты и могут быть неантропоморфными, но это совершенно неудивительно, поскольку среди многочисленных китайских этносов борода – достаточно редкое явление! В общем, гномы тоже не чужды китайскому историко-мифологическому сознанию. Тем не менее, в переводах они фигурируют как «карлики» – «айжен», а не как «духи гор». По утверждениям китайских почитателей Толкина, этот термин придаёт им своего рода очарование похожей непохожести.

Хоббиты, если искать соответствия среди исконно китайских волшебных «рас», более всего подобны «духам земли» – 地灵 – «дилин». Эти сущности, согласно традиционным китайским верованиям, «ответственны» за плодородие земли. У хоббитов с земледелием тоже всё в полном порядке. В ходе беседы весной 2013 года с посетившим «Властелина колец» служителем даосского храма Долгой Весны (长春馆) в городе Ухань я спросил, насколько хоббиты Толкина соответствуют представлениям о дилинах. На что получил ответ: поскольку духи земли могут принимать образ как человеческий, так и звериный и к тому же высоким ростом не отличаются, постольку понятию «хоббит» вполне могут соответствовать. Тем не менее,

полурослики в более раннем китайском переводе «Хоббита» (совместная работа Чжу Сюэжэна и Дэн Цзявань) предстают как 哈比人 (звучит как «хабижен»), а в более позднем индивидуальном переводе Дэн Цзявань и в экранизации Джексона – как 霍比特人 (звучит как «хобитэжен»). [刘雅薇, 2017] При этом если поздний перевод – более звукоподражательный, то литературный перевод – в основном, смысловой. Иероглиф 哈 значит «хохотать», «веселиться», 比 – кроме звукоподражания значит «сравнительно», то есть понятие «хоббит» порождает у китайцев ассоциации с весёлыми, душевными людьми.

Орки в китайских переводах «Властелина колец» переводятся термином 半兽人 (звучит «баньшоужен»), что дословно значит «полулюди-полузвери», а в переносном смысле обозначает человека жестокого и принципиально аморального. Орки Сарумана обозначены в китайских переводах термином 强兽人 (звучит «цяншоужен») – «могучие зверолюди». Просторы нижней части китайского мира богов и духов населяют различные демоны разной силы и статуса. Описываются они собирательным термином «яогуай» (妖怪) и нередко ведут себя как орки: не брезгают человечиной, в особенности мясом людей благородных и высокодуховных, входят в демонические войсковые формирования и т. п.

Таким образом, для массового китайского сознания отдельные герои и волшебные народы «Властелина колец», на первый взгляд, вследствие западного происхождения, выглядят весьма экзотично (что придаёт им привлекательность в глазах читателя и зрителя). Но, с другой стороны, мощный комплекс народной даосско-буддийской мифологии и культа предков сделали произведения Толкина понятными и близкими широким китайским кругам: причём как среди молодёжи, так и среди возрастной публики, как среди рабочего класса, так и среди вузовской интеллигенции.

Думается, что такая популярность неудивительна и ещё по одной причине. Мир Толкина реконструировал мифологическое мышление миллионов западных читателей. Судьба произведений Толкина близка судьбе знаменитого китайского фэнтези-романа «Путешествие на Запад». Его автор У Чэньэнь (1500–1582) создал взаимосвязанную мифологическую систему, которая стала народной. Через её призму даже современный китаец воспринимает буддизм и даосизм. Собственно, гигантский эклектичный комплекс китайских народных верований, обозначаемых в современном религиоведении как «шэнизм», основанный на вере в многочисленных богов, полубогов, будд, бодхисатв, архатов, духов, драконов, демонов, оборотней, вампиров, чудесных зверей, волшебные народы, даосских святых бессмертных и т. п., в весьма доступной форме предстает перед нами в романе о путешествии за священными текстами буддийского монаха Сюань-цзана из империи

Тан, сопровождаемого царем обезьян Сунь Укуном и его демоническими друзьями Чжу Бацзэ и Шасэном. Логика и идеалы «Путешествия на Запад» близки духу и смыслу странствий хоббитов и их друзей. Танский монах идёт за текстами, вследствие того что их содержание позволяет избавить множество живых существ от страданий (его клятва переводится так: «Во время путешествия на запад в поисках Закона, я не вернусь назад на восток, даже на один шаг, не получив подлинных буддистских сутр»). Бескорыстно и жертвенно путешествие и у Фродо, тяжкая ноша которого – одновременно и его бремя, и страшная опасность для всего Средиземья. Фродо проявляет сострадание к Голлуму, каковой помогает двум хоббитам в опасном пути. Именно благодаря состраданию Сюань-цзана будда освобождает из заточения Сунь Укуна, могущественнейшего из демонов. В результате царь обезьян делает возможным фантастическое путешествие за текстами. Конечно, образ Сунь Укуна совсем не рядоположен фигуре Голлума, однако и У Чэньэнь, и Толкин вводят этих героев через акт сопереживания, испытываемого главным героем (при этом и Фродо, и танский монах, на первый взгляд, никакими героическими качествами и выдающимися способностями не обладают). В конечном счёте Фродо уплывает в Валинор, а танский монах после физической смерти отправляется в райские Западные земли будды Амиды (Амитабхи). Буддийский монах из монастыря Домток (уезд Юйшу, провинция Цинхай), читавший «Властелина колец», в 2014 г. утверждал, что для буддиста уход Фродо на заокраинный Запад выглядит вполне естественно и может быть уподоблен переходу бодхисатвы в райские земли, достижимые лишь для праведных.

Таким образом, «Властелин колец» и другие произведения Толкина, с одной стороны, успешно интегрировались и в современный китайский культурный контекст, а с другой – оказались весьма близки традиционным мифологическим основаниям китайской цивилизации. По-видимому, утверждение Киплинга о том, что Западу и Востоку «не сойтись никогда», в отношении великих произведений мировой литературы несправедлив. Успех произведений Толкина в Китае, на мой взгляд, не столько результат культурной глобализации под влиянием Запада, сколько символ цивилизационного культурного синтеза, благодаря которому современный Китай является сильным игроком на мировой арене. Но это лишь одна сторона феномена культурной интеграции «Властелина колец». Суть другой в том, что она открывает, выражаясь словами китайского философа Лао-цзы, «дверь в мир чудесного», как бы мы его ни называли – «вселенной архетипов», «символическим космосом культуры» и т. п. Возможно, это – один из критериев, которые отличают творения общечеловеческой культуры от чисто национальных культурных образцов.

Список литературы

1. Гране, 2008 – Гране М. Китайская мысль от Конфуция до Лао-цзы. М.: Алгоритм, 2008. 528 с.
2. 刘薇薇 – 刘薇薇, 王扶桑 《魔戒》系列作品在中国的接受特点 [Особенности восприятия серии «Властелин колец» в Китае]. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.docin.com/p-2470815877.html> (дата обращения: 17.10. 2021)
3. 汉字：图解字典 [Китайские иероглифы: графический толковый словарь]. 上海: 东方出版中心, 2008, 1284 页。
4. 托尔金 J.R.R., 2013 – 托尔金 J.R.R. 魔戒 / 朱学恒 翻译者 [Властелин колец, пер. на китайский Чжу Сюэхэн]. 上海: 译文出版社, 2013, 1089 页。
5. 托尔金 J.R.R., 2013 – 托尔金 J.R.R. 霍比特人 / 邓嘉宛 翻译者 [Хоббит, пер. на китайский Дэн Цзявань]. 上海: 译文出版社, 2013, 239 页。

References

- Granet, M. *Kitajskaja mysl' ot Konfucija do Lao-czy* [Chinese thought from Confucius to Lao-czy]. Moscow, Algoritm Publ., 2008. 528 p. (In Russ.)
- 刘薇薇 – 刘薇薇, 王扶桑 《魔戒》系列作品在中国的接受特点 [The Specificity of the Reception of *The Lord of the Rings* series in China] [Electronic resource]. – Available at: <https://www.docin.com/p-2470815877.html> (access date: 17.10. 2021) (In Chinese)
- 汉字：图解字典 [Chinese Characters: Graphical Dictionary]. 上海: 东方出版中心. 2008. 1284 页。 (In Chinese)
- 托尔金 J.R.R. 魔戒 / 朱学恒 翻译者 [The Lord of the Rings, translated by Zhu Xueheng]. 上海: 译文出版社, 2013. 1089 页。 (In Chinese)
- 托尔金 J.R.R. 霍比特人 / 邓嘉宛 翻译者 [The Hobbit, translated by Deng Jiawan]. 上海: 译文出版社, 2013. 239 页。

Пирожков К.С.

Советы писателя: рекомендации Толкина по вопросам литературного творчества в личной переписке

Информация об авторе: Пирожков Константин Сергеевич, свободный исследователь, г. Пермь, Россия.

E-mail pirozh@psu.ru

Аннотация: Несмотря на влияние, оказанное им на литературу фэнтези, Толкин не был основателем собственной литературной школы. Однако в личной переписке он мог выступать в качестве критика, дающего рекомендации начинающим авторам. Эта грань творческого наследия Толкина ранее практически не рассматривалась, поскольку использованные в настоящей работе письма лишь недавно стали достоянием общественности, а текст одного из них вводится в научный оборот впервые. В настоящей работе проанализированы письма мистеру Мэйгрэйту 2 июня 1945 г. и Поле Или 26 августа 1965 г. Первый адресат атрибутирован нами как доктор Брайан Гилмор Мэйгрэйт, и наша аргументация была принята такими исследователями, как Уэйн Хэммонд. Толкин отрецензировал в письме присланную ему неопубликованную книгу рассказов Мэйгрэйта, оценив идеи, сюжет, композицию, мотивацию героев, имена и названия и выдав рекомендации литератору-любителю (оговорив, что он не профессиональный критик). Второму адресату, школьнице Поле Или (впоследствии Костон), приславшей ему свои стихи, Толкин дал советы по их сочинению и подготовке к этому, поискам рифмы и соблюдению правил языка, затронул вопрос воздействия поэзии на читателя и поделился личным опытом. Данные высказывания характеризуют самого Толкина как вдумчивого и отзывчивого читателя, профессионального писателя, способного вежливо, но при этом кратко и убедительно сформулировать оценки и рекомендации. Кроме того, они сохраняют, на наш взгляд, актуальность и с точки зрения писательского мастерства.

Ключевые слова: Толкин, Брайан Гилмор Мэйгрэйт, Пола Костон, советы писателя, писательское мастерство.

Author's Advice: Tolkien's Guide to Writing in His Personal Correspondence

Information about the author: Pirozhkov Constantine Sergeyevich, independent scholar, Perm, Russia.

E-mail pirozh@psu.ru

Abstract: Despite his influence on fantasy literature, Tolkien did not found his own literary school. However, in personal correspondence, he could act as a critic, giving recommendations to aspiring authors. This facet of Tolkien's creative legacy has practically not been considered before, since the letters used in this work have only recently become public knowledge, and the text of one of them is being introduced into scholar circulation for the first time. This paper studies the letters to Mr. Maegraith (June 2, 1945) and to Paula Iley (August 26, 1965). The first addressee is attributed by me as medical scientist Brian Gilmore Maegraith, and my argument has been accepted by such researchers as Wayne G. Hammond. Tolkien reviewed Maegraith unpublished book of stories in a letter, including evaluating author's ideas, plot, composition, character motivations, names and titles, and gave recommendations to the amateur writer (noting that he was not a professional critic himself). To the second addressee, schoolgirl Paula Iley (later Coston), who had sent him her poems, Tolkien gave advice on their composition and preparation for writing poetry, the search for rhyme and observance of the language rules, raised the issue of the impact of poetry on the reader and shared his personal poetic experience. These statements characterize Tolkien himself as a thoughtful and responsive reader, a professional writer who was able to politely, but concisely and convincingly, formulate assessments and recommendations. In addition, they retain, in our opinion, their relevance for creative writing.

Keywords: John Ronald Reuel Tolkien, Brian Maegraith, Paula Coston, author's advice, mastership, literary skill.

Несмотря на огромное, по мнению литературоведов, влияние, оказанное им на литературу фэнтези, Толкин не был основателем собственной литературной школы. Публичные рекомендации как надо писать, и каких ошибок избегать в литературном творчестве, единичны и разрозненны: так, в эссе «О волшебных сказках» он объяснял, что не относится к такого рода сказкам и, следовательно, не должно включаться в соответствующие сборники [Tolkien, 1966].

Однако в личной переписке он мог выступать в качестве критика, дающего рекомендации начинающим авторам. Эта грань творческого наследия Толкина ранее практически не становилась предметом изучения, во всяком случае, нам не удалось найти подобного рода исследования. Вероятно, объясняется это тем, что два таких письма, рассмотренные в настоящей работе, лишь недавно стали достоянием общественности, а текст одного из них вводится в научный оборот впервые.

В настоящей работе проанализированы письма Толкина к мистеру Мэйгрэйту 2 июня 1945 года и к Поле Или 26 августа 1965 года. Мистер

Мэйгрэйт прислал ему неопубликованную книгу своих рассказов, а Пола Или – свои стихи, предположительно, с просьбой написать отзыв.

Ксерокопия неопубликованного письма мистеру Мэйгрэйту [Tolkien ‘Lord of the Rings’ letter] представлена на надёжном ресурсе TolkienGateway вместе с частичным транскриптом, но практически без комментария [Letter to Maegraith]. В первом томе трёхтомного «Спутника и путеводителя по Дж.Р.Р. Толкину» крупнейших исследователей Уэйна Хэммонда и Кристины Скалл представлено краткое его содержание:

«2 июня 1945 Толкин пишет оксфордскому знакомому по фамилии Мэйгрэйт, который отправил несколько написанных им историй и попросил Толкина высказать своё мнение. Толкин приносит извинения за то, что не подтвердил их получение ранее; он был занят бесконечной работой и экзаменами, а из-за того, что профессора везде умирают или уходят в отставку, он является выборщиком или наставником в полудюжине мест, и, как следствие, ему приходится писать много писем. Теперь он представляет три с половиной страницы комментариев к историям Мэйгрэйта» [Hammond and Scull, 2017, p. 311].

Автор называет Мэйгрэйта своим другом, сообщает подробности своей университетской жизни и выражает надежду продолжить пить с ним пиво в будущем, однако, кроме этого письма, в доступных текстах Толкина и о нём адресат письма нигде не фигурирует. Нами был установлен исторический контекст письма и предпринята попытка установления личности адресата. Заметка о результатах наших изысканий со ссылками на источники и аргументацией была размещена в социальных сетях в 2020 г. [Pirozhkov, 2020], и на неё мы получили отклик Уэйна Хэммонда:

«Спасибо, Константин, должно быть, это так и есть. Я (Уэйн) встретился с сыном Брайана Мэйгрэйта Майклом, когда он посетил Уильямс-колледж (где я работаю) всего несколько лет назад. В то время он работал на издательство, специализирующееся на искусстве, “Престель Ферлаг”; позже он стал издателем Музея современного искусства в Нью-Йорке. Должно быть, тогда он упомянул кому-то о связи своего отца с Толкином, и ему порекомендовали пообщаться со мной. Позже он прислал мне копию толкиновского письма его отцу, но отцовские истории, чтобы обеспечить письмо контекстом, он найти не смог, и мы потеряли друг с другом связь, прежде чем смогли выяснить имя его отца» [Hammond, 2020].

Приняв наши результаты, Уэйн Хэммонд и Кристина Скалл добавили эту информацию о Мэйгрэйте в «Дополнения и исправления» к своему труду, публикуемые на их официальном сайте:

«Толкиновским адресатом был Брайан Гилмор Мэйгрэйт (1907–1989), уроженец Австралии, в 1931 г. поступивший в Модлин-колледж

Оксфордского университета как Родсовский стипендиат. Он стал врачом, членом оксфордского Эксетер-колледжа и тьютором в нём же, лектором по патологии и деканом медицинского факультета Оксфордского университета. В 1944 г. он возглавил Ливерпульскую школу тропической медицины. Сообщается, что Мэйгрэйт распространял среди друзей сборник своих стихотворений и рассказов, которые писал под псевдонимом “Патрик Гилмор”» [Hammond and Scull, 2020].

Известно, что скорописный почерк Толкина очень сложен для расшифровки – и он сам это оговаривает в письме. Мы пользовались транскриптом большинства страниц, приведённым на сайте, где размещено письмо [Letter to Maegraith], и предприняли попытку расшифровать оставшееся. С расшифровкой и переводом нам помогали Мария Артамонова, Елена Афанасьева, Мария Семенихина, Евгения-Мария Мартино и Андерс Стенстрём. Оговоримся, что, с учётом того, что прочтения в ряде случаев сомнительны, перевод близок к подстрочному.

Начинает Толкин письмо с оправданий и оговорок, что он не является профессиональным критиком, всего лишь писателем – и то непостоянно, так что ради пользы дела может поделиться всего лишь своими ощущениями – как бы он поступил на месте автора, с собственным подходом и привычками, представив, что произведение анонимно и предложено к публикации.

Основную часть он начинает с того, что хвалит замысел и композицию: «...идеи, в целом и в частности, хороши: я имею в виду, что общая идея серии невероятных историй, рассказанных старым майором-алкоголиком, – превосходное связующее звено; а центральная идея каждой из трёх историй хороша для подобной серии».

Однако далее он переходит к критике. Даже если рассказчик – Э. Дж. Алан – майор-алкоголик, истории следует сделать менее поспешными и не столь наполненными преувеличениями. Именно в этом, а не в их «дёрганости», используя выражение сочинителя сборника, состоит его главный недостаток, сообщает Толкин. Кто бы ни был заявлен рассказчиком, язык и выражения для читателя следует смягчить, – советует он, поясняя это на конкретных примерах из главного рассказа, «Президентская ложка».

«По тону эта история, я считаю, слишком кричащая. Думаю, её воздействие было бы сильнее, если бы слой красок был потоньше. Например, я бы выкинул эпитет “душераздирающая” (применительно к “горечи”) на с. 2, а также “распирающая” (о “радости”), и далее в том же духе, и подумал бы о чем-то более спокойном и более верно отражающем картину вместо вымученного “эпилептическое чудо” на с. 4.

Где бы вы могли позволить себе пойти дальше – так это, по моему мнению, в конце. Так, я бы извлёк из линчевания больше, и предположил бы в большей степени (или более явно), что толпой двигала некая ужасная демоническая ярость, нечто выходящее за рамки игры, которая всего лишь спорт» [Letter to Maegraith].

Рассказ «Президентская ложка» – напомним, что сборник Мэйгрэйта не обнародован – по-видимому, касается соперничества игроков в гольф. Толкин выделяет в нём центральное событие – фантастическом поведении шара одного игрока, Чемберлена, после самоубийства другого, по фамилии Хикс. У Мэйгрэйта это не столь очевидно, и Толкин советует подчеркнуть это, прямо прописав, что самоубийство Хикса вызвано поражением в результате нечестной игры Чемберлена, и ограничить чудесное, очень редкое попадание в лунку с первого удара издалика единственным случаем [Letter to Maegraith].

Толкин демонстрирует своё филологическое чутьё, соглашаясь с фамилиями Чемберлен и Хикс, но возражая против фамилии Уизернэтчи: она выглядит ненатурально, даже если существует на самом деле, так что лучше её заменить [Letter to Maegraith].

«История о плоте мне понравилась меньше всего, просто из-за её названия; хотя, возможно, она наименее невероятна из них, не считая предполагаемого спасения от смерти обоих главных действующих лиц», – продолжает Толкин. Он заявляет, что не критикует психологию или социальную сатиру автора, лишь то, как он ведёт повествование, но отмечает, что в устах описанной в рассказе молодой женщины фраза о мужчине, оказавшемся с ней на плоту после кораблекрушения, «Какая жалость, что он не был джентльменом», звучит несколько старомодно. Толкин упрекает за скомканность окончания рассказа и, похоже, играет значениями слова «малоубедительный» – с одной стороны, автор использует его, чтобы показать невероятность историй рассказчика, с другой – критик указывает на то, что они малоубедительны для читателя с литературной точки зрения [Letter to Maegraith].

Для русскоязычного читателя интерес представляет стихотворный текст «Алексей Рыков», из которого, по мнению Толкина, получилась бы хорошая песня. По-видимому, в ней описан советский капитан, который сначала плывёт по советскому морю, соответствующему его ожиданиям – очевидно, позитивным, так как в конце этому противопоставляется плавание «с противным ветром и морем, таким же суровым, каким может быть фашистское море» [Letter to Maegraith].

Как было мне указано М. Семенихиной, судно под названием «Алексей Рыков» – это, вероятно, одно из судов, специально спроектированных для перевозки продовольственных грузов из Ленинграда в Лондон и полу-

чивших неофициальное название «лондонских» рефрижераторов, которые после постройки поддерживали товаро-пассажирские рейсы между Ленинградом, Лондоном, Гуллем и Гамбургом (что соответствует действию рассказа) [Т/х Алексей Рыков]. «Алексей Рыков» был построен в 1928 г., а в 1937 г. переименован в «Андрей Жданов» [Тип Алексей Рыков], так как бывший председатель Совета народных комиссаров СССР Алексей Иванович Рыков (1881–1938) в 1937 г. был репрессирован, что может косвенно указывать на дату написания рассказа.

Толкин обращает внимание на нарушение хронологии, рекомендует избавиться от лишних строк («выбрасывание лишнего за борт – одна из самых сложных и необходимых задач при написании любого юмористического стихотворения») и как возможный вариант рекомендует завершить «Алексея Рыкова» четверостишием, очевидно, основанном на строках Мэйгрэйта:

He leaves the bridge to the cabin boy
and kicks away the hoy polloy
and down below he takes a look
at instructions in the Karl Marx book.

«Он оставляет мостик на юнгу и выгоняет пинками простонародье, а внизу он заглядывает за инструкциями в книгу Карла Маркса» [Letter to Maegraith]. Разумеется, моряк, обращающийся во время плавания за рекомендациями Карла Маркса, создаёт комический эффект. Завершается письмо оговорками о малой пользе написанного и примирительным пожеланием о дружеской встрече в будущем [Letter to Maegraith].

Как и первое письмо, второе адресовано начинающему автору, однако не прозаику-учёному, а поэтессе-школьнице. Информация о письме и его авторе размещена на сайте TolkienGateway [Writing Magazine] [Letter to Paula Coston], источником для неё послужила публикация в журнале «Рейтинг» (письмо далее цитируется по указанной публикации) [Coston, 2014]; информация биографического характера содержится на странице Полы Костон [Paula Coston] и выпускающего её книги издательства [John Hunt Publishing, 2014].

26 августа 1965 года Толкин написал письмо Поле Или. Дедушка и бабушка этой девочки жили по соседству с Толкинами в оксфордском районе Хедингтон, и в возрасте между тремя и шестью годами вместе с родственниками она порой заходила к нему на чай и была им заворожена. Однако лишь после того как их семья уехала из Оксфорда, в 1965 году она поняла, с какой звездой встречалась. Она отправила ему свои произведения и была, по её словам, в полном восторге, когда Толкин ей ответил [Coston, 2014].

Он пожаловался ей на свои проблемы с неавторизованными изданиями в Америке и сообщил об ожидаемом выходе «Хоббита» и «Властелина колец» в качестве ответной меры на действия книжных «пиратов». Критика Толкина касалась малейших деталей её незрелых стихов, а в отдельном пятистраничном приложении (на этот раз оговорка звучала: «Читать это тебе необязательно!») Толкин поделился с ней советами [Coston, 2014].

Пола ещё дважды обменялась с Толкином письмами, поступила в Оксфордский университет и в 1973 году вновь встретила с писателем, побывав в квартире, предоставленной ему колледжем, за несколько месяцев до его смерти. В 1976 году Пола окончила с отличием бакалавриат по английскому языку и литературе, стала журналистом, редактором и писательницей (под псевдонимом Пола Костон), преподавала в школе и университете, учила детей писать творчески. В 2014 году содержание трёх писем, проданных с аукциона, было впервые частично обнародовано и опубликовано в журнале «Рейтинг» [Coston, 2014]. По словам редактора издания, Пола ревниво оберегала эти послания и до этого не делилась ими с биографами. Однако в сентябре того же года она выступила на ежегодном мероприятии Толкиновского общества «Оксонмут», где рассказала историю своего знакомства с Толкином [John Hunt Publishing, 2014].

Прочитируем фрагменты из этих рекомендаций.

«Разрыв между взглядом человека (то, что он “видит” или “чувствует”) и тем, как действуют слова, существует всегда. И человек не изобретает слова и язык, так что они часто ведут себя не так, как хотелось бы!» «Помню, когда мне было лет семь, я попытался написать стихи про дракона, и заявил, что это был зелёный огромный дракон. Моя матушка сказала, что это должен быть огромный зелёный дракон. Меня это потрясло, и я навсегда это запомнил, потому что это было моё первое знакомство с тем фактом, что английский язык (без которого я бы ничего не смог сказать) не был “моим”, и всегда сам выбирал себе пути» [Coston, 2014].

«Стихи, я думаю, во многом напоминают игры – умение, которое может доставить удовольствие как игроку, так и зрителю (или читателю) <...> Сетка – всего лишь досадная помеха; белые линии – дурацкие и неоправданные: всё, что они делают – это засчитывают некоторые прекрасные и сложные попадания за “аут”. Но как без них? Я полагаю, ты бы могла просто запулить мяч куда тебе заблагорассудится <...> Или могла бы подойти к сопернице и сбить ее с ног ударом ракетки <...> Но в действительности самые прекрасные, изящные и чёткие строки выходят из-под пера тех, кто научился соблюдать правила и всё же сильно бьёт по мячу». «Все писатели знают, что порой, ради “рифмы”, им приходится писать нечто, что они писать не собирались, или не хотели, хотя они могут пытаться

утаить это. <...> Но все, кто пишет стихи (пишущие размерами или по схемам, подчиняющимся правилам) знают также, что в действительности их борьба за рифму или слово, которое встало бы на нужное место, может подстегнуть воображение и может закончиться тем, что они придумают и скажут нечто лучше, чем собирались сначала» [Coston, 2014].

«Я полагаю <...> лучше всего начать с практики подстановки слов в стихотворные схемы, учитывая рифму и прочие сложности, вместо того, чтобы пытаться самовыразиться стихами, которые трещат по швам. Ранее я не встречал ни *comb*¹, ни *light*, и это уместно. Если <...> ты сперва подумаешь о “доме”, а потом обнаружишь, что рифм к слову *home* не слишком много, а *foam* ты уже использовала, то это пример того, что из рифмы может получиться что-то хорошее» [Coston, 2014].

«Ты должна двигаться дальше за счёт собственных попыток и личных устремлений <...> Сочинение стихов требует много тяжёлого труда и практики (даже скучной): столько же, сколько игра на музыкальном инструменте» [Coston, 2014].

Два процитированных письма Толкина – не единственные, содержащие литературные рекомендации. В 1944 году Дж.Р.Р. Толкин рекомендовал сыну Кристоферу, учившемуся на пилота в Южной Африке, начать писать художественные произведения, чтобы найти выход негативным эмоциям, вызванным нахождением в армии [Tolkien 1999, p. 78]. При этом он ссылаясь на свой позитивный опыт, однако для Кристофера, насколько известно, он оказался неприменим. Из литературных произведений Кристофера нам известно лишь существование писем Рождественского Деда, которые он, по примеру отца, писал своим детям в 1970-е годы [Tolkien Baillie], а прочее творчество ограничено по преимуществу академическим стилем. За рамками темы статьи остались и отзывы Дж.Р.Р. Толкина на книги других состоявшихся писателей.

Подводя итог можем сказать, что, несмотря на оговорки, что он не является профессиональным критиком, и что рекомендации его не обязательны, Толкин умело отмечал достоинства и недостатки произведений, активно используя при этом сравнения и другие выразительные средства. Замечания его касаются и языка, и литературной составляющей. Особое внимание Толкин обращает на взаимодействие с читателем. Опираясь, в том числе, на собственный опыт, он призывает усердно трудиться над текстами.

Данные высказывания характеризуют самого Толкина как вдумчивого и отзывчивого читателя, профессионального писателя, способного вежли-

¹ *Comb*, «коум» – расчёска, *light* – свет, *home*, «хоум» – дом, *foam*, «фоум» – пена. Речь идёт о рифмах, использованных Полой в своих стихах,

во, но при этом кратко и убедительно, сформулировать оценки и рекомендации. Кроме того, они сохраняют, на наш взгляд, актуальность и с точки зрения писательского мастерства.

Список литературы

1. Т/х Алексей Рыков – [Captang] т/х Алексей Рыков [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.mmflot.com/gallery/image_page.php?album_id=16&image_id=7880 (дата обращения: 15.12.2021)
2. Тип Алексей Рыков – Тип Алексей Рыков [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://fleetphoto.ru/projects/2356/> (дата обращения: 15.12.2021)
3. Coston 2014 – *Coston, Paula* Tolkien on writing and me / The Writing Magazine. August 2014. P. 12–14.
4. Hammond and Scull 2017 – *Hammond, Wayne G., and Scull, Christina*. The J.R.R. Tolkien Companion and Guide: Volume 1: Chronology. London, HarperCollinsPublishers, 2017. P. 311.
5. Hammond and Scull 2020 – *Hammond, Wayne G., and Scull, Christina*. Addenda and Corrigenda to The J.R.R. Tolkien Companion and Guide Revised and Enlarged Edition (2017) Vol. 1: Chronology Arranged by Date [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.hammondandscull.com/addenda/chronology_by_date2.html (дата обращения: 15.12.2021)
6. Hammond 2020 – *Hammond, Wayne G.* [Comment] [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.facebook.com/groups/TheTolkienSociety.EducationalCharity/posts/10158321951911068/?comment_id=-10158322790386068 (Accessed: 15.12.2021)
7. John Hunt Publishing 2014 – [John Hunt Publishing blog 29/09/14] [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.johnhuntpublishing.com/blogs/fiction/jhp-author-sensation-tolkien/> (дата обращения: 15.12.2021)
8. Letter to Maegraith – [Tolkien, J.R.R.] Letter to Maegraith [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.tolkiengateway.net/wiki/Letter_to_Maegraith (дата обращения: 15.12.2021)
9. Letter to Paula Coston – Letter to Paula Coston (26 August 1965) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://tolkiengateway.net/wiki/Letter_to_Paula_Coston_\(26_August_1965\)](http://tolkiengateway.net/wiki/Letter_to_Paula_Coston_(26_August_1965)) (дата обращения: 15.12.2021)
10. Paula Coston – Paula Coston [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.amazon.com/Paula-Coston/e/B00JG79WWU%3Fref=dbs_a_mng_rwt_sens_share (дата обращения: 15.12.2021)
11. Pirozhkov 2020 – *Pirozhkov, Constantin* ‘A Token of Friendship’ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.facebook.com/groups/>

TheTolkienSociety.EducationalCharity/posts/10158321951911068/ (дата обращения: 15.12.2021)

12. Tolkien 1999 – *Tolkien, J.R.R.* The Letters of J.R.R. Tolkien. Ed. by Humphrey Carpenter with the assistance of Christopher Tolkien. London: Harper-Collins, 1999; Boston: Houghton Mifflin, 2000. [Letter 066]

13. Tolkien Baillie – *Tolkien, Baillie* ‘Letters from Father Christmas’ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.tolkienestate.com/writing/baillie-tolkien-letters-from-father-christmas/> (дата обращения: 15.12.2021)

14. Tolkien ‘Lord of the Rings’ letter – Tolkien ‘Lord of the Rings’ letter [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://tolkienletter.blogspot.com/> (дата обращения: 15.12.2021)

15. Tolkien, 1966 – *Tolkien, J.R.R.* On Fairy Stories / The Tolkien Reader. Stories, poems and an essay by the author of “The Hobbit” and “The Lord of the Rings”. Ballantine Books, New York, 1966.

16. Writing Magazine – Writing Magazine (August 2014) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://tolkiengateway.net/wiki/Writing_Magazine_\(August_2014\)](http://tolkiengateway.net/wiki/Writing_Magazine_(August_2014)) (дата обращения: 15.12.2021)

References

T/h Aleksej Rykov – [Captang] t/h Aleksej Rykov [Jelektronnyj resurs]. [Captang. Steam-ship ‘Alexei Rykov’] – Available at: http://www.mmflot.com/gallery/image_page.php?album_id=16&image_id=7880 (Accessed: 15.12.2021)

Tip Aleksej Rykov – Tip Aleksej Rykov [Jelektronnyj resurs]. [‘Alexei Rykov’ Type] – Available at: <https://fleetphoto.ru/projects/2356/> (Accessed: 15.12.2021)

Coston 2014 – *Coston, Paula.* Tolkien on writing and me / The Writing Magazine. August 2014. P. 12–14.

Hammond and Scull 2017 – *Hammond, Wayne G., and Scull, Christina.* The J.R.R. Tolkien Companion and Guide: Volume 1: Chronology. London, Harper-CollinsPublishers, 2017. P. 311.

Hammond and Scull 2020 – *Hammond, Wayne G., and Scull, Christina.* Addenda and Corrigenda to The J.R.R. Tolkien Companion and Guide Revised and Enlarged Edition (2017) Vol. 1: Chronology Arranged by Date. Available at: https://www.hammondandscull.com/addenda/chronology_by_date2.html (Accessed: 15.12.2021)

Hammond 2020 – *Hammond, Wayne G.* [Comment] Available at: https://www.facebook.com/groups/TheTolkienSociety.EducationalCharity/posts/10158321951911068/?comment_id=10158322790386068 (Accessed: 15.12.2021)

John Hunt Publishing 2014 – [John Hunt Publishing blog 29/09/14] Available at: <https://www.johnhuntpublishing.com/blogs/fiction/jhp-author-sensation-tolkien/> (Accessed: 15.12.2021)

Letter to Maegraith – [Tolkien, J.R.R.] Letter to Maegraith. Available at: http://www.tolkiengateway.net/wiki/Letter_to_Maegraith (Accessed: 15.12.2021)

Letter to Paula Coston – Letter to Paula Coston (26 August 1965). Available at: [http://tolkiengateway.net/wiki/Letter_to_Paula_Coston_\(26_August_1965\)](http://tolkiengateway.net/wiki/Letter_to_Paula_Coston_(26_August_1965)) (Accessed: 15.12.2021)

Paula Coston – Paula Coston. Available at: https://www.amazon.com/Paula-Coston/e/B00JG79WWU%3Fref=dbs_a_mng_rwt_scns_share (Accessed: 15.12.2021)

Pirozhkov 2020 – *Pirozhkov, Constantin* ‘A Token of Friendship’ [Электронный ресурс]. Available at: <https://www.facebook.com/groups/TheTolkienSociety.EducationalCharity/posts/10158321951911068/> (Accessed: 15.12.2021)

Tolkien 1999 – *Tolkien, J.R.R.* The Letters of J.R.R. Tolkien. Ed. by Humphrey Carpenter with the assistance of Christopher Tolkien. London: HarperCollins, 1999; Boston: Houghton Mifflin, 2000. [Letter 066]

Tolkien Baillie – *Tolkien, Baillie* ‘Letters from Father Christmas’. Available at: <https://www.tolkienestate.com/writing/baillie-tolkien-letters-from-father-christmas/> (Accessed: 15.12.2021)

Tolkien ‘Lord of the Rings’ letter – Tolkien ‘Lord of the Rings’ letter. Available at: <http://tolkienletter.blogspot.com/> (Accessed: 15.12.2021)

Tolkien, 1966 – *Tolkien, J.R.R.* On Fairy Stories / The Tolkien Reader. Stories, poems and an essay by the author of “The Hobbit” and “The Lord of the Rings”. Ballantine Books, New York, 1966.

Writing Magazine – Writing Magazine (August 2014) [Электронный ресурс]. Available at: [http://tolkiengateway.net/wiki/Writing_Magazine_\(August_2014\)](http://tolkiengateway.net/wiki/Writing_Magazine_(August_2014)) (Accessed: 15.12.2021)

Разумовская О.В.

Мотив путешествия в волшебную страну в повести Дж. Толкина «Кузнец из Большого Вуттона»

Информация об авторе: Разумовская Оксана Васильевна, кандидат филологических наук, доцент, РУДН, Москва, Россия.

ORCID 0000-0002-5587-0316.

E-mail: razumovskaya-ov@rudn.ru

Аннотация: В статье анализируется топос «Фейри» и мотив путешествия в волшебную страну в повести Дж. Толкина «Кузнец из Большого Вуттона» – последнем прижизненно опубликованном произведении писателя. Сюжетно и тематически не примыкая к легендарному «Сильмариллиону» и «Властелина колец», «Кузнец из Большого Вуттона» развивает ключевые для Толкина темы – нравственного выбора, поиска себя, роли магии как преображающей, но опасной силы в жизни человека. В основе композиции повести лежит противопоставление повседневного прозаического мира типичной английской деревушки и бескрайней таинственной страны Фейри, по которой герою позволено путешествовать благодаря подарку фей. Фейри как топос получается у Толкина многоуровневым и богатым на литературные аллюзии, которые ведут как к произведениям его предшественников, так и к его собственным более ранним текстам. В «Кузнеце из Большого Вуттона» Толкин полемизирует, в первую очередь, с Джорджем Макдональдом, автором сказок и романов, в которых фантастика и волшебство нередко эксплуатируются для передачи религиозно-философских и моральных посылов, отражающих мировоззрение писателя и его эпохи. Толкин в своей статье «О волшебных сказках» выступает против подобного «утилитарного» использования сказочной образности, а в «Кузнеце из Большого Вуттона» представляет свою версию образа Фейри, не лишенную философского символизма, но свободную от морализаторского схематизма. Через историю героя повести, Кузнеца, вынужденного расстаться с дорогим его сердцу волшебным миром, Толкин рассказывает о собственных рефлексиях по поводу пройденного пути и переоценки достигнутого. Такое нетривиальное переосмысление каноничного и, казалось бы, уже устоявшегося образа сказочного мира Фейри позволило писателю вдохнуть в него новую жизнь и обогатить неожиданными гранями, а его последователям и ученикам открыло новые перспективы в его литературной реализации.

Ключевые слова: волшебство, сказка, путешествие, герой, феи, возвращение.

The Motif of the Journey to the Faery in J. Tolkien's Fairy-Tale "Smith of Wootton Major"

Information about the author: Oksana Razumoskaya, PhD, Associate Professor, Department of Russian and Foreign Literature, People's Friendship University of Russia, Moscow, Russia.

ORCID 0000-0002-5587-0316.

E-mail: razumovskaya-ov@rudn.ru

Abstract: The article analyses the image of Faery and the motif of a journey to the Enchanted Land in Tolkien's last published fictional text – "Smith of Wootton Major" (1967). It doesn't have direct connection to the plot and the subject matter of Tolkien's other books including *Silmarillion* and *The Lord of the Rings* or his legendarium, but the novella develops the key motifs of the writer's works – moral dilemma, the search for one's inner self, the relationship with magic as powerful and ambivalent force. The structure of the tale is built on the antithesis of everyday mundane life in a typical English village and infinite mysterious country of Fairies which the hero is allowed to navigate due to a magical present. Faery as a spatial image under Tolkien's pen turned out to be multi-dimensional and rich in literary allusions that lead to the preceding texts of the fantasy genre as well as to Tolkien's own earlier works. In "Smith of Wootton Major" the writer argues in particular with George Macdonald, author of fairy-tales and novels which frequently exploited magic and fantasy images to convey religious, philosophical and moral messages, typical for the writer and his time period. In his essay "On Fairy-stories" Tolkien reproves such utilitarian application of the magical imagery, while in "Smith of Wootton Major" he provides his own interpretation of the Faery, not completely devoid of philosophical symbolism but lacking moralistic crudity. Through the story of his protagonist who is forced to part with beloved magic country, Tolkien relates his own reflections concerning his life path and reassessment of his achievements. Such a distinctive approach to canonical and seemingly established conventions of the Faery world depiction enabled the writer to reanimate it and enrich it with new dimensions, which, in turn, allowed his pupils and followers to discover new perspectives in its literary embodiment.

Key words: magic, fairy-tale, journey, hero, fairies, return.

Сказочная повесть «Кузнец из «Большого Вуттона» была последней законченной и изданной прижизненно вещью Толкина, и в таком качестве вызывает особенно пристальное внимание, поскольку воспринимается как своего рода послесловие ко всему его творчеству. Уникальность толкиновской сказки еще и в том, что она никак не связана с миром «Властелина

колец» и его легендарiumом; она сюжетно и тематически самостоятельна, и по жанровой стилистике ближе к низкому, а не характерному для всего творчества Толкина высокому фэнтези, так как изображает условно реалистичный (и нарочито обыденный, приземленный) первичный мир, сосуществующий или избирательно сталкивающийся с проявлениями сверхъестественного начала. Нетипично малая пропорция магии в повести заставила критиков говорить о том, что в ней царит настроение отречения, упадка, прощания с волшебством. Карпентер в биографии Толкина рассматривает «Кузнеца из Большого Вуттона» как продукт сублимированной депрессии писателя – «страх перед будущим и печаль перед надвигающейся старостью подсказали ему написать “Кузнеца из Вуттона” [Карпентер, 2020, с. 374]. Сам Толкин называет эту повесть “стариковской историей, наполненной горестным предчувствием близкой разлуки”, полной «глубоких чувств, отчасти связанных с одиночеством “ухода в отставку” и приближающейся старости» [Карпентер, 2020, с. 375].

Карпентер трактует историю Кузнеца из Вуттона как рефлексию Толкина на тему завершения жизненного пути и конечности земного бытия, что преподносится в повести как упадок волшебства и утрата героем доступа в мир Фейри. В этом отношении сказку действительно можно рассматривать как толкиновский постскрипtum – но не столько к его собственному творчеству, сколько к прожитой писателем жизни. Помимо определенной степени автобиографичности, для сказки характерна повышенная металитературность, вовлеченность в интертекстуальный диалог, объединяющий сказочников и фантастов нескольких поколений – от Джорджа Макдональда и Эндрю Лэнга до Чарльза Уильямса и Клайва Стэплза Льюиса. Лейтмотивом этого диалога является ключевой для всего фэнтези топос, чаще всего обозначаемый как Страна Фей, или Фейри¹ – одна из базовых модификаций вторичного мира, инвариант «Других земель», иного измерения. Теснейшим образом связанный с фольклором и средневековыми сказаниями о путешествиях в волшебные земли (в частности, кельт-

¹ Данный топоним связан с существенными разночтениями, в зависимости от его написания и трактовки в различных источниках, от средневековых хроник до фэнтезийных произведений Толкина и его современников. В статье «О волшебных сказках» (On Fairy-Stories, 1947) Толкин пытается внести ясность в употребление слов «Fairy», «Faerie», «Fairyland», «Elfland», но едва ли достигает цели, особенно учитывая сложность его собственного легендарiumа, развивающегося с каждым новым текстом. «Исторический словарь фэнтези» Брайана Стэблфорда (Historical Dictionary of Fantasy Literature, 2005) включает в себя две статьи – «FAERIE» и «FAIRY»: первый термин описывает, скорее, фольклорный и литературный топос, а второй – населяющих его существ, что в целом согласуется с толкиновской трактовкой.

скими имраммами и эктрами, например, «Плаванием Брана», «Плаванием св. Брендана» и др.)², этот топос является центральным для целого ряда английских фэнтезийных текстов второй половины XIX – середины XX века, варьируясь в зависимости от философских и религиозных взглядов того или иного автора. Чаще всего вселенная фейри предстает пространственно обособленной от первичного мира, и требуются заклинания, порталы, ритуалы, чтобы преодолеть преграду между двумя вселенными, однако в двадцатом столетии в англоязычной литературе отчетливо заметно усиление тенденций «низкого фэнтези», в котором чудесное и сверхъестественное существует рядом с обыденным и повседневным, в непосредственной близости и взаимодействии, и портал между двумя измерениями может быть вообще не маркирован, или представлять нарочито обыденный предмет (подобно прозаичному на первый взгляд платяному шкафу в «Хрониках Нарнии» с висящими на вешалках шубами).

В целом тексты о приключениях героя в мире фей тяготеют к каноничности и формульности (проникновение в волшебный мир, взаимодействие с его обитателями – помощниками и антагонистами, – поиск магических артефактов, встреча с правителем сказочного королевства и т. д.), однако финальная часть сюжета – возвращение героя из чудесных краев – существенно варьируется³ в диапазоне от невозможности этого возвращения (герой остается в сказочном универсуме навсегда, как дети Пейвенсы после своей физической гибели) до циклического перемещения героя в колдовской мир и обратно, как в «Гарри Поттере»). В повести «Кузнец из Большого Вуттона» выбран третий сценарий (как наиболее актуальный для самого писателя) – герой навсегда возвращается к обычной жизни после того, без возможности опять попасть в Фейри.

Вынужденный уход из волшебной страны (или невозможность вернуться в нее) – мотив, объединяющий произведения английского фэнтези и детскую литературу, а именно поздневикторианскую сказку (с ее сосредоточенностью на теме взросления, которое метафорически изображается как изгнание из волшебной страны). Фрустрацию героя (героини) по этому поводу одним из первых описал Льюис Кэрролл в сцене, когда Алиса отчетливо осознает свою диспропорциональность чудесному волшебному саду, куда ей даже после всех экспериментов и метаморфоз, в том числе рискованных, не удастся попасть:

² Подробнее об этом мотиве и его связи темой иного, потустороннего мира см. в книге: *Рус А., Рус Б.* Наследие кельтов. Древние традиции в Шотландии и Уэльсе. М.: Энигма, 1999. С. 358–372.

³ В фольклоре это возвращение зачастую затруднено или чревато фатальными последствиями, что иллюстрирует гибель Нехтана в «Плавании Брана».

Она открыла дверцу и увидела за ней нору, совсем узкую, не шире крысиной. Алиса встала на колени и заглянула в нее – в глубине виднелся сам удивительной красоты. Ах, как ей захотелось выбраться из темного зала и побродить между яркими цветочными клумбами и прохладными фонтанами! Но она не могла просунуть в нору даже голову. «Если бы моя голова и прошла, подумала бедная Алиса, – что толку! Кому нужна голова без плечей? Ах, почему я не складываюсь, как подзорная труба! Если б я только знала, с чего начать, я бы, наверное, сумела» [Кэрролл, 1979, с. 15]. Бедная Алиса! Разве могла она теперь пройти в дверцу? Ей удалось лишь заглянуть в сад одним глазком – и то для этого пришлось лечь на пол. Надежды на то, чтобы пройти в нору, не было никакой. Она уселась на пол и снова расплакалась! [Кэрролл, 1979, с. 18]

Пока Алиса пытается уменьшить остроту своего разочарования при помощи слез, Питер Пэн решает просто не расти, чтобы никогда не покидать волшебную страну; в повести Джеймса Барри взросление подается как нечто почти трагическое⁴:

Все дети, кроме одного-единственного, рано или поздно вырастают. Венди знала это наверняка. Выяснилось это вот каким образом. Когда ей было два года, она играла в саду. Ей попался на глаза удивительно красивый цветок. Она его сорвала и побежала к маме. Наверное, Венди в этот момент была очень хорошенькая, потому что мама, миссис Дарлинг, воскликнула: – До чего жаль, что ты не останешься такой навсегда! Только и всего. Но с этого момента Венди знала, что она вырастет. Человек обычно догадывается об этом, когда ему исполнится два года... [Барри, 1993, с. 5].

Пэмела Трэверс ставит возрастную планку неизбежной катастрофы «разволшебствления» еще раньше: в ее романах о Мэри Поппинс дети перестают понимать тайный язык вселенной – язык птиц и ветра, деревьев, солнечных лучей, звезд – как только у них прорежутся зубки, и тогда часть волшебства для них исчезает. Близнецы Джон и Барбара горько оплакивают предстоящую утрату чудесного дара и клянутся никогда не взрослеть. Особый акцент делается на уникальном статусе самой Мэри Поппинс, над которой не властны законы первичного мира – она сохраняет магические способности вне зависимости от возраста. Непреодолимость возрастного барьера описана также в «Хрониках Нарнии» на примере Питера и Сьюзен Пейвенси, а также Дигори и Полли, которые, повзрослев, утрачивают доступ в Волшебное Королевство.

⁴ В финале повести Венди (уже ставшая замужней дамой и мамой Джейн), в свою очередь, выражает сожаление о необратимости своего взросления и завидует дочери, потому что «забыла, как летать». Это же чувство – зависть к юным, которым доступно волшебство, смешанную с ностальгией по собственной юности, – испытывает герой «Кузнеца из Большого Вуттона».

Герой толкиновской сказки хотел бы сохранить возможность посещать Фейри на протяжении всей своей жизни, однако по достижении зрелого возраста⁵ ему приходится попрощаться с возможностью беспрепятственно бродить по Иным землям и общаться с их обитателями, и это вызывает у Кузнеца сначала гнев, затем чувство скорби и опустошенность: «усталость и боль утраты» [Толкин, 2002, с. 45]. Пропуск в страну фей – волшебную звезду – он получил еще ребенком на «Празднике Двадцати Четырех», оказавшись избранным из числа других деревенских детей. Звезда, которую юный Смитсон проглотил с куском торта, оказалась у него на лбу и сопровождала его много лет, оказывая трудноуловимое, но, бесспорно, благотворное воздействие на его жизнь:

Не думая, мальчик хлопнул ладонью по лбу, и Звезда осталась там на долгие годы. Мало кто в деревне замечал ее, хотя она была видна внимательному глазу. Звезда стала как бы частью лица мальчика и обычно не светилась. Зато глаза его излучали свет, а голос становился год от года все прекраснее [Толкин, 2002, с. 20].

Смит стал искусным кузнецом, чьи таланты восхищали односельчан. Профессия героя, как и достигнутые в ней высоты («он умел придавать железу легкость и красоту цветка, но цветок этот сохранял строгую силу металла и казался еще прочнее, чем сам металл» [Толкин, 2002, с. 20]), и сам процесс работы, сопровождаемый прекрасным пением Смита, воспринимаются как скрытые отсылки не только к германской и скандинавской мифологии, изображавшей кузнечное дело близким к магии, сакральным занятием⁶, но и к легендарному самому Толкина, богатому на образы искусных мастеров, владеющих секретами обработки металлов – как среди эльфов, так и среди гномов⁷. Однако выбор его ремесла был предопределен еще до Праздника Двадцати Четырех: отец Смита был кузнецом, и само имя героя указывает на неизбежность наследования семейного дела («Отец его был кузнецом, и мальчик стал кузнецом; к тому времени он стал уже

⁵ Намного более зрелого, чем в случае с героями «Нарнии» или «Питера Пэна» – у Кузнеца уже появился внук, когда пришло время передавать звезду новому владельцу, что также может указывать на автобиографичность некоторых мотивов сказки.

⁶ Об этом, к примеру, см. [Иванов, 1998].

⁷ Это сближение особенно заметно в эпично звучащем описании оружейного таланта Кузнеца: «со временем он мог бы научиться ковать могучее, легендарное оружие, которому в его мире не было б цены» [Толкин, 2002, с. 22] (в переводе узнаваемая эпическая формульность несколько теряется по сравнению с оригиналом: «he could have forged weapons that in his own world would have had power enough to become the matter of great tales and be worth a king's ransom» [Tolkien, 2021, p. 199].

лучшим мастером в округе. Мальчика звали “кузнецов сынок”, а потом просто Кузнецом»⁸ [Толкин, 2002, с. 20]). Звезда сыграла роль катализатора его семейного дара, усилив лучшие качества и таланты героя. Не она сделала его прекрасным мастером и благородным человеком – скорее, он был избран еще в детском возрасте, потому что обещал вырасти достойным этого выбора.

Подарок фей и прогулки по их стране не повлияли на характер Кузнеца (в отличие от Кольца Всевластия, к примеру), хотя печать избранничества и выделяла его среди односельчан. Когда ему пришлось расстаться с волшебной звездой, он смог вернуться к прежней жизни, наполненной честным трудом и простыми семейными радостями: «Настало время Праздника. Кузнеца пригласили петь песни, его жену – помочь управиться с детьми. Кузнец смотрел на детей, пока они плясали и пели, и думал, насколько они красивее и живее, чем товарищи его детства» [Толкин, 2002, с. 58]. Это не самый типичный исход для истории подобного жанра – из фольклора и ряда авторских сказок XIX–XX века очевидно, что из Сказочной страны иногда очень сложно выбраться⁹; по крайней мере, трудно остаться самим собой и вернуться к прежней жизни. Герой толкиновской сказки мог бы повторить вслед за Анодосом из «Фантастеса» Макдональда: «Увы! От Волшебной страны фей у меня не осталось ничего, кроме воспоминаний – да, воспоминаний» [Макдональд, 2005, с. 39].

При этом «Кузнец из Большого Вуттона» показывает не уход магии из мира в целом (как в финале «Властелина колец», когда эльфы отплывают на Запад из Серебристой Гавани). В своей последней сказке Толкин рассказывает очень личную историю об исчезновении волшебства из жизни отдельно взятого человека: страна фей продолжит свое существование, но ее врата навсегда закрылись для того, кто когда-то беспрепятственно странствовал по ее просторам: «он понял, что теперь путь его лежит назад, в боль утраты» [Толкин, 2002, с. 38]. Хотя это чувство утраты созвучно состоянию Сэма в финале «Властелина колец» (в сцене проводов Фродо, Гэндальфа и эльфов), преданный хоббит ощущает не только горечь прощания, но и необратимое разволшебствление мира в целом, тогда как в сказке о Кузнице

⁸ В переводе теряется часть языковой игры, построенной на омонимии названия профессии и очень распространенного, нарочито обыденного и лишнего «волшебности» имени «Смит»: «His father was a smith, and he followed him in his craft and bettered it. Smithson he was called while his father was still alive, and then just Smith» [Tolkien, 2021, p. 198].

⁹ Главный герой «Фантастес» Джорджа Макдональда узнает об этом поверье («... однажды попав в Страну фей, человек уже не может повернуть обратно. Ему придется идти дальше, пока он не пройдет её от края до края» [Макдональд, 2005, с. 64]), и на своем опыте проверяет его.

магия сохраняет свой статус, меняется только «получатель» чудесного дара. Хотя Мастер Эльф уходит, его королевство все равно находится где-то рядом, и люди сохраняют память о нем и том волшебстве, которое он принес в их жизнь. Этот вариант развязки ближе всего не эсхатологичному финалу «Хроник Нарнии» или «Властелина колец», а «Питеру Пэну» и обрисованной в его последней сцене циклической перспективе:

Постепенно волосы у Венди поседели, а Джейн выросла и тоже вышла замуж. И у нее появилась дочка Маргарет. И Питер Пэн теперь прилетает за Маргарет, и они вместе улетают на остров Нетинебудет, и Маргарет там рассказывает ему сказки о нем самом, и он их слушает с жадностью. Когда Маргарет вырастет, у нее родится дочь, которая тоже в свою очередь делается мамой Питера, и так это будет продолжаться до тех пор, пока дети не разучатся быть веселыми, непонимающими и бессердечными. [Барри, 1993, с. 131].

Несмотря на то, что Волшебная Звезда оказала на жизнь своего временного владельца только положительное воздействие, Толкин не склонен идеализировать саму Страну фей и прямолинейно противопоставлять ей первичный мир людей как заведомо скучный и приземленный. Жителей Большого Вуттона он описывает с иронией, но не без симпатии. Люди деревни предстают перед читателем здравомыслящими и трудолюбивыми, а их уважение к хорошей трапезе и кулинарным талантам вызывает ассоциации с обитателями Ши́ра. Они не равнодушны к прекрасному: они могут не замечать света Волшебной звезды, исходящего от Кузнеца, но им нравится слушать его мелодичный (преображенный подарком фей) голос¹⁰ и любоваться его искусными (волшебными, по сути) работами.

В целом автор дает Большому Вуттону и его обитателям очень беспристрастную характеристику: «Населяли деревню в те времена люди зажиточные, а по характеру разные, как и везде, – были хорошие, были плохие, были и такие, о ком не скажешь, хорошие они или плохие» [Толкин, 2002, с. 4]. Здесь рождаются не только приземленные и грубые люди, как Ноукс, но и благородные и талантливые, как Кузнец, и что-то привлекло в эту деревню Короля Эльфов – он провел здесь, среди простых людей, так много времени, что Королева была вынуждена отправить на его поиски посланца, а сам он не выказывает сожаления о проведенных здесь годах. В своем изображении Вуттона Толкин избегает резких оценок или прямой сатиры – это обобщенный портрет типичной английской деревеньки, существующей где-то внутри «старой доброй Англии».

¹⁰ «... люди любили слушать его, даже когда он просто говорил: “С добрым утром”» [Толкин, 2002, с. 20].

Страна фей обрисована при этом совсем в другой тональности – без иронии, но и без умиления или ностальгии. Это завораживающее, прекрасное, но коварное место, существующее по своим законам, не вполне понятным смертному человеку. Первое же описание Фейри, которое приводит Толкин в сказке, акцентирует неразрывно связанную с этим миром опасность и, хотя Кузнецу удастся ее избежать (благодаря знаку своего избранничества), образ волшебной страны у Толкина получается не столько притягательным, сколько тревожащим:

<...> Он был желанным гостем там, и, пока Звезда сияла у него во лбу, ему ничто не угрожало. Впрочем, можно ли сказать это с уверенностью о смертном в стране тайн и опасностей? Надо думать, Малое Лихо избегало света Звезды, а от Большого Лиха он был кем-то храним. Сердце его исходило благодарностью; обретя мудрость, он знал, что к чуду можно приблизиться только через опасность, а простому человеку не по силам искушать Великое Лихо [Толкин, 2002, с. 22].

Изображение страны Фей в «Кузнеце из Большого Вуттона» иллюстрирует и развивает принципы, изложенные Толкином в статье «О волшебных сказках», написанной тридцатью годами раньше:

Фаэри – край опасный: есть там и ловушки для неосторожных, и темницы для чрезмерно дерзких... Царство волшебной сказки обширно, глубоко и высоко, и много чем изобильно: водятся там всевозможные птицы и звери, есть там безбрежные моря и бесчисленные звезды, зачаровывающая красота и вездесущее зло; радость и скорбь, острые, как мечи <...> Фаэри содержит в себе немало всего помимо эльфов и фей, помимо гномов, ведьм, троллей, великанов или драконов; в ней есть моря, солнце, луна, небо; и еще земля, и все, что на ней: деревья и птицы, вода и камень, вино и хлеб, и мы сами, смертные люди, когда находимся под властью чар [Толкин, 2006, с. 109, 113].

Фейри в том виде, как ее изображает Толкин в своей последней сказке – это именно «леса и доли, <...> берега прозрачных вод, в которых сияют по ночам странные звезды и на рассвете отражаются разгорающиеся пики дальних гор» [Толкин, 2002, с. 22]. В своих странствиях Кузнец не встречает ни гномов, ни троллей; Сказочная страна кажется почти безлюдной, ее топография размыта, границы обманчиво зыбки. В ней есть и живописные ландшафты в канонично романтическом духе¹¹, и фантастические иномирные пейзажи – отголоски неназванных эпических сказаний, сюжеты которых как бы разворачиваются за пределами сказки, – по крайней мере,

¹¹ «Кузнец ... тихо бродил среди малого народа и кротких обитателей лесов и равнин, по берегам ясных вод, в которых ночью отражались неизвестные созвездия, а на заре – сверкающие пики далеких гор» [Толкин, 2002, с. 22].

Кузнецу (и читателю) они являются в виде смутных, обрывочных видений, похожих на миражи или чужие сновидения (способные, однако, внезапно превратиться в кошмары и трансформироваться в реальную угрозу):

Перед ним простиралось Море Безветренной Бури, где волны рождаются из Сумрака и тихо катятся к берегу. Гребни их похожи на скованные льдом горные вершины; они несут белые корабли, что возвращаются после битв в таинственных Черных Топях. Кузнец видел, как волны подняли корабль и вынесли на берег даже без слабого всплеска и так же тихо отступили белой пеной. Перед ним предстали высокие и грозные эльфийские моряки, их мечи и копыя сверкали, испепеляющий свет лился из очей. Их грубые голоса вдруг сливались в торжествующей песне победы, и сердце Кузнеца содрогнулось от ужаса. Он упал ниц и закрыл лицо руками, а морские воители прошли над ним, и эхо разнеслось в горах [Толкин, 2002, с. 24].

По мере того как Кузнец отваживается забираться все дальше в сказочную страну, ее пейзажи становятся все причудливее, а их названия – загадочнее, превращая путешествие героя из сказочно-приключенческого в метафизическое:

Наконец он все-таки нашел дорогу сквозь Внешние Горы и добрался по ней до склонов Внутренних Гор, высоких, отвесных и грозных. Он отыскал и тропу, по которой можно было взобраться, и вот наступил день, когда, едва сдерживая трепет своего сердца, он прошел через узкую расщелину и заглянул вниз, в Долину Вечного Утра... [Толкин, 2002, с. 28].

Граничащий с одной стороны с мифологическим, с другой – с богословским, аллегоризм образов, из которых состоит внутреннее пространство Фейри, возвращает нас к одному из важнейших источников толкиновской повести – произведению, которое трактует темы путешествия, взросления, самопознания и смерти в религиозно-философском контексте: к сказке «Золотой ключ» (The Golden Key, 1867) Джорджа Макдональда.

«Кузнец из Большого Вуттона» фактически родился из развернутого комментария к этой сказке: американский издатель Макдональда обратился к Толкину с просьбой написать предисловие к переизданию «Золотого ключа»; Толкин согласился, хотя испытывал к творчеству Макдональда противоречивые чувства, в основном по причине избыточного морально-философского аллегоризма, которым викторианский сказочник насыщал свои произведения [Карпентер, 2020, с. 374]. «Золотой ключ» не исключение, а скорее, самая яркая иллюстрация этой особенности творческого метода Макдональда: сказка представляет собой историю путешествия двух детей в некое метафизическое измерение, в котором прочитывается символиче-

ское изображение загробной жизни. Фантастика здесь носит отвлеченный, аллегорический характер, символика образов местами платоновская, и в целом «Золотой ключ» больше напоминает религиозно-философскую притчу, чем волшебную сказку (в отличие от более поздних произведений этого автора, ставших классикой детской литературы, например, «Принцесса и Гоблин», «Сердце Великана»).

Хотя Фейри (The Fairyland) составляет часть хронотопа «Золотого ключа» и феи как персонажи тоже здесь фигурируют, с ними соотносится лишь низший уровень образной системы и символики сказки, один из начальных пунктов духовного пути, который ожидает героев. Фейри в данном случае – воплощение земной красоты мира и его природных форм, в которых, однако, не хватает импульса для восхождения в высшие сферы духа – поэтому герои не задерживаются на этом этапе. Если скитания Кузнеца в Иных землях разворачиваются в горизонтальной плоскости, открывая перед героем новые пространства, но исключая наличие конечной цели или точки в конце пути, то для юных пилигримов путешествие в сказочную страну связано с движением по вертикали, то есть чередованием подъемов и падений, поэтому более близкими литературными аналогиями «Золотого ключа» представляются не фольклорные сказания о хождении в волшебные миры, а «Божественная комедия» Данте или «Путь паломника» Беньяна.

Традиционная сказочная образность – гоблины, эльфы, волшебники – была хорошо знакома Макдональду и вполне уместно использована в его более поздних произведениях для детей (что не отменяет наличия во всех его сказках религиозно-нравственного подтекста); к образу «малого народца» и волшебной страны писатель обращался и до «Золотого ключа» – в романе «Фантастес» (1858), в повести «Карасойн» (опубликована под названием «The Fairy Fleet», 1866), где Фейри играет главную роль в сюжете и образной системе. Но в «Золотом ключе» волшебная, «фейная» часть сюжета и образности служит только «приманкой» для читателей, привлекающая завязкой в духе традиционных сказочных формул «жил-был мальчик» и «у одного купца умерла жена, но осталась маленькая дочка». Соединяет юных героев (мальчика Мшинку и девочку Узелок) волшебный лес – топос с богатой литературной историей, играющий ключевую роль в творчестве Макдональда (как и Толкина) и восходящий к германскому и общеевропейскому фольклору. В романе «Фантастес» главный герой озвучивает практически универсальную характеристику фентезийного образа леса: «... в любом лесу Волшебной страны фей путника непременно ожидают приключения» [Макдональд, 2005, с. 175]. Волшебный лес имеет много воплощений в произведениях английских фантастов – это и Лихолесье, Вековечный лес, Лориэн, Фангорн в толкиновской вселенной, и «Лес-между-мирами»

у Льюиса (в свою очередь, «вырастающий» из «Леса за пределами мира» Уильяма Морриса), и безобидный и уютный, но все равно волшебный Стоакровый (Чудесный) лес в историях о Винни-Пухе А. Милна. У современных писателей – наследников Толкина – можно найти Запретный лес (в романах Дж. Роулинг) и заколдованные леса Северной Англии в романе Сюзанны Кларк «Джонатан Стрендж и Мистер Норрелл».

Макдональд, осознававший всю значимость (как и эстетический потенциал) этого образа и отдавший должное ему и тесно связанной с ним Волшебной стране в романе «Фантастес», в «Золотом ключе» делает топоры Леса и Фейри «проходными», не уделяя им особого внимания – они играют роль даже не декораций, а пестрого театрального занавеса, который отодвигнут в сторону с началом действия. Вероятно, это несколько небрежное обращение со столь важным для него образом вызвало у Толкина желание пересмотреть свои взгляды на сказку Макдональда и даже ретроспективно попытаться ее «отредактировать». Толкина отталкивает избыточный аллегоризм образов в «Золотом ключе», нарушающий один из принципов собственно сказочности: «<...> волшебные сказки в целом – трехлики: лик Мистический глядит в сторону Сверхъестественного, лик Магический обращен к Природе, а Зеркало презрения и жалости повернуто к Человеку. Главный же лик Фаэри – это средний, Магический» [Толкин, 2006, с. 125]. В «Золотом ключе» преобладает именно мистическое (философско-религиозное) начало, по этой причине Толкин и не склонен рассматривать его как волшебную сказку.

В 1939 году, когда лекция о сказках была прочитана впервые, Толкин положительно отзывался о произведениях Макдональда, «создававшего истории великой красоты и силы, когда успех ему сопутствовал» [Толкин, 2006, с. 125]. Но через тридцать лет, пытаясь выполнить заказ американского издателя «Золотого ключа», Толкин приходит к переоценке своего восприятия, отзываясь о сказке с плохо скрываемым раздражением – «Дурно написанная, бессвязная и вообще плохая, несмотря на то, что в ней есть несколько запоминающихся моментов» [Карпентер, 2020, с. 374] – однако работу над предисловием не бросает, зацепившись за важный для него образ, а именно Fairyland. Неудовлетворенный его художественным воплощением в «Золотом ключе», он пытается придумать пример его более убедительного использования и так увлекается, что в итоге его пример перерастает в самостоятельное и законченное произведение – в сказку «Кузнец из Большого Вуттона»:

Волшебство обладает немалой силой. Даже плохому автору не дано его избежать. Видимо, он создает свою сказку из обрывков других сказок,

более древних, или из того, что сам помнит лишь смутно, и эти полузабытые вещи могут оказаться слишком могущественны, чтобы он сумел их испортить или лишиться очарования. И, возможно, кто-нибудь впервые встретится с ними в его глупой сказке, и увидит в них отблеск Волшебной страны и захочет отыскать что-то лучшее. Чтобы это стало понятнее, можно рассказать такую небольшую историю. Жил-был повар, который задумал испечь пирог для детского праздника. Он считал, что для такого пирога главное – быть очень сладким... [Карпенгер, 2020, 375].

Предисловие к сказке Макдональда так и осталось незавершенным – отчего американские читатели много потеряли, зато все, кто любят творчество Толкина, получили бесценный подарок – его последнюю сказку.

Хотя ни «Кузнеца», ни «Золотой ключ» нельзя отнести к произведениям первого ряда в каноне фэнтези, они развивают и дополняют важнейший для фэнтези мотив – путешествия в волшебную страну, обогащая его новыми смыслами и трактовками. Подобно тому, как Макдональд оказал большое влияние на Кэрролла и стал для Чарльза Уильямса и Клайва Стэплза Льюиса «мастером», образцом для подражания, Толкин оказался учителем и вдохновителем нескольких поколений фантастов и сказочников, которые дали новую жизнь и развитие многим мотивам и образам из его произведений. Даже такой каноничный, казавшийся давно сложившимся и застывшим образ, как Волшебная страна, продолжает свое литературное движение, возрождаясь в произведениях современных писателей¹².

Список литературы

1. Барри, 1993 – *Барри Д.* Питер Пэн. Сказочная повесть. Екатеринбург: Средне-Уральское книжное издательство, 1993. 136 с.
2. Иванов, 1998 – *Иванов В. В.* Кузнец // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х томах. М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. Т. 2. С. 21–22.
3. Карпенгер, 2020 – *Карпенгер Х.* Джон Р. Р. Толкин. Биография. М.: Издательство АСТ, 2020. 416 с.
4. Кэрролл, 1979 – *Кэрролл Л.* Приключения Алисы в Стране чудес. М: Наука, 1979. 359 с.

¹² Примером такого «наследования» может служить роман Сюзанны Кларк «Джонатан Стрендж и мистер Норрелл» (2005), в котором развивается тема взаимодействия мира волшебного и мира обычного: феи здесь существуют рядом с простыми смертными и вмешиваются в их жизнь, а волшебники отправляются путешествовать по обманчивым дорогам зачарованного королевства. Верная поклонница и ученица Толкина – о чем она сама неоднократно заявляла в интервью, – Сюзанна Кларк превратила свой первый роман в развернутую иллюстрацию толкиновского тезиса «*Faerie is a perilous land*».

5. Макдональд, 2005 – *Макдональд Дж.* Фантастес. Н.Новгород: Агапэ, 2005. 240 с.
6. Рис, 1999 – *Рис А., Рис Б.* Наследие кельтов. Древние традиции в Шотландии и Уэльсе. М.: Энигма, 1999. 480 с.
7. Толкин, 2002 – *Толкин Дж.Р.Р.* Кузнец из Большого Вуттона. М.: Дрофа, 2002. 64 с.
8. Толкин, 2006 – *Толкин Дж.Р.Р.* Чудовища и критики и другие статьи, М.: Elsewhere, 2006. 300 с.
9. Macdonald, 1867 – *Macdonald G.* The Golden Key. George MacDonald Society. [Electronic resource]. – Available at: http://www.george-macdonald.com/etexts/golden_key.html (access date: 8.02.2022)
10. Tolkien, 2021 – *Tolkien J.R.R.* Tales from the Perilous Realm. New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2021. 403 p.

References

- Barri, D. *Piter Pen. Skazochnaja Povest'* [Piter Pen. Fairy Tale]. Ekaterinburg, Sredne-Ural'skoe knizhnoe publ, 1993. 136 p. (In Russ.)
- Ivanov, V.V. Kuznec [Smith]. *Myths of the Peoples of the World*. Encyclopedia in 2 volumes. Moscow, Bol'shaya Rossijskaya enciklopediya Publ., 1998. Vol. 2. Pp. 21–22. (In Russ.)
- Karpenter, H. *Dzhon R. R. Tolkien. Biografija* [R. R. Tolkien. Biography]. Moscow, AST Publ, 2020. 416 p. (In Russ.)
- Kjerroll, L. *Prikljuchenija Alisy v Strane chudes* [Alice's Adventures in Wonderland]. Moscow, Nauka Publ, 1979. 359 p. (In Russ.)
- Makdonal'd, Dzh. *Fantastes* [Fantastes]. Nizhniy Novgorod, Agapje, 2005. 240 p. (In Russ.)
- Ris, A., Ris, B. *Nasledie kel'tov. Drevnie tradicii v SHotlandii i Uel'se* [Heritage of the Celts. Ancient traditions in Scotland and Wales]. Moscow, Enigma Publ., 1999. 480 p. (In Russ.)
- Tolkien, Dzh.R.R. *Kuznec iz Bol'shogo Vuttona* [Smith of Wootton Major]. Moscow, Drofa Publ, 2002. 64 p. (In Russ.)
- Tolkien, Dzh.R.R. *Chudovishcha i kritiki i drugie stat'i* [“Monsters and Critics” and other articles]. Moscow, Elsewhere, 2006. 300 p. (In Russ.)
- Macdonald, G. *The Golden Key*. George MacDonald Society. [Electronic resource]. – Available at: http://www.george-macdonald.com/etexts/golden_key.html (access date: 8.02.2022) (In Eng.)
- Tolkien, J.R.R. *Tales from the Perilous Realm*. New York, Houghton Mifflin Harcourt, 2021. 403 p. (In Eng.)

Разухина К.Э.

Рецептивный потенциал рассказа Дж.Р.Р. Толкина «Лист работы Ниггля»

Информация об авторе: Разухина Карина Эдуардовна, магистрант программы «Классическая русская литература и актуальный литературный процесс» Института филологии и истории, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3512-6538>.

E-mail: karina.razuhina1301@mail.ru

Аннотация: В статье переосмысливается рассказ Дж.Р.Р. Толкина «Лист работы Ниггля» с точки зрения рецептивной эстетики. Выявляется широкий «рецептивный потенциал» рассказа, связанный с различными аллегорическими, архетипическими и символическими подтекстами, влияющими на имажинацию читателя. Предпринимается попытка выявления ключевых визуальных образов, отвечающих за создание возможных интерпретаций. Производится реконструкция позиции имплицитного читателя, актуализирующего структуру художественного текста в контексте его принципиальной незавершенности. В связи с общей концепцией рассказа рассматриваются два варианта функционирования читательской позиции: внутри и за пределами произведения. Несмотря на то, что рассказ Толкина не интертекстуален, он содержит в себе имплицитные апелляции к различным мифологическим подтекстам, обеспечивающим ему «открытость» к вариативным культурным прочтениям. Благодаря появлению фантастического, позиция реципиента не устойчива, в то время как точка зрения героя, обуславливающая появление воображаемого мира, контролируется авторским кругозором. В финале рассказа герой освобождается от авторского наблюдения, а читательское видение отделяется от мировосприятия персонажа. Конкретизация в данном рассказе трансформируется и становится предметно обозначенной благодаря появлению рефлексии процесса творчества (в том числе и самого текста). В статье также рассматриваются работы Р. Ингардена, В. Шмида, В. Изера с целью выявления теоретическо-литературной специфики понятия конкретизации, тесно связанного с фигурой реципиента, чья позиция оказывается смыслообразующей для произведения Толкина. Специфика читательской точки зрения проясняется благодаря категории «видового» уровня, вводимой Ингарденом в качестве инструмента анализа кадров ментального видения.

Ключевые слова: позиция читателя, рецептивная эстетика, фантастическое, «Лист работы Ниггля», Дж. Р. Р. Толкин.

The Receptive Potential of “Leaf by Niggle” by J.R.R. Tolkien

Information about the author: Karina Razukhina, Master’s student of the program “Classical Russian Literature and Modern Literary Process” of the Institute of Philology and History, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3512-6538>.

E-mail: karina.razuhina1301@mail.ru

Abstract: The article reinterprets J.R.R. Tolkien’s short story “Leaf by Niggle” from the point of view of receptive aesthetics. A wide “receptive potential” of the story is revealed, associated with various allegorical, archetypal and symbolic subtexts that affect the reader’s imagination. An attempt is made to identify the key visual images responsible for creating possible interpretations. The article reconstructs the position of an implicit reader who actualizes the structure of a literary text in the context of its fundamental incompleteness. In connection with the general concept of the story, two variants of the functioning of the reader’s position are considered: inside and outside the work. Despite the fact that Tolkien’s story is not intertextual, it contains implicit appeals to various mythological subtexts that provide him with “openness” to variable cultural readings. Due to the appearance of the fantastic, the recipient’s position is not stable, while the character’s point of view, which causes the appearance of an imaginary world, is sufficiently controlled by the author’s outlook. At the end of the story, the character becomes free from the author’s observation, and the reader’s vision separates from the character’s world-view. The concretization in this story transforms and becomes objectively designated due to the appearance of reflection on the creative process (including the text itself). The article also examines the works of R. Ingarden, V. Schmid, V. Yser in order to identify the theoretical and literary specifics of the concept of concretization, which is closely related to the recipient’s figure, whose position turns out to be meaning-forming for Tolkien’s work. The specificity of the reader’s point of view is clarified by the category of the “view” level, introduced by Ingarden as a tool for analyzing mental vision frames.

Keywords: reader’s position, receptive aesthetics, fantastic, “Leaf by Niggle”, J.R.R. Tolkien.

В исследовательский кругозор литературоведов чаще всего попадают «большие» произведения Дж.Р.Р. Толкина: «Хоббит, или Туда и обратно» или трилогия «Властелин колец». Р. Кабаков в своей статье «Творчество Дж.Р.Р. Толкина как литературоведческая проблема» обращает внимание, что не только исследовательская интерпретация может быть многомерной и сопряженной с различными подходами и методами, но и читательская

рецепция произведений Толкина зачастую не предстает как однонаправленная: «“Властелин колец” кажется открытым любой литературоведческой интерпретации: биографической, фрейдистской, юнгианской, морально-философской, структуралистской и т. д.» [Кабаков].

В данной статье предпринимается попытка выявления рецептивной специфики рассказа «Лист работы Ниггля», принадлежащего к малой эпической прозе. На первый взгляд, исследуемый текст содержит в себе широкий «рецептивный потенциал», задающий траекторию прочтения рассказа как сосредоточения мифологических, аллегорических, символических и христианских подтекстов. Однако данный горизонт интерпретации выступает лишь в качестве герменевтического аспекта чтения произведения, в то время как сама читательская позиция, работающая на «предметном» и «видовом» уровнях текста [Ингарден, 1962, с. 25–27], нуждается в реконструкции. Поэтому, мы обратимся к феномену «конкретизации» с целью переосмысления имагинативной читательской позиции, участвующей в процессе постижения смысла и актуализирующей эстетическое целое. Проблемным полем исследования становится сама структура рассказа как схематического образования, задающего «видовой» уровень. Для прояснения ее поэтики необходимо проанализировать визуальные образы рассказа, составляющие художественное своеобразие мироустройства произведения (среди них оказывается «другая реальность», выстраиваемая субъективной позицией героя).

Р. Ингарден обращает внимание на целостность произведения, которая складывается из «многослойности» функционирующих внутри текста элементов. В частности, под «двумерностью» текста исследователь подразумевает движение читательского взгляда от общего к частному и затем к целому, которое всегда присуще любому произведению в независимости от его родовой специфики:

...мы имеем дело с последовательностью сменяющих друг друга фаз – частей произведения, а во втором – с множеством совместно выступающих разнородных компонентов <...> Следуя от одной фазы произведения к другой, мы замечаем, что выступающие в различных фазах однородные элементы, как правило, сочетаются друг с другом в целое высшего порядка [Ингарден, 1962, с. 23, 24].

Предметный уровень отвечает за художественный мир как универсум в его целостности и состоит из последовательно располагаемых друг за другом предложений, чья когерентность базируется не только на фонетическом звучании (в частности, если речь идет о поэзии), но и на значении или определении предметов, лиц, а также отношений и связей между ними

(смысловой горизонт) [Ингарден, 1962, с. 27]. За визуальные образы, возникающие в сознании читателя, отвечает «видовой» уровень, который является своеобразной интенциональной надстройкой предметного слоя (при этом они работают одновременно) и позволяет границам художественного мира становиться «зримыми»: «Но мир, изображенный в <...> произведении, не только существует, но и зримо предстает перед читателем в навязываемых ему до определенной степени текстом видах людей и вещей» [Ингарден, 1962, с. 27].

Ингарден также описывает некоторую синестезию взгляда, связанную с наслаиванием на визуальный образ различных слуховых, осязательных эффектов, которые, тем не менее, не предстают перед читателем в единой целостности, а сопровождаются пробелами, которые сознание никогда не «заполняет» полностью:

Они [виды] возникают скорее временами, как бы сверкают в течение одного мгновения и гаснут, когда читатель переходит к следующей фазе произведения. Они актуализируются читателем в процессе чтения. В самом же произведении они пребывают как бы «наготове», в некоем потенциальном состоянии [Ингарден, 1962, с. 29].

Исходя из этого, позиция читателя становится двойственной: с одной стороны – текст, состоящий из «тематических единиц изображаемого мира» [Шмидт, 2011, с. 20], подразумевает наличие лакун, которые имажинация не может полностью восполнить, с другой – текст неразрывно связан с читательской рецепцией, которая «приводит в присутствие» [Ингарден, 1962, с. 74] элементы видового уровня, тем самым все-таки заполняя некоторые пробелы, оставленные автором. Последнее тесно связано с конкретизацией, базирующейся на взаимодействии читательского сознания со словесной репрезентацией художественного мира. Так или иначе, любое художественное произведение не лишено сознательного или бессознательного авторского редуccionизма, поскольку, как пишет В. Шмидт:

Всесторонняя определенность предмета не может быть исчерпана никаким описанием. Уже самый простой предмет в действительности обладает большим количеством исчислимых качеств, чем мог бы обозначить любой текст, как бы пространен он ни был [Шмидт, 2011, с. 21].

Конкретизация, по определению Ингардена и В. Изера, подразумевает под собой процесс, касающийся непосредственно феноменологии чтения, включающий в себя интенциональность, осуществляемую читательским сознанием, вступающим во взаимодействие с текстом на пересечении своего воображения и семантической обусловленности выстроенных единиц ав-

торского смыслополагания. Изер замечает, что литературное произведение подразумевает в себе два полюса: «Первый относится к тексту, созданному автором, второй – к тому, как читатель конкретизирует текст» [Изер, 2004, с. 202].

Согласно концепции Изера, существует бесконечное число читательских прочтений, выбирающих каждый раз что-то свое, значимое в определённый момент контакта с текстом. На наш взгляд, личная авторская актуализация представляется не менее важной для категории художественности, чем читательское сотворчество, содействующее появлению эстетического. В какой-то момент литературное произведение становится не просто «ареной, на которой автор и читатель участвуют в игре воображения» [Изер, 2004, с. 203], а перевоплощается в место действия различных точек зрения, создавших этот мир и заново воскрешающих его художественное значение.

«Лист работы Ниггля» Толкина представляет собой «открытое произведение» [Эко, 2004, с. 27] по У. Эко и может прочитываться аллегорически, архетипически (или символически) и, в некоторой степени, даже антиутопически. Аллегорическое прочтение в своей основе предполагает не только возможность привнесения дополнительных значений к изображенным событиям рассказа с опорой на библейские тексты, но и восприятие текста как некоторого покрова, за которым скрыт более глубокий квази-сюжет, восходящий к «онтологическим» основам бытия. Между тем, прямые аллюзии или «цитатность» в данном рассказе Толкина обнаружить нельзя: любые дополнительные значения имплицитно встраиваются в ткань произведения и контролируются авторским кругозором, выстраивающим последовательность эпизодов вместе с внутренней логикой развития тематических, сюжетных и пространственных сегментов. Актуализирующую функцию выполняет читатель, а именно – его бэкграунд, под которым понимается широта/узость накопленного им рецептивного опыта освоения различного рода текстов, а также сам культурный контекст, отвечающий за формирование в сознании реципиента необходимых считывающих механизмов, которые делают его способным к предугадыванию символических смыслов.

В данном случае, «путешествие» главного героя может быть прочитано как воплощение жизненного пути с дальнейшим попаданием в условно райский хронотоп, где вертикаль оценок поступков окружающих художника людей неминуемо смещается. Так, в первичной реальности Ниггль предстает как художественно обобщенный тип героя, иначе говоря, как маленький человек, чья деятельность (создание картин) ничего не меняет в установившемся ролевом порядке. Однако, самый последний замысел художника – его масштабный и незаконченный пейзаж, преобразуется в идиллический локус: картина и её идея перерастают свои границы, пре-

вращаясь в самоценный художественный мир, расширенный до модели универсума. Сосед Пэриш, различными просьбами отвлекающий Ниггля до путешествия, но не помогающий ему, в «посмертном» мире становится со-создателем новой реальности. Лист, который художник так тщательно рисовал до путешествия, в авторском кругозоре предстает как обобщающая, семантически окрашенная деталь, а картина является репрезентантом, «отблеском» подлинной реальности. Данный аллегорический способ интерпретации можно соотнести с философской концепцией Платона, разделяющей мир на ноуменальный и феноменальный, где подлинные идеи вещей оставляют лишь тени, слабые «подобия». Рука художника, творящего холст в мире феноменальном, лишь предчувствует этот идеальный мир, но для его полного достижения необходимо выйти за рамки действительности во имя реальности подлинной, которой становится «Край Ниггля», вырастающий из предмета искусства.

Аллегорической интерпретации ничуть не противоречит второй тип прочтения, когда реципиентом считываются различные «обобщенно-образные схемы, формирующие мир человеческих представлений и устойчивыми мотивами проходящие через всю историю культуры» [Эпштейн, 2019, с. 407]. Архетипы, по К. Юнгу, хранящиеся в коллективном бессознательном, пронизывают читательское восприятие, и, более того, могут эксплицитно или имплицитно влиять на авторское сознание, создающее фикциональный мир произведения. В рассказе «Лист работы Ниггля» Толкина такими архетипическими образами могут считаться Дерево, Пустыня, Горы и Лес.

М. Эпштейн справедливо отмечает, что помимо «схем», хранящихся в коллективном бессознательном, существуют формулы, обращенные к последним смыслам истории: «“Кенотип” – это буквально “новообраз”, обобщенно-образная схема мыследеятельности, не имеющая прецедентов в коллективном бессознательном и по своему символическому значению относимая к будущему» [Эпштейн, 2019, с. 408]. Более того, подобные образы, заново творимые в модерном контексте, склонны перерастать свое сугубо футуристическое назначение, как бы преодолевая рамки истории и становясь сверхобразами, апеллирующими к вечности. В «Листе работы Ниггля» таким «кенотипом» становится поезд, дважды появляющийся в сюжетных линиях рассказа. Учитывая контекст написания этого произведения – конец Второй мировой войны – кенотипический образ поезда является не случайно. Условно сказочные рамки вселенной Ниггля, которые Толкин связывает с различными архетипическими схемами, дополняются вполне характерным для XX века образом, имеющим прямой референт в исторической реальности. Поезд как вид транспорта, на котором можно с легкостью преодолевать большие пространства за относительно короткий

промежуток времени, с одной стороны соотносится с идеей прогресса, с другой – приобретает коннотацию «портала» в системе образов рассказа. В «Чистилище» (или в рабочий дом) главного героя доставляют на поезде, равно как и в условно райское пространство его картины. Он предстает как инструмент, обеспечивающий передвижение между разными смысловыми и временными сферами. Однако соотнести кенотипический образ поезда со скрытыми значениями разных локусов нам позволяет именно наличие символических значений, которые угадываются при аллегорической интерпретации рассказа. Иными словами, в довольно знакомый читателю порядок прочтения некоторых мест текста через библейские мотивы вторгается как бы «современная» деталь, которая теряет сугубо свое историческое значение, становясь вневременной, органично вписываясь в сказочный миропорядок. Стоит сказать, что если у Толкина железная дорога и поезд наделяются скорее положительными свойствами, обеспечивающими перемещение между различными ноуменальными сферами, то в культуре XX века был больше распространен эсхатологический мотив губительного движения вперед, когда железная дорога понималась как путь, ведущий в ад, или как путь технического прогресса, который неизбежно должен привести к катастрофе. Об этом писала Н.А. Непомнящих:

Н. Павлович приводит целый ряд метафор, в основном из стихотворных текстов, где поезд предстает как чудовище, дракон, минотавр, циклоп, гарпия и даже дьявол. Столь негативное восприятие связано с тем, что железная дорога становится одним из символов самонадеянности человека и шире – губительности избранного пути технического прогресса в противовес нравственному развитию [Непомнящих, 2012, с. 93].

Во многом широкий «рецептивный потенциал» рассказа обусловлен наличием фантастического, которое высвечивается благодаря имажинации читателя, но не героя, чей воображаемый мир сначала зависит от авторского кругозора, а затем становится самоценной реальностью, выходя далеко за пределы «взгляда» авторской инстанции. Цв. Тодоров писал, что «... фантастическое предполагает не только существования странного события, вызывающего колебания у читателя и героя, но и особую манеру прочтения, которую пока можно определить отрицательно: она не должна быть ни “поэтической” ни “аллегорической”» [Тодоров, 1997, с. 31]. Однако, аллегорическая стратегия освоения рассказа Толкина во многом противоречит заявленному тезису ученого, поскольку именно из-за «колебаний», которые испытывает читатель, сохраняется двойственность в толковании сказочных событий, произошедших с Нигглем. «Очевидец событий» (он же реципиент) не выбирает одно из двух возможных решений [Тодоров, 1997, с. 27]: ав-

торский кругозор исключает из потенциальности текста односторонность, поэтому не ясно, что из описанных событий является непосредственной реальностью, а что принадлежит к сфере воображаемого. Возможно, главный герой на самом деле заболел и умер, а возможно его точка зрения разрослась до пределов универсума, подчинив себе тем самым фикциональные рамки реальности. Во всяком случае, условно-действительный план рассказа, где Ниггль является «лишним» человеком, заведомо уступает по самоценности миру, выросшему из его кисти на почве творческого воображения. В несовершенной действительности от творческих изысканий Ниггля остается лишь один «Лист», магические свойства которого обыватели не в силах разглядеть, а сама фигура творца предается забвению:

Аткинс сохранил обрывок картины. Большая его часть осыпалась, но один прекрасный лист остался целехонек. Аткинс оправил его в рамочку. Позже он подарил его Городскому Музею. Эта картина, подписанная “Лист. Работа Ниггля”, довольно долго провисела в какой-то нише, и несколько человек даже обратили на нее внимание. Но в конце концов Музей сгорел дотла, и лист, а с ним и Ниггль навсегда исчезли из памяти этих мест [Толкин].

Тем не менее, существование «Края Ниггля» не подвергается сомнению другими героями рассказа, а судьба художника становится бродячей легендой, подлинный смысл которой сгорает вместе с фрагментом его полотна.

Важно сказать, что условная реальность рассказа не «реалистична», а скорее представляет собой действительность иного рода, основанную на совмещении двух модусов: фантастического и антиутопического. Поэтому воображаемый мир Ниггля, привязанный к его точке зрения, становится частью общего миропорядка, который создает Толкин в данном тексте. Представленный мир нельзя разделить на несколько сфер согласно модусам и мировоззренческой парадигме автора: как таковое двоимирие сохраняется, но заведомо пронизывается сказочными условностями так, что всяческая граница между двумя сферами стирается эстетически, но подчеркивается ценностно. С этим связана третья, но не последняя траектория прочтения рассказа – антиутопическая. В стране, где живет Ниггль, люди делятся на полезных и бесполезных, у них есть государственная обязанность – помогать другим; существует такие должности, как Инспектор Домов и Возница; Работный Дом, куда отправляют героя и прописывают «курс лечения» по своему устройству напоминает тюрьму. Советник Томпкинс, состоящий на государственной службе, описывает Ниггля как человека, бесполезного для общества, которого необходимо отправить на «Великую Помойку»

[Толкин]. Подобное устройство художественной действительности приобретает дистопические черты: главный герой в глазах окружающих предстает как девиация, ничуть не содействующая построению нового общества. Здесь возникает классический конфликт художника и общества, вырастающий на почве «полезности» искусства. Ниггль, пишущий исключительно пейзажи и создающий искусство ради искусства, никак не содействует «государственному заказу»:

Но от живописи Ниггля никакой пользы нет и быть не могло. Для смелых молодых людей, которые не боятся новых идей и новых методов, в живописи открывается широкий простор. Но на что годится эта его старомодная мазня? Пустые фантазии, да и все. Этот ваш Ниггль даже под страхом смерти не смог бы нарисовать приличного плаката. Все возился с какими-то листочками и цветочками [Толкин].

Исследовательница А.Л. Гумерова обращает внимание на принципиальную «незавершенность» текста Толкина (незаконченной остается и картина главного героя), которая обуславливает специфику имплицитной позиции читателя: «В настоящее время идея как незавершенного, так и фрагментарного текста обретает новые черты – читатели могут видеть незавершенное произведение в процессе авторской работы над ним» [Гумерова, 2021, с. 10]. Несмотря на то, что автор статьи описывает особенности более позднего сегмента литературы, в частности, метатекстуальную составляющую произведений, мысль о реконструкции творческого процесса актуальна и для «Листа работы Ниггля». Мы не обнаруживаем напрямую метатекст в этом произведении, но на «видовом» (Р. Ингарден) уровне читательская рецепция как бы метафорически воссоздает возможный процесс создания текста. В качестве примера следует привести фрагмент, где будущий мир картины Ниггля показан в своем последовательном воплощении, начиная с одного листка и заканчивая целым деревом:

Особенно много Ниггль возился с одной из своих картин. Сперва на ней появился лист, трепещущий на ветру, а за ним – дерево. Дерево росло, выпуская бесчисленные ветви и причудливые корни. На ветвях селились неведомые птицы – и им тоже надлежало уделить внимание. Потом вокруг Древа и за ним, в просветах между листьями и ветвями, начала проступать целая страна: леса, уходящие за горизонт, и горы, увенчанные снегами. Ниггль утратил интерес к прочим своим картинам. А часть из них он просто взял и прикрепил к краям главной картины [Толкин].

Кадры ментального видения разворачиваются в процессуальности: сперва возникает визуальный образ листка, затем фокус взгляда читателя

как бы кинематографически перемещается на целое дерево, бесконечно саморасширяющееся и продуцирующее новые ветви. В данном фрагменте содержится формула, по которой читательская имажинация может реализовать авторский замысел и визуализировать процесс создания произведения. Читатель, вступая в контакт с последовательно расположенными элементами текста, развоплощает эту художественную метафору, становится соучастником процесса создания литературного произведения постольку, поскольку ему предлагается вместить в свой взгляд довольно широкие границы художественного мира в конкретизированном образе целой страны. Однако, как таковая визуальная объективация замысла главного героя происходит несколько позднее, когда воображаемый мир Ниггля разрастается до условно-реального пространства. В эпизоде, где Ниггль впервые вступает в созданную им реальность, происходит буквальное опредмечивание процесса читательской конкретизации. Материальное воплощение в той же последовательности, что и в проанализированном нами ранее фрагменте, обретают сначала листья, затем неведомые птицы, а после леса и горы, разрастаясь до бесконечного пространственного хронотопа, контролируемого кругозором персонажа, а вместе с тем и позицией читателя, чья имажинация движется следом за перемещающейся точкой зрения Ниггля:

Он продолжал смотреть на Дерево. Там были все листья, над которыми он когда-либо трудился и которые представлял лучше, чем ему удавалось передать, и те, которые лишь возникали в его воображении, и множество тех, которые Ниггль мог бы вообразить, если бы у него хватило времени. <...> На Дереве гнездились птицы. Удивительные птицы. Как они пели! <...> Отправившись дальше, Ниггль обнаружил странную вещь: Лес, конечно, был далеким, но к нему можно было приблизиться и даже войти в него, и от этого Лес не переставал быть далеким и таинственным. <...> Вперед и вперед – но не до бесконечности, потому что на горизонте высились Горы. Они приближались, но очень медленно. Казалось, они не из этой картины – они только связывали ее с чем-то иным – с чем-то большим. Но это была уже другая картина [Толкин].

В тексте дается указание, что горы заведомо принадлежат другому миру, иной картине, которая в сознании Ниггля лишь подразумевалась. Читательская имажинация, привязанная полностью к точке зрения главного героя, до определенного событийного момента в тексте действительно не выходит за пределы его мировидения. Между тем, сам воображаемый мир строится благодаря сознанию персонажа, способного размывать границы между предельно внутренним и внешним, что и влияет на объективацию визуальных образов, продуцируемых читательским кругозором. Обозрев про-

странство картинного мира, Ниггль решает пройти еще дальше в Горы, куда уже не следует описанная нами позиция читателя, а сам герой полностью освобождается от авторского надзора и обретает самостоятельность. Эта «самостоятельность» напрямую связана с идеей незавершенности текста, но она не касается напрямую эстетического плана рассказа, так как речь идет скорее о незавершенности сюжетной, полностью зависящей от авторского замысла. Тем не менее, читательское сотворчество в рамках художественно выстроенного целого на этом заканчивается, а горное пространство, как и дальнейшая судьба Ниггля, становятся той самой лакуной, которую имажинация реципиента не в силах заполнить. Как отмечает А.Л. Гумерова, здесь вступает в права сотворчество иного рода: «Тема “вымышленного текста”, который создается в соавторстве автора и читателя, очень характерна для XX столетия, в том числе для литературы фэнтези. Эта литература с ее парадоксальной реалистичностью описывает такое соавторство как реальный магический процесс» [Гумерова, 2021, с. 10]. Под «вымышленным текстом» исследовательница подразумевает возможное продолжение какого-либо литературного произведения, которое хранится в своей потенциальности либо в авторском, либо в читательском сознании. Отсюда берет свое начало такое явление как фанфикшн – читательское сочинительство, питающееся мотивами или героями отдельно взятого литературного произведения. Поэтому, незавершенность рассказа Толкина включает в себе гипотетическую возможность на достраивание, додумывание, творческое соучастие в набросках уже других картин, которые отдаляются от авторского замысла, но встраиваются в культуру вокруг «текста».

Герменевтические аспекты рецепции рассказа Толкина касаются архетипических, символических, аллегорических и антиутопической парадигм, вписанных в интерпретативные модели, которые множественно присутствуют в «рецептивном потенциале» анализируемого произведения. Ни одна из рассмотренных нами смысловых линий не работает в одиночку, возможные интерпретации существуют в рамках диалогической формы рассказа и его «открытости». «Несвободная» от точки зрения героя читательская позиция в определенный момент перестает участвовать в сотворчестве целого произведения и наделяется независимостью, связанной с творческим воображением каждого отдельного читателя. За счет появления фантастического, кругозор персонажа получает возможность создать свой собственный «мир в мире», основанный на смещении границ материального и внутреннего. Благодаря этому происходит предметная объективация конкретизации читательского видения, выражаемая в продуцировании пространственно-временной сферы, связанной с процессом реконструкции авторского творческого процесса.

Список литературы

1. Гумерова, 2021 – *Гумерова А.Л.* Незавершенность текста как часть авторского замысла: Достоевский и литература фэнтези // Вестник культурологии. 2021. №. 4 (99). С. 8–17.
2. Кабаков – *Кабаков Р.И.* Творчество Дж.Р.Р. Толкина как литературоведческая проблема. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://clck.ru/atokb> (дата обращения: 03.01.2022)
3. Ингарден, 1962 – *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М.: Издательство Иностранной Литературы, 1962. 369 с.
4. Изер, 2004 – *Изер В.* Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория: антология. М.: Наука, Флинта, 2004. С. 201–226.
5. Непомнящих, 2012 – *Непомнящих Н.А.* Железная дорога как комплекс мотивов в русской лирике и эпике // Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы. Новосибирск: Гео, 2012. С. 92–106.
6. Тодоров, 1997 – *Тодоров Цв.* Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги, 1997. 265 с.
7. Толкин – *Толкин Дж. Р. Р.* Лист работы Ниггля. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=111165&p=1> (дата обращения: 03.01.2022)
8. Шмид, 2011 – *Шмид В.* Отбор и конкретизация элементов в словесной и кинематографической нарративах // Narratorium. 2011. № 1–2. С. 18–25.
9. Эко, 2004 – *Эко У.* Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб.: Академический проект, 2004. 384 с.
10. Эпштейн, 2019 – *Эпштейн М.* Архетип и кенотип // Постмодернизм в России. СПб.: Азбука-Аттикус, 2019. С. 405–411.

References

- Gumerova, A.L. Nezavershennost' teksta kak chast' avtorskogo zamysla: Dostoevskii i literatura fentezi [The incompleteness of the text as part of the author's intention: Dostoevsky and fantasy literature]. *Vestnik kul'turologii* [Bulletin of cultural studies], 2021, No 4 (99), pp. 8–17. (In Russ.)
- Kabakov, R.I. *Tvorchestvo Dzh. R.R. Tolkina kak literaturovedcheskaia problema* [Creativity J.R.R. Tolkien as a literary problem]. [Electronic resource]. – Available at: <https://clck.ru/atokb> (access date: 1 Feb. 2022). (In Russ.)
- Ingarden, R. *Issledovaniia po estetike* [Research in Aesthetics]. Moscow, Izdatel'stvo Inostranoi Literatury Publ., 1962. 369 p. (In Russ.)
- Izer, V. Protsess chteniia: fenomenologicheskii podkhod [The Reading Process: A Phenomenological Approach]. *Sovremennaia literaturnaia teoriia*

[Modern literary theory]. Moscow, Nauka Publ., Flinta Publ., 2004. Pp. 201–226. (In Russ.)

Nepomnyashchikh, N.A. Zheleznaia doroga kak kompleks motivov v russkoi lirike i epike [The railway as a complex of motives in Russian lyrics and epic]. *Plot-motive complexes of Russian literature* [Siuzhetno-motivnye komplekсы russkoi literatury]. Novosibirsk, Geo Publ., 2012. Pp. 92–106. (In Russ.)

Todorov, Tsv. *Vvedenie v fantasticheskuiu literaturu* [Introduction to fantasy literature]. Moscow, Dom intellektual'noi knigi, 1997. 265 p. (In Russ.)

Tolkin, Dzh. R. R. *List raboty Niggliia* [Leaf by Niggle]. [Electronic resource]. – Available at: <https://www.litmir.me/br/?b=111165&p=1> (access date: 1 Feb. 2022). (In Russ.)

Shmid, V. Otbor i konkretizatsiia elementov v slovesnoi i kinematograficheskoi narratsiakh [Selection and concretization of elements in verbal and cinematic narration]. *Narratorium*, 2011, No. 1–2, pp. 18–25. (In Russ.)

Eko, U. *Otkrytoe proizvedenie: Forma i neopredelennost' v sovremennoi poetike* [Open Work: Form and Indeterminacy in Contemporary Poetics]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 2004. 384 p. (In Russ.)

Epshtein, M. Arkhetip i kenotip [Archetype and kenotype]. *Postmodernizm v Rossii* [Postmodernism in Russia]. St. Petersburg, Azbuka-Attikus Publ., 2019. Pp. 405–411. (In Russ.)

Семенихина М.В.

Толкин как исследователь творчества Ф.Г. Томпсона

Информация об авторе: Семенихина Мария Васильевна, старший преподаватель кафедры романо-германской филологии и перевода, Санкт-Петербургский государственный экономический университет, Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: euphemia@mail.ru

Аннотация: В последнее время в толкиноведении наблюдается интерес к исследованию источников вдохновения Толкина в литературе XIX–XX веков. То, что Толкин был хорошо знаком с творчеством Фрэнсиса Генри Томпсона (1859–1907), видного английского католического поэта-неоромантика – известный факт, однако исследований, посвященных влиянию творчества Томпсона на Толкина, не так много. Вместе с тем в становлении и развитии толкиновского легендарного образа и стилистика поэзии Томпсона и идеи, высказываемые в его эссе, играют важную роль, хотя в текстах Толкина практически нет явных заимствований из Томпсона. В работе делается попытка частичной реконструкции содержания текста доклада Толкина о поэзии Томпсона, который сохранился только в виде конспекта в составе протокола заседания Эссеистского клуба Эксетер-колледжа от 4 марта 1914 г. Несмотря на сжатость и краткость, этот конспект позволяет составить представление о том, какие стихотворения и поэмы Томпсона рассматривал Толкин (*Orient Ode*, *Ode to the Setting Sun*, *Sister Songs*) и что в этих текстах казалось Толкину наиболее важным и интересным. Также анализируется неоконченное эссе Толкина «Калевала» (1918–1921 гг.), идейные и интертекстуальные связи которого с эссе Томпсона *Paganism: Old and New* оказываются глубже, чем одна часто приводимая цитата. Таким образом, хотя Толкин и не оставил известных нам работ о Томпсоне, свидетельства о попытках анализа и осмысления Толкином творчества Томпсона позволяют лучше понять и творчество самого Толкина.

Ключевые слова: Ф.Г. Томпсон, Дж.Р.Р. Толкин, викторианская литература, английская поэзия, католическая поэзия, неоромантизм.

Tolkien as a Researcher of the Works of F.H. Thompson

Information about the author: Maria Semenikhina, senior teacher, Department of Romance-Germanic Philology and Translation, St. Petersburg State University of Economics, St. Petersburg, Russia.

E-mail: euphemia@mail.ru

Abstract: Recently, there has been an interest in the study of Tolkien's sources of inspiration in the literature of the XIX–XX centuries in Tolkien studies. This is a well-known fact that Tolkien was acquainted with the work of Francis Henry Thompson (1859–1907), a prominent English Catholic neo-Romantic poet, but there are not many studies on Thompson's influence on Tolkien. Nevertheless, the imagery and style of Thompson's poetry and the ideas expressed in his essays play a very important role in the formation and development of Tolkien's *legendarium*, though there are practically no explicit quotations from Thompson's works in Tolkien's texts. The paper attempts to partially reconstruct the content of Tolkien's report on Thompson's poetry, which has been preserved only in the form of a synopsis included in the minutes of the meeting of the Essay Club of Exeter College on March 4, 1914. The synopsis, if brief and concise, allows us to get an idea which Thompson's poems (*Orient Ode*, *Ode to the Setting Sun*, *Sister Songs*) Tolkien considered and what themes and images of these texts seemed to Tolkien the most important and interesting. The author also analyzes Tolkien's unfinished essay *Kalevala* (1918–1921), the ideological and intertextual connections of which with Thompson's essay *Paganism: Old and New* are deeper than some frequently quoted lines. Thus, although Tolkien did not leave us any known papers about Thompson, the evidence of Tolkien's attempts to analyze and comprehend Thompson's works allows us to better understand Tolkien's own works.

Keywords: F.H. Thompson, J.R.R. Tolkien, Victorian literature, English poetry, Catholic poetry, neo-romanticism.

В последнее время в толкиноведении замечен интерес к исследованию источников вдохновения Толкина в литературе XIX–XX веков – из новейших опубликованных работ можно назвать книги Дж. Гарта [Garth, 2020] и Х. Ордуэй [Ordway, 2021]. Имя Фрэнсиса Генри Томпсона (1859–1907), английского поэта-католика, в этой связи упоминается периодически, но, как правило, эти упоминания исчерпываются повторением одних и тех же относительно скудных фактов или же влияние Томпсона на Толкина отрицается практически полностью (см. [Fontenot, 2018, pp. 45–46]). Среди работ, в которых подробно анализируется творчество Томпсона и его влияние на Толкина как писателя, философа и литературоведа, следует назвать прежде всего статью М. Фонтено [Fontenot, 2018], где прослеживается влияние эссеистики Томпсона, в особенности эссе «Paganism: Old and New» (Язычество – старое и новое), на идеи, касающиеся мифологии, поэзии, фантазии, красоты и творчества (в том числе творчества как залога бессмертия художника), которые Толкин прямо или косвенно выражает в «Мифопоэзе», «О волшебных сказках», «Листе кисти Ниггля». В диссертации Э.С. Хиггинса

отдельный параграф отводится творчеству Томпсона и аллюзиям поэзии Томпсона в стихотворениях и прозаических текстах самого Толкина, а также – как и в настоящей работе – делается попытка восстановить текст утраченного студенческого доклада Толкина о поэзии Томпсона [Higgins, 2015, pp. 131–144]. В книге Х. Ордвэй [Ordway, 2021, pp. 230–234] Томпсону тоже уделяется немало внимания, однако для автора, в силу поставленных перед ним целей и задач (охватить как можно более широкий круг писателей XIX–XX вв., оказавших влияние на творческий метод Толкина или послуживших возможными источниками для его образности и стилистики), творчество Томпсона и влияние его на Толкина – предмет не подробного анализа, а общего обзора.

Согласно Х. Карпентеру, Толкин, видимо, познакомился с Томпсоном не позже 1910 г. и впоследствии стал «его знатоком в своем роде» (something of an expert on him) [Carpenter, 1977, pp. 48–49]; такой вывод Карпентер делает, сопоставляя образы юношеского стихотворения Толкина «Солнечный свет в лесу» (Wood-Sunshine) с поэмой Томпсона «Сестры-песни» (Sister Songs). В обоих текстах фигурируют танцующие эльфы и духи, но у Томпсона герой видит рои духов растений и природных стихий, которые наполняют и одушевляют мир, разбуженный солнцем от смертного зимнего сна, и просит молодые листья петь и танцевать на весеннем ветру, причем не для себя, а для адресата поэмы – девочки Сильвии [Thompson, 1913, p. 87] (поэтическое имя для Мэделин, дочери покровителя Томпсона, издателя и журналиста У. Мэйнелла), а у Толкина лирический герой призывает эльфов и фей и просит их танцевать для него («O! come to me! Dance for me! Sprites of the wood, O! come to me!») [Carpenter, 1977, p. 47], и прихотливая ритмика поэмы Томпсона не похожа на более ровное и метрически традиционное толкиновское стихотворение. Д. Фими более осторожно предполагает, что здесь следует видеть не прямое влияние Томпсона, а влияние традиций викторианской поэзии об эльфах и феях в целом [Fimi, 2005–2006, p. 12].

Кристофер Толкин указывает в примечаниях к «Книге утраченных сказаний», что его отец в 1913–1914 гг. приобрел книги Томпсона: «My father acquired the Works of Francis Thompson in 1913 and 1914» [Tolkien, 1985, p. 29]; «...my father acquired the Collected Poems of Francis Thompson in 1913–1914» [Tolkien, 1995, p. 329]. Однако из его слов не очень понятно, что это за книги, так как здесь дается два разных варианта их названия. В справочнике О. Чилли указан трехтомник 1913 г. «The Works of Francis Thompson» [Cilli, 2019, p. 643], но в том же году вышел и однотомник «The Collected Poetry of Francis Thompson» (видимо, К. Толкин имел в виду скорее второе издание, пусть и неточно воспроизвел его название, так как его слова предполагают наличие именно однотомника: «in that *copy* he made a

marginal note against one of the verses [в этом экземпляре он сделал запись на полях напротив одного из стихотворений]» [Tolkien, 1995, p. 329]). Кроме того, Чилли указывает и сборник эссе 1910 г. «A Renegade Poet», но работа «Paganism: Old and New» из этого сборника, которую цитирует Толкин, входит и в третий том издания «The Works of Francis Thompson». Упоминания о Томпсоне присутствуют в примечаниях к стихотворению «Ты и я» (в котором Кристофер Толкин видит аллюзию на детское стихотворение Томпсона «Daisy») из 1 тома «Книги утраченных сказаний» [Tolkien, 1988, p. 29] и к «Истории Эриола, или Эльфвине» из 2 тома [Tolkien, 1995, pp. 328–329] – в связи с историей имени Luthany (подробнее о Luthany у Толкина и Томпсона см. [Garth, 2020, p. 56]; [Higgins, 2015, pp. 138–142]; [Ordway, 2021, p. 233]). Сам Толкин открыто ссылается на Томпсона, точнее – на его эссе «Paganism: Old and New», только в эссе «О Калевале, или Земля Героев» (машинописная версия под заглавием просто «Калевала»): «(as Francis Thompson says) “none will again behold Apollo in the forefront of the morning, or see Aphrodite in the upper air loose the long lustre of her golden locks” [как говорит Фрэнсис Томпсон, «никто больше не узрит Аполлона на челе зари и не разглядит в воздухе Афродиту, распускающую золотые локоны, словно сияние длинных лучей»]» (*здесь и далее переводы мои. – М.С.*) [Tolkien, 2015, p. 99]. Таким образом, из вышеперечисленного совершенно непонятно, что именно так привлекало Толкина в Томпсоне, однако если обратиться к другим источникам (или более подробно рассмотреть уже указанные), возможно, картина станет более ясной.

4 марта 1914 г. Толкин выступил в Эссеистском клубе Эксетер-колледжа с докладом о Томпсоне. Текст доклада не сохранился, но сохранился его конспект в составе протокола заседания клуба. Полный транскрипт протокола выступления Толкина содержится в приложении к диссертации Э.С. Хиггинса «The Genesis of J.R.R. Tolkien’s Mythology» [Higgins, 2015, pp. 288–290]. Также отдельные цитаты из него, по которым можно составить определенное представление, какие именно стихи рассматривал Толкин и на что конкретно он сделал смысловые акценты, приводит Дж. Гарт [Garth, 2014, p. 30]. Согласно этому протоколу, наиболее привлекательными для Толкина в творчестве Томпсона были «метрическая мощь» (metrical power), «величие языка» (greatness of language) и «необъятность образов, равно как и вера, лежащая в их основе» (immensity of imagery, and the faith underlying it). На метрике Толкин в подробностях не останавливался (но сложность и изысканность метрики у Томпсона легко оценить хотя бы по тем примерам, что будут разобраны далее). В языке поэзии Томпсона Толкин высоко ценил свободу от навязываемых современными стилистическими требованиями конвенций, смелое сочетание архаичного и современного, «чужого» (пре-

жде всего средневековой и ренессансной латыни) и «исконного». Однако основной акцент в докладе делался именно на образности.

Томпсон для Толкина был значим прежде всего тем, что «смог перекинуть мост между рационализмом и романтизмом» (could bridge the divide between rationalism and romanticism), и в подтверждение этого тезиса Толкин приводил «образы, почерпнутые из астрономии и геологии» (images drawn from astronomy and geology), «и особенно – те, которые можно охарактеризовать как католический ритуал, записанный во Вселенной» (and especially those that can be described as Catholic ritual writ large across the universe). Толкин отметил, что у Томпсона «зрелый духовный опыт» (mature spiritual experience) выражается через позицию смирения, свойственного незрелости (humility befitting immaturity), и это сочетание внешней детской наивности и скрытой глубины – один из важнейших ключей к пониманию поэтики Томпсона: «One must begin with the elfin and delicate and progress to the profound; listen first to the violin and the flute and then learn to hearken to the organ of being's harmony [Нужно начать с крохотного и изящного и постепенно продвигаться к мощному и глубокому: сначала слушать скрипку и флейту, а затем учиться прислушиваться к органу гармонии бытия]» [Higgins, 2015, p. 289; Garth, 2014, p. 30].

Также в протоколе говорится, что далеко не все слушатели разделили энтузиазм Толкина: так, К. Каллис «found the sacerdotal imagery rather overpowering at times» (нашел сакральную образность порой слишком гнетущей) и «was attracted more by his simple poems of childhood» (его больше привлекли простые стихи о детстве); Т.У. Эрп счел Томпсона «the poet of disappointment» (поэтом разочарования), а еще один участник заседания, Барбер, отметил, что как раз следов естественнонаучного образования у Томпсона и не так много (comparatively small influences that scientific education had upon Francis Thompson); но Р.Х. Гордону стихи Томпсона понравились именно своей метрической сложностью в духе поэтов-елизаветинцев и возвышенностью – в частности, «звонком колоколов», звучащим в них, «как в Вульгате» (a ringing of bells through Francis Thompson's poetry as through the Vulgate) [Higgins, 2015, pp. 289–290]. Протоколист (Лайонел Томпсон, однофамилец поэта) отмечает, что доклад сопровождался «обильным цитированием» (copious quotations), произведшим на аудиторию неизгладимое впечатление, однако ни одна цитата в протоколе не приводится. Задача настоящей работы – попытаться восстановить те стихотворения Томпсона, на которые опирался Толкин, с опорой на реконструкцию Э.С. Хиггинса (прежде всего – восстановить те стихотворения, которые в ней не учтены).

Для Томпсона характерна сложная визионерская образность, порой с трудом поддающаяся дешифровке, в которой мотивы и символы, связан-

ные с католической религией, соседствуют с мотивами, напоминающими о язычестве или пантеизме, а также с метафорикой, основанной на естественнонаучных фактах. Интересно, что составитель протокола отмечает внимание Толкина к темам поэзии Томпсона, важным для создания его собственного легендария (астрономия и геология).

Реплика «католический ритуал, записанный во Вселенной», в сочетании с упоминанием «образов, почерпнутых из астрономии», может относиться прежде всего к большому стихотворению «Orient Ode» (Ода восходу) – на это же указывает и Э.С. Хиггинс [Higgins, 2015, p. 142]. Оно открывается развернутой метафорой, строящейся на реалиях католического ритуала адорации (выставление преждеосвященных Св. Даров в особом сосуде, напоминающем солнце с расходящимися лучами, – монстрации – на алтарь для поклонения). День – «преданный священник в полном облачении» (Day, a dedicated priest In all his robes pontifical exprest) – бережно вынимает из дарохранительницы рассвета гостию Солнца (Lifeth slowly, lifeth sweetly, From out its Orient tabernacle drawn, Yon orb'd sacrament confest Which sprinkles benediction through the dawn), а потом, благословив ею мир, кладет ее в монстрацию заката (flaming monstrance of the West), прежде чем вечерний сумрак – «служка в лиловой рясе» (twilight, violet-cassocked acolyte) – снимет с него облачение, знаменуя окончание церемонии. На адорацию указывают цитируемые в тексте начальные строки латинского гимна, исполняемого в процессе этого обряда: «O salutaris hostia, Quae coeli pandis ostium! [О ты, спасительная гостия, которая открывает врата неба!]]» [Thompson, 1913, p. 148]. При этом далее следует метафорическое описание Солнечной системы и закона всемирного тяготения: Солнце, «аки лев рыкающий», вечно гонит планеты по орбитам, устрашая их, и при этом вечно держит их на привязи своей божественной любви («Thou as a lion roar'st, O Sun, Upon thy satellites' vexed heels <...> Since the hunt o' the world begun, Lashed with terror, leashed with longing, The mighty course is ever run») [Thompson, 1913, pp. 149–150].

В другом стихотворении о солнце – «Ode to the Setting Sun» (Ода заходящему солнцу) – мы наблюдаем сочетание астрономических и геологических (а также палеонтологических) образов. Так, Солнце восхваляется поэтом в том числе за сотворение первобытной флоры и фауны, превратившихся в недрах Земли в каменный уголь, дающий тепло и свет:

Who lit the furnace of the mammoth's heart? <...> Who raised the
columned ranks Of that old pre-diluvian forestry, Which like a continent torn
oppressed the sea, When the ancient heavens did in rains depart, While the high-
danced whirls Of the tossed scud made hiss thy drenched curls? <...> How came

the entombed tree a light-bearer, Though sunk in lightless lair? Friend of the forgers of earth, Mate of the earthquake and thunders volcanic, Clasped in the arms of the forces Titanic Which rock like a cradle the girth Of the ether-hung world; Swart son of the swarthy mine, When flame on the breath of his nostrils feeds How is his countenance half-divine, Like thee in thy sanguine weeds? Thou gavest him his light, Though sepulchred in night Beneath the dead bones of a perished world; Over his prostrate form Though cold, and heat, and storm, The mountainous wrack of a creation hurled.

[Кто раздул горн в сердце мамонта? <...> Кто воздвиг колоннады этих древних допотопных лесов, которые, словно оторванный континент, придавили море, когда древние небеса изливались дождем, когда от танцующих в вышине вихрей, швыряющих рваные облака, шипели твои намоченные кудри [как раскаленное железо в воде]? <...> Как погребенное дерево стало светоносным, хотя и было утоплено в яме без света? Друг земных кузнецов, товарищ землетрясений и грохочущих вулканов, сжатый в руках титанических сил, которые раскачивают, словно колыбель, подвешенный в эфире мир; смуглый сын темной шахты! Когда от дыхания его ноздрей разгорается пламя – почему лик его богоподобен, почему он подобен тебе в твоих кровавых локонах? Это ты дало ему свет – пусть он и погребен в ночи под мертвыми костями погибшего мира, пусть на его распростертое тело холод, жар и буря и обрушили гору обломков творения] [Thompson, 1913, pp. 209–210].

Первобытный хаос, описанный в этом фрагменте, возможно, повлиял на описание предвечного «мира, где не слышно людских голосов» в стихотворении Толкина 1914–1917 гг. «Рога Ильмира» (The Horns of Ylmir): «...in those eldest of the days When the world reeled in the tumult as the Great Gods tore the Earth In the darkness, in the tempest of the cycles ere our birth [в эти древнейшие из дней, когда мир шатался в смятении, пока Великие Боги разрывали Землю во тьме, в буре временных циклов до нашего рождения]» [Tolkien, 1989, p. 217]. О геологической образности этого толкиновского стихотворения, взятой скорее из науки XIX в., чем из мифологии, говорит и Дж. Гарт [Garth, 2020, p. 96].

Э.С. Хиггинс также в качестве возможного источника цитат для «образов, заимствованных из астрономии», указывает и стихотворение «Мертвый астроном» (A Dead Astronomer), о встрече души умершего астронома, всю жизнь искавшего новые небесные объекты, с Девой Марией – «прекраснейшей из звезд»; но оно довольно простое и очень короткое, в целом использует традиционную образность (луна, звезды, сияние), связанную с Марией, иллюстрирует скорее «детскость» религиозного чувства автора и вряд ли оказало бы большое впечатление на аудиторию:

She, about whose mooned brows Seven stars make seven glows, Seven lights for seven woes; She, like thine own Galaxy, All lustres in one purity: – What said'st thou, Astronomer, When thou did'st discover HER? When thy hand its tube let fall, Thou found'st the fairest Star of all!

[Она, над чьими бровями-полумесяцами светят семь звезд, семь огней – семь скорбей; Она, словно твоя собственная галактика, вся сияет в единой чистоте. Что же сказал ты, Астроном, впервые обнаружив ЕЕ? Когда твоя рука выронила зрительную трубу, ты открыл прекраснейшую из Звезд!] [Thompson, 1913, p. 257].

По мнению Гарта, перечисленный Толкином набор музыкальных инструментов как бы предвосхищает то, что в конечном итоге станет «Айнулиндалэ» [Garth, 2014, p. 30]. Однако мы имеем дело с перифразом фрагмента уже упоминавшейся ранее поэмы «Сестры-песни» (Sister Songs). В начале первой части поэмы расцветающий в мае луг метафорически уподобляется хору эльфов или духов. Зачарованный «весенним колдовством» (vernal sorcery), лирический герой слышит странную неземную музыку, которая исходит будто от самих земли и воздуха. Эти звуки превосходят по красоте и гармонии любой обычный инструмент, и все же похожи на нечто знакомое:

So heavenly flutes made murmurous plain To heavenly viols, that again – Aching with music – wailed back pain; Regals release their notes, which rise Welling, like tears from heart to eyes; And the harp thrills with thronging sighs. Horns in mellow flattering Parley with the cithern-string.

[Небесные флейты зашептали жалобы небесным виолам, а те заплакали в ответ, так как музыка причиняла им боль; органы-регали издают звуки, подступающие, как слезы к глазам от сердца, а арфа трепещет от теснящихся стонов. Рога (трубы) сладко и льстиво беседуют со струнами цитр] [Thompson, 1913, pp. 88–89].

Слова viol (виола) и violin (скрипка) весьма схожи, хотя обозначают разные инструменты, а регаль – это небольшой переносной орган, однако порядок следования «флейта и скрипка (виола) как некое единство – орган» налицо, и этот порядок превращается в метафору уже у самого Толкина (простые для восприятия и используемые в светской легкой музыке скрипка и флейта противопоставляются органу, ассоциируемому с духовной музыкой и сложной для неподготовленного слушателя полифонией). Это же движение «от флейты к органу» мы видим и в уже упомянутом в настоящей работе стихотворении Толкина «Рога Ильмира», где убаюканному безыскусным пением флейт-тростников лирическому герою снится первобытный

хаос (о нем речь шла ранее), который приводит в порядок пение владыки вод Ильмира, напоминающее органную фугу [Tolkien, 1989, pp. 216–218]. При этом сами слова *violin*, *flute* и *organ* у Томпсона встречаются буквально в единичных случаях – причем слово *violin* употребляется чаще в переводных текстах (например, переводах стихотворений В. Гюго); из оригинальных текстов, в которых фигурирует слово *violin*, можно назвать ту же «Оду заходящему солнцу» (The wailful sweetness of the *violin* Floats down the hushed waters of the wind) [Thompson, 1913, p. 205].

Неточной цитатой из «Сестер-песен» является сама фраза «the organ of being's harmony»: в финале поэмы лирический герой называет порождения своей поэтической фантазии «the organ-stops of being's harmony» (органные регистры гармонии бытия) [Thompson, 1913, p. 121].

Слово *elfin*, употребленное Толкином, также отсылает нас к тому же фрагменту «Сестер-песен»: «And, looking from those *elfin* swarms, I was 'ware How the air Was all populous with forms Of the Hours, floating down, Like Nereids through a watery town [И, отведя взгляд от этих роев эльфов, я увидел, что весь воздух наполнен фигурами Часов, проплывающих, как nereиды сквозь подводный город]» [Thompson, 1913, p. 89]. Толкин, правда, в данном контексте использует это слово скорее в значении «маленький, миниатюрный». Это слово у Томпсона тоже редкое и употребляется в значении как собственно «эльфийский», так и именно «миниатюрный» – например, в стихотворении «A Question», где голос певчей птицы, «твари малой» (a small thing, a wee thing), сравнивается с «крохотной лавиной» (an *elfin* avalanche) [Thompson, 1913, p. 237].

«Простые стихи о детстве» вызывают менее всего вопросов, так как сборник Томпсона «Poems» (а также и трехтомное собрание сочинений, и издание The Collected Poetry, куда входит этот сборник, наряду с прочими) включает небольшой раздел «Poems on Children» (куда и входит то самое стихотворение «Daisy»). Насколько эти стихи «просты» – вопрос дискуссионный (так, стихотворение «To My Godchild Francis M.W.M.» (К моему крестнику Фрэнсису М.У. М[эйнеллу]) по образности не менее сложно, чем стихи для взрослых, и некоторые образы – например, корабль, палубу которого озаряет сияющая птица-вестница надежды (a white halcyon auspice) [Thompson, 1913, p. 73] – тоже напоминают о будущем легендарном Толкина), и, видимо, фраза о зрелом духовном опыте, скрывающемся под видом детского смирения, в немалой степени относится именно к ним – например, стихотворение о девочке Дейзи, ставшее вероятным прототипом для толкиновского стихотворения «Ты и я», кончается совсем не детским выводом: «Nothing begins and nothing ends, That is not paid with moan, For we are born in other's pain, And perish in our own» [Все начинается и кончается

ценой стенаний – ведь мы рождаемся в чужой боли, а умираем в своей собственной] [Thompson, 1913, p. 69], а стихотворение «The Making of Viola» (Сотворение Виолы) – тем, что первый дар небес ребенку – это «слезный дар» (gift of tears), необходимый для спасения души [Thompson, 1913, p. 72]. Что же до «колокольного звона» – у Томпсона действительно есть стихи, в которых он фигурирует: так, в стихотворении «To Stars» (К звездам) звезды сравниваются с колоколами на колокольне ночи, где звонарь – сам Бог [Thompson, 1913, p. 318], а стихотворение «New Year's Chimes» (Новогодний перезвон) строится тоже на уподоблении звезд колоколам, но рисует масштабную картину космического всеединства, где «все голоса – один голос» и «все песни – одна песня» [Thompson, 1913, pp. 155–157]. Но, возможно, упоминание Вульгаты (латинского перевода Евангелия) – где, как известно, никаких колоколов нет – в устах антиковеда Гордона указывает просто на излишнее увлечение Томпсона латинскими словами и выражениями, которые и «звонят» в его стихах (что отмечает и сам Толкин).

Доклад о «Калевале» Толкин делал в тот же год, что и доклад о Томпсоне, хотя и несколько месяцев спустя (на заседании «Клуба Солнечных часов» в колледже Корпус-Кристи в ноябре 1914 г.), а затем повторил его в том же самом Эссеистском клубе Эксетер-колледжа в феврале 1915 г. В рукописном тексте доклада нет упоминаний о Томпсоне, но в машинописную (расширенную, хотя и не оконченную) версию, которая не имеет точной датировки, но, судя по некоторым отсылкам в тексте, появилась уже в послевоенные годы (ориентировочно с 1918 по 1921 гг.), Толкин счел нужным включить цитату из Томпсона – которая при этом более обширна, чем нам кажется, и имеет немного иной смысл.

После прямого цитирования строк из эссе «Язычество – старое и новое» следует обширный пассаж:

...we half hear the voice of Ahti in the noises of the sea, half shudder at the thought of Pohja, gloomy land of witchcraft, or Tuonela yet darker region of the dead, it is nonetheless with quite another part of our minds that we do this than that which we reserve for our real beliefs and for our religion. <...> Yet there may be some whom these old songs will stir to new poetry, just as the old songs of other pagan days have stirred other Christians; for it is true that only the Christians have made Aphrodite utterly beautiful, a wonder for the soul; the Christian poets or those who while renouncing their Christianity owe to it all their feeling and their art have fashioned nymphs and dryads of which not even Greek ever dreamt; the real glory of Latmos was made by Keats.

[мы одной половиной нашего рассудка слышим голос Ахти в шуме моря, одной половиной вздрагиваем при мысли о Похье, мрачной колдовской земле, или о Туонеле – еще более мрачной обители мертвых; однако

в другой части рассудка мы сохраняем наши реальные верования и религию. <...> При этом здесь могут быть те, кого эти старые песни побудят к новой поэзии – совсем как старые песни прежних языческих времен побуждали других христиан. Ибо правда, что только христиане сделали Афродиту истинно прекрасной, чудом для души; христианские поэты или те, кто хотя и отрекался от христианства, однако был ему обязан своими чувствами и своим искусством, создали таких нимф и дриад, какие древним грекам и во сне не снились. Истинную славу Латмосу создал Китс [Tolkien, 2015, p. 100].

Как отмечает М. Фонтено [Fontenot, 2018, p. 59], в этом фрагменте содержится вольный пересказ основной идеи эссе «Язычество – старое и новое». Не связанная с «Калевалой» отсылка к поэме Китса «Эндимион» (которую, впрочем, Фонтено никак не комментирует и даже выпускает из приведенной цитаты) – парафраз строки из этого эссе: «there was little halo around Latmos' top, till it was thrown around it by the modern Keats» [над вершиной Латмоса почти не было сияния, пока его не зажжет современный поэт Китс] [Thompson, 1910, p. 52]. Согласно Томпсону, вернуть язычество как веру невозможно, и никакой тоски по богам классической древности он не испытывает; более того, возвращение язычества станет «пощечиной Красоте» (you smite beauty on the cheek) [Thompson, 1910, p. 68]. В античном язычестве не было поэзии в современном понимании, и только благодаря поэтам, воспитанным в ценностях христианской культуры (независимо от того, было ли их творчество христианским или богоборческим), от Ренессанса до современности (Шелли, Китс, Теннисон, Россетти), образы греческой и римской мифологии обрели глубину и способность вызывать чувство прекрасного. Эссе Томпсона становится для Толкина источником «оправдания темь» его собственного эссе о «Калевале»: любить и творчески преобразовать дикий и странный «ералаш» (jumble) финских языческих богов и духов для современного поэта-христианина не просто ненаказуемо, но столь же естественно, как наполнять новым содержанием уже привычные античные мифы, более того – именно под пером поэта-христианина эти порождения фантазии диких северных народов обретут истинную красоту. Отметим, что написание «Истории Куллерво» можно расценивать и как попытку такого творческого преобразования финских мифов и легенд.

Таким образом, хотя Толкин и не оставил нам никаких работ, посвященных Томпсону, для него самого идеи и образы творчества полузабытого ныне поэта-визионера стали одной из отправных точек при создании легендарного мира – в том числе как образец «мирного сосуществования» языческих образов и христианского содержания, смелой поэтической мифологизации реальности и естественнонаучной картины мира. Толкин не состоялся как

исследователь Томпсона в обыденном понимании, но влияние Томпсона на творчество Толкина далеко не ограничивается отдельными заимствованиями и цитатами.

Список литературы

1. Carpenter, 1977 – *Carpenter H.* J.R.R. Tolkien: A Biography. London: Allen and Unwin, 1977. 287 p.

2. Cilli, 2019 – *Cilli O.* Tolkien's Library: An Annotated Checklist. Luna Press Publishing, Edinburgh, 2019. 466 p.

3. Fimi, 2005–2006 – *Fimi D.* “Come sing ye light fairy things tripping so gay”: Victorian Fairies and the Early Work of J.R.R. Tolkien // Working with English: Medieval and Modern Language, Literature and Drama 2 (2005–2006). Pp. 10–26.

4. Fontenot, 2018 – *Fontenot M.N.* “No Pagan ever loved his god”: Tolkien, Thompson, and the Beautification of the Gods // Mythlore: A Journal of J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature. Fall / Winter 2018. Vol. 37. No. 1. Pp. 45–62.

5. Garth, 2014 – *Garth J.* Tolkien at Exeter College: How an Oxford Undergraduate Created Middle-earth. Oxford: Exeter College, 2014. 64 p.

6. Garth, 2020 – *Garth J.* The Worlds of J.R.R. Tolkien: The Places That Inspired Middle-earth. Princeton: Princeton University Press, 2020. 208 p.

7. Higgins, 2015 – *Higgins A.S.* The Genesis of J.R.R. Tolkien's Mythology. Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy. Cardiff Metropolitan University, 2015. 310 p.

8. Ordway, 2021 – *Ordway H.* Tolkien's Modern Reading: Middle-earth Beyond the Middle Ages. Des Plaines: Word on Fire Academic, 2021. 392 p.

9. Thompson, 1910 – *Thompson F.H.* A Renegade Poet and Other Essays. Boston: The Ball Publishing Co., 1910. 345 p.

10. Thompson, 1913 – *Thompson F.H.* The Collected Poetry of Francis Thompson. London: Hiddler & Stoughton, 1913. 413 p.

11. Tolkien, 1985 – *Tolkien J.R.R.* The Book of Lost Tales. Part I / ed. by C. Tolkien. London: Unwin Paperbacks, 1985. 249 p.

12. Tolkien, 1995 – *Tolkien J.R.R.* The Book of Lost Tales. Part II / ed. by C. Tolkien. London: HarperCollins Publishers, 1995. 391 p.

13. Tolkien, 1989 – *Tolkien J.R.R.* The Shaping of Middle-Earth: the Quenta, the Ambarkanta, and the Annals: together with the earliest “Silmarillion” and the first map. (The history of Middle-Earth; 4) / ed. by C. Tolkien. London: Unwin Paperbacks, 1989. 480 p.

14. Tolkien, 2015 – *Tolkien J.R.R.* The Story of Kullervo / ed. by V. Flieger. London: HarperCollins Publishers, 2015. 192 p.

References

- Carpenter, H. *J.R.R. Tolkien: A Biography*. London, Allen and Unwin, 1977. 287 p. (In Eng.)
- Cilli, O. *Tolkien's Library: An Annotated Checklist*. Luna Press Publishing, Edinburgh, 2019. 466 p. (In Eng.)
- Fimi, D. "Come sing ye light fairy things tripping so gay": Victorian Fairies and the Early Work of J.R.R. Tolkien. *Working with English: Medieval and Modern Language, Literature and Drama*. Vol. 2. 2005–2006. Pp. 10–26. (In Eng.)
- Fontenot, M.N. "No Pagan ever loved his god": Tolkien, Thompson, and the Beautification of the Gods". *Mythlore: A Journal of J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature*, Fall / Winter 2018, vol. 37, No 1, pp. 45–62. (In Eng.)
- Garth, J. *Tolkien at Exeter College: How an Oxford Undergraduate Created Middle-earth*. Oxford, Exeter College, 2014. 64 p. (In Eng.)
- Garth, J. *The Worlds of J.R.R. Tolkien: The Places That Inspired Middle-earth*. Princeton, Princeton University Press, 2020. 208 p. (In Eng.)
- Higgins, A.S. *The Genesis of J.R.R. Tolkien's Mythology*. Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy. Cardiff Metropolitan University, 2015. 310 p. (In Eng.)
- Ordway, H. *Tolkien's Modern Reading: Middle-earth Beyond the Middle Ages*. Des Plaines, Word on Fire Academic, 2021. 392 p. (In Eng.)
- Thompson, F.H. *A Renegade Poet and Other Essays*. Boston, The Ball Publishing Co., 1910. 345 p. (In Eng.)
- Thompson, F.H. *The Collected Poetry of Francis Thompson*. London, Hidder & Stoughton, 1913. 413 p. (In Eng.)
- Tolkien, J.R.R. *The Book of Lost Tales*. Part I, ed. by C. Tolkien. London, Unwin Paperbacks, 1985. 249 p. (In Eng.)
- Tolkien, J.R.R. *The Book of Lost Tales*. Part II, ed. by C. Tolkien. London, HarperCollins Publishers, 1995. 391 p. (In Eng.)
- Tolkien, J.R.R. *The Shaping of Middle-Earth: the Quenta, the Ambarkanta, and the Annals: together with the earliest "Silmarillion" and the first map* (The history of Middle-Earth; 4), ed. by C. Tolkien. London, Unwin Paperbacks, 1989. 480 p. (In Eng.)
- Tolkien, J.R.R. *The Story of Kullervo*, ed. by V. Flieger. London, HarperCollins Publishers, 2015. 192 p. (In Eng.)

Склизкова Е.В.

Лингво-семиотический аспект цвета в рамках вторичной мифологической реальности «Братства Кольца»

Информация об авторе: Склизкова Екатерина Владимировна, кандидат культурологии, доцент, Кафедра Лингвистики и МКК РГУ им. А.Н. Косыгина, Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0135-8616>.

E-mail: katunyas@yandex.ru

Аннотация: Будучи универсальным феноменом когнитивного пространства, построенным на семиотической иерархии и экзистенциальных конструкциях, цвет является сплавом символики и языковых элементов. Исследование аспектов семиозиса сейчас актуально, т. к. помогает осмыслению, использованию и прогнозированию семиотических алгоритмов в информационном поле. Особенный интерес представляют современные реконструкции древнейших мифолого-семиотических систем, являющихся интерпретацией текстов через призму постмодернистского сознания. Целью работы является обращение к прагматике цвета у Толкина. Он во многом опирался на англосаксонскую поэзию, хотя образность у нее иная. В древнеанглийских поэмах используется не «классический» набор цветов: черный, красный, серый, желтый. Цветообозначения имеют различную структуру, но выступают исключительно в прямом значении. В «Братстве Кольца» встречается более широкая цветовая палитра, она структурно проще, но семантически сложнее, используется в функции архитипичных образов, сохранивших достаточно устойчивые значения, вычленяемые из контекста. Толкин создал текст-амальгаму из разнородных древних источников, но в аспекте цвета у него нет сложных конструкций и образов, близких «сюрреализму», как, например, у Гомера, у которого цвет представлен его описательной, эмотивной, символической функциями, а форма отражена сложными лексическими сочетаниями. Профессор ближе к англосаксонскому подходу, где цвет – окраска предмета, через которую передается некая информация, хотя семиотическая составляющая гораздо более проявлена, чем в англосаксонских текстах. Несовпадение колористического аспекта с образцами древнеанглийского языка можно объяснить: попыткой вывести универсальный алгоритм лингво-семиотических систем древности; сплавом мировоззрений предыдущих эпох; тем, что целью не являлось максимально достоверное отображение древнего англо-

саксонского мировоззрения, чуждого современному читателю. Основной идеей было создание вторичной мифологической реальности, способной отразить или заместить утраченное англосаксонское мифологическое пространство. Т. е. мы видим скорее мир эйдосов, чем реальное отражение древнего сознания, по крайней мере, в аспекте цвета.

Ключевые слова: англосаксонский, архетипичный, вторичная мифологическая реальность, колористический, лингво-семиотический, основные цветовые термины, реконструкция.

The Linguistic and Semiotic Aspect of Colour in the Terms of Secondary Mythological Reality in “The Fellowship of the Ring”

Information about the author: Ekaterina Sklizkova, PhD in Culturology, Associate Professor, Department of Linguistics and cross cultural communication, A.N. Kosygin Russian State University, Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0135-8616>.

E-mail: katunyas@yandex.ru

Abstract: Being the universal phenomenon of cognitive sphere, based on semiotic hierarchy and existential constructions, colour is a coherence of the symbols and language elements. Research of aspects of semiosis is quite vital as gives the opportunity to cognate, use and predict semiotic algorithms in informational sphere. Modern reconstructions of ancient mythologo-semiotic systems are of very special interest, being the interpretation of texts through the prism of postmodernistic conscience. The aim of the paper is to appeal to Tolkien's colour pragmatics. He mostly based on Anglo-Saxon poetry, though its figurativeness is different. In Old English poems not classical colour set is used: *black, red, grey, yellow*. Colour-terms have variable structure, but are exclusively used in direct meaning. There is wider colour palette in «Fellowship of the ring», it is simpler structurally, though is more sophisticated in semantics, it is taken in function of archetypical images of the stable sense, perceived from the context. Tolkien created amalgam-text from different ancient recourses, though in the aspect of colour there are not complicated constructions or images, close to «surrealism» as e.g. in Homer's, where the colour is presented in descriptive, emotive and symbolic functions, and the form is manifested in complicated syntagmas. Professor is closer to Anglo-Saxon approach, where colour is the tint of an object, through which some information is transmitted, still semiotic aspect is much more vivid than in Anglo-Saxon texts. Difference of the colour aspect with the examples of Old English can be explained by factors: attempts to programme the universal algorithm of ancient lingua-semiotic system; amalgam of ideology of preceding epochs; the aim was not the direct reflection of ancient Anglo-Saxon conscience alien to contemporary audience. The main purpose was creation of the secondary mythological reality being capable

to reflect or substitute lost Anglo-Saxon mythological space. So there is the realm of eidos rather than truly manifestation of Anglo-Saxon mythology and world view, at least in the aspect of colour.

Keywords: Anglo-Saxon, archetypic, secondary mythological reality, colouristic, lingua-semiotic, main colour terms, reconstruction.

Семиозис непосредственным образом участвует в когнитивных и гносеологических процессах, создавая специфическое информативное поле. Он дает возможность атрибуции и проявляет себя в стремлении к адамизму. Исследование семиосферы представляется сейчас достаточно актуальным, т. к. дает возможность выявления моделей функционирования знаковых систем как способов хранения и передачи, в том числе, лингвокультурной информации. Каждому аспекту семиотик может быть посвящено отдельное обширное и разноаспектное исследование. В данном случае мы обратимся только к колористическому компоненту.

Цвет является универсальным когнитивным феноменом, построенным на семиотической иерархической структуре. Он проявляет себя в разных ипостасях, сугубо материальных и духовно значимых, причем, во взаимосвязи, образуя сложную систему значений и языковых формул.

Данная тема, с одной стороны, достаточно узкая, посвященная конкретному аспекту, с другой стороны, распадается на несколько компонентов. Это часто происходит с работами Толкина, как и другими сложно структурированными произведениями. Целью работы является обращение к прагматике цвета в «Братстве Кольца» Толкина в сравнении с англосаксонскими текстами, однако для последовательного раскрытия предмета исследования мы обратимся также к самому понятию вторичной мифологической реальности, семиотическим системам, использованным Толкином.

Особенный интерес в современной науке вызывают различные современные реконструкции древнейших мифолого-семиотических систем, представляющие интерпретацию текстов в широком смысле через призму постмодернистского сознания. В этом аспекте произведения Толкина являются широчайшим полем для исследований.

Конструирование вторичной мифологической реальности – типичная характеристика фэнтези. Жанр отсылает нас к теориям множественности миров. Фэнтези впитывает сюжеты, персонажей из различных мифологий, литератур, реальности, образуя вторичную реальность. Основа жанра мифологична, иррациональна, наполнена, как правило, средневековым колоритом. Миф – некая априорная мировоззренческая коллективная пара-

дигма, взятая как эталон, самоактуализирующаяся и автообъяснительная. Вторичная мифология проявляет себя по чьей-либо индивидуальной воле, как приоритетное мировоззрение для достижения конкретной цели. Она не является замкнутой и самодостаточной системой. Основным отличием первичной и вторичной мифологии является полная бытийность для первой, и конкретная прагматика для второй. Вторичная мифология создается намеренно, подстраивается под конкретную реальность и объясняет отдельные ее проявления. Такая реальность синкретична, семиотична, фатальна. Толкин является автором очень сложной реальности. Многие аспекты человеческой жизни у него не представлены или представлены очень поверхностно, например, экономика, закон или религия. Однако мощнейший лингвокультурный компонент делает мир живым. Интерпретация любых текстов всегда сталкивается, прежде всего, с возможностями читателя и «культурными очками». Однако также большую роль будет играть жанр произведения и его проявления. Жанр произведений Толкина вообще трудно определим.

Определение жанров различных феноменов культуры часто вызывает вопросы. Есть произведения на стыке жанров или построенные на эклектике, есть произведения переходных эпох, есть произведения со сложной, а значит, различной интерпретацией. Даже при наличии достаточно четких жанровых особенностей, иногда отождествить конкретный текст с конкретным жанром очень тяжело. Понятие художественной и нехудожественной литературы четко очерчено. Однако, например, в английском языке понятия *fiction/non-fiction* не столь однозначны. Первое, помимо беллетристики, означает «вымысел», «выдумка». Все, что является отражением фантазий автора, – вымысел. Соответственно, границы между жанрами частично размываются. Понятие романа как жанра очень туманно, слишком много у него разновидностей и характеристик: «...роман не имеет такого канона, как другие жанры: исторически действенны только отдельные образцы романа, но не жанровый канон как таковой. Изучение других жанров аналогично изучению мертвых языков; изучение же романа – изучению живых языков, притом молодых» [Бахтин, 1975, с. 448].

Фэнтези выглядит молодым жанром, но очень перспективным. Однако уже в древнейших образцах литературы проявляются элементы фантастики. Она присутствует и в более позднее время, транслируя сюжеты и персонажей. Как полноценный жанр оно оформляется в прошлом веке, пытаясь дистанцироваться от других родственных направлений. Это уже не сказка и не научная фантастика, у него другие задачи и границы повествования. Иррациональность раздвигает границы дозволенного. Фэнтези близко философии постмодернизма, хотя не связано с ней органикой происхождения.

Фэнтези вырастает во многом из сказки, но семантически, синтаксически и прагматически сложнее нее. Синкретичность также присуща этому жанру, но интерпретационно сложнее.

Творчество Толкина вызывает неоднозначную реакцию. Чем талантливее исполнен значимый феномен культуры, тем сложнее его интерпретация. Будучи крестным отцом фэнтези, Профессор создал очень сложные и неоднозначные произведения, разбивающиеся на различные аспекты: философский, лингвистический, эстетический, мифологический и др. Его работы – лингво-семиотикомифологическая реконструкция, искусственно синтезированная из вполне реальных элементов.

Сам Толкин негативно относился к аллегории, хотя это понятие близко понятию знака. Любое мифотворчество, как вторичное, так и первичное замешано на специфической семиотической системе. Это и образы-символы, события-символы, объекты-символы. Слова М.М. Бахтина о рыцарском романе очень подходят и фэнтези: «Он наполнен уже не раритетно-курьезным, а чудесным; каждая вещь в нем – оружие, одежда, источник, мост и т. п. – имеет какие-нибудь чудесные свойства или просто заколдована. Много в этом мире и символики, но не грубо-ребусного характера, а приближающейся к восточно-сказочной» [Бахтин, 1975, с. 304].

У Толкина семиотичность присутствует в образах, артефактах, сюжетных поворотах, например, один, три, семь, девять колец.

Three Rings for the Elven-kings under the sky,	Три кольца – для князей эльфов Под звездными небесами,
Seven for the Dwarf-lords in their halls of stone,	Семь – для гномьих лордов В залах под горами,
Nine for Mortal Men doomed to die,	Девять – людям гордым, К смерти обреченным,
One for the Dark Lord on his dark throne	И одно – для Властелина На престоле черном.
In the Land of Mordor where the Shadows lie	В стране теней Мордоре
[Tolkien, 2008, p. 66].	

Все числа имеют сакральное значение в европейской культуре. У Толкина встречаются несколько артефактов, которые могут интерпретироваться как символы, присутствующие также в англосаксонских образцах: стены, башни, ворота, корабли, кольца, мечи, шлемы, рог, зеркало. Артефакты являются как семиотически значимыми, так и текстообразующими элементами. Но в толкиновских текстах они подчеркнута семиотичны (Кольцо Всевластья, Две Твердыни, последний корабль, Нарсил – меч короля, Черные Врата и т. д.).

Об англосаксонском язычестве известно крайне мало. Доступная современникам англосаксонская культура предстает уже в христианизированном виде. Все аспекты, даже, если касаются непосредственно англосаксонского периода, отражают христианскую интерпретацию. Например, Беовульф, хотя и является презентацией языческих сказаний, мало того, что рассказывает о скандинавах и скандинавской земле, а не англосаксах, так еще и преломляется в свете христианской традиции. Толкин пытался восполнить этот пробел реконструкциями, но усложнил их в структурном плане настолько, что современные англосаксы не воспринимают его произведения как аутентичные. Тем более что Профессор опирался далеко не только на англосаксонскую литературу, а многие другие источники, не имеющие никакого отношения к Британии.

Толкин обращался к разным источникам, в том числе, к так называемым «малым памятникам», входящими в Эксетерский кодекс [Codex Exoniensis, 1842]. Это – сборник весьма разнообразных по жанру, степени сохранности, авторству и, возможно, времени написания произведений. Сам список относится, вероятно, к IX веку. Тексты до сих пор вызывают больше вопросов, чем дают атрибуцию, в том числе, в смысле интерпретации.

Толкин был озабочен лакунами англосаксонской мифологии и вообще реально существующих культурно-исторических феноменов дохристианской эпохи, что отражается в тексте-плаче:

Where now is Boromir the fair? He taries and I grieve! [Tolkien, 2008, p. 543]
(Где теперь светлый Боромир? Медлит он, а я печалюсь!)

Where now is the horse and the rider? Where is the horn that was blowing?
(Где теперь конь и всадник? Где горн поющий?)

Where is the helm and the hauberk, and the bright hair flowing?
(Где шлем и кольчуга, и ярких волос водопад?)

Where is the hand on the harpstring, and the red fire glowing?
(Где рука на струнах арфы, и красное пламя горячее?)

[Tolkien, 2008, pp. 662–663]

Это прямые аллюзии на англосаксонские поэмы – сетования на неустроенность и неприкаянность человека в новом мире, на войну, разрушившую привычную жизнь, что проявляется в «Руинах», всех «Сетованиях», «Скитальце» и т. д.

Hwær cwom mearg?

Где же конь?

Hwær cwom mago?

Где всадник?

Hwær cwom maþþungyfa?

Где даритель сокровищ?

Hwær cwom symbla gesetu?

Где праздничные хоромы?

Hwær sindon seledreamas?

Где веселый шум залов?

[Codex Exoniensis, 1842, pp. 291–292].

Война или борьба являются основным компонентом мифологического пространства, являясь двигателем развития. Сюжетов, связанных с созданием, в мировой мифологии гораздо меньше, даже среди космогоний. Для фэнтези вообще характерен авантюрный сюжет, часто близкий роману дороги, борьба основополагающих начал добра со злом, причем, добро не обязательно однозначно побеждает.

У Толкина фигурируют архетипичные природные и искусственные понятия в полуперсонифицированном виде: свет, тьма, вода, гора, земля, лес, звезды, кольцо, дорога, маг, король и т. д., причем, часто в устойчивых группах: зло-тьма и кольцо, зло и гора, зло и лес (хотя, чаще здесь зло привнесенное, а не «врожденное»), дорога и жизнь, дорога и выбор, дорога и добро. Образы выстроены на древних мифологемах, интерпретированных по-новому или с семантическим сдвигом. Несмотря на то, что Профессор черпал вдохновение прежде всего в англосаксонском наследии, его видение мира, пожалуй, ближе более древним культурам, в частности, кельтам.

Цвет, бесспорно, является мощным семиотическим элементом культуры. Его физическая природа вызывает эмотивный отклик, а вместе с ассоциативными связями с конкретными явлениями реальности формирует интуитивный символизм, перерастающий в сложное семиотическое явление, замешанное на культурфилософских особенностях.

Интересно то, что в произведениях англосаксонской поэзии используются всего несколько цветов, причем они фигурируют во всех или почти во всех отрывках. Среди них есть прямые основные термины, термины, могущие интерпретироваться как цветные, есть сложные конструкции. Часто термины, которые касаются цвета, отображают не столько цвет как таковой, сколько свето-темноту и блеск. Это характерно для всех древних языков, и порой говорить именно о прямом цветовом термине не представляется возможным, т. к. скорее слово обозначает некое смежное понятие.

Можно выделить *черный, белый, красный, серый, желтый*, т. е. не совсем классический набор цветов, причем, красный представлен не обычным термином. Этимология этих терминов вполне прозрачна, хотя иногда носит весьма странный характер. Цвета используются фактически исключительно в прямом значении, и им явно не придают какого-то особого символического смысла, либо у слова есть несколько значений, хотя функция создания атмосферы все равно включена. Так же присутствуют золотой и серебряный, но они соотносятся скорее с материалом (*gold, sylfor*).

В древнеанглийском для обозначения черного часто используются *sweart, deorc, blaec, mirce* и т. д. Первые два имеют значение «неясного, запачканного и злого» и используются как определение ночи, воли, волос, оперения и др. *Blaec* восходит к *bhleg-* «блестеть», что сближает его с *белым*.

Mirce (и.e. *mer-*) соотносится с «мерцать», *morġat* в русском, с семантикой «мрачный, темный». Ближе всего к прямому обозначению цвета подходят *sweart*, *blæc*: *sweart niht – deorc niht* – «темная ночь», *hrefn blæc* – «черный ворон»; *deorce lif* – «трудная жизнь», *Nihthelm geswearc Deorc* – «тени ночи чернели тьмой», *deorc deapscua* – «темная смерти тень».

Белый, в большей степени, соотносится с яркостью, блеском, светом. Среди массы подобных терминов собственно цвета, как такового, фактически нет. *Hwit*, *beorht*, *glaed*, *scur*, *torht*, *leoht*, *blac* можно связать с терминологией цвета весьма условно. Ближе всего к цвету – *hwit u blac*, хотя тоже весьма условно. *Hwīt* – восходит к семантически близкому индоевропейскому *kueid* – «свет, блеск» (русское слово *свет* имеет это же происхождение). *Blac*, судя по всему, близко *blæc* и, фактически, обозначает «блеск». Например, *onsyn blacað* – «ликот побледневший», *blacne leoman* – «белые лучи света», *hwita helmhafelan* – «белый шлем».

В германских языках корень *rot* – «красный» – имел семантику «свещающегося золотисто-красноватого, багряного», а также значение «рыжего». Последний вариант развился в дополнительное значение «лживого, коварного». *Rēad* в староанглийском встречается и с непосредственным значением цвета и с переносным, соотносящимся с материалом, субстанцией и т. д. Английское *red* также восходит к индоевропейскому *roudho*, отражающемуся и в таких русских словах, как *рыжий*, *рудяный*. В англосаксонских текстах мы находим *readfah* – «кирпично-красный», *teaforgeapa* – «алый?» (сложное слово, предположительно обозначавшее оттенок красного и обширный, т. е. либо густо-красный, либо большую площадь, покрытую красным), *earmreade* – «красная рука».

Серый в староанглийских источниках представлен *har* (от индоевропейского *koi-ro-* сиять) и *græg* (от индоевропейского *gher* – темный). *Har* – «седой, серый», *ræghar* – «серый лишайник», *anhár* – «седой, белесый», *hár stán* – «серый камень», *hár hilderinc* – «старый воин», *græge syrca* – «серые кольчуги», *grægmæl* – «серого цвета».

Желтый представлен элементами *fealo u geo-*. Первое обозначает «бледный, коричневатый, серый и желтый», т. е. здесь нет четкого понятия цвета и его обозначения. *Geolo* возводятся к индоевропейскому *ghel*, означающему «желтый и зеленый, серый или синий». В текстах встречаются *æppelfeahuwe* – «яблочко-желтый», *geolwe linde* – «желтый липовый лес» [Codex Exoniensis, 1842].

Черный вполне соотносится с темнотой, белый с блеском, серый, в данном случае, в большей степени, соответствует седине и старости (в современном языке у *hoar* так же есть эти значения), красный представлен как типичным, так и весьма спорным термином, желтый близок к «светлому». Однако можно говорить о скудности использования цвета в литературе

этого периода (представленные примеры фактически являются полным перечнем). Т. е. цвет употребляется, преимущественно, в прямом значении и не имеет усиленной семантической нагрузки. Мир англосаксонской поэзии нельзя, конечно, назвать черно-белым, но многоцветием он не отличается. Можно предположить, что цвет в этот период еще не стал той всеобъемлющей знаковой системой, которой он будет в XIII–XIV веках, когда появятся различные справочники по использованию цвета и усилится художественный компонент в аллегорических поэмах и рыцарских романах.

Это является семантико-лексической оппозицией, например, Гомеру, для которого цвет выступал значимой художественной составляющей, представленной и его дескриптивной, и эмотивной, и семиотической функциями. Его цветовая образность отражена сложными сочетаниями, среди которых простые и производные термины и сравнительные конструкции с привязкой к конкретным объектам реальности: *αἶθροψ* (горящий, подобный огню), в том числе, по отношению к бронзе; *οἶνος* (подобный вину), *πολιός* (бело-серое), *ιοειδής* (подобный фиалке) – моря; *γλαυκός* – моря и глаз (синий или серый); *πορφύρεος* (пурпурный) – к радуге, коврам, одежде, бурному морю, крови, смерти; *μυλοπόρῆος* (с красными бортами) – к кораблю; *ροδοδάκτυλος* (розово-пальчатый), *κροκόπεπλος* (облаченный в шафран) – рассвета [ΙΛΙΑΔΟΣ].

Толкин во многом опирался на образцы англосаксонской поэзии, хотя в целом образность у него иная. Любая реконструкция все-таки сохраняет герменевтическое измерение конкретной эпохи. У Толкина цвет используется в функции архетипичного образа, сохранявшего достаточно устойчивые значения: белый – серебряный – чистота, добро, черный – зло, зеленый – юность, жизнь, серый – неясный, золотой – власть, благородство. В текстах Толкина можно встретить более широкую цветовую палитру, чем в англосаксонских поэмах, и она более семантически сложная, хотя структурно проще. Помимо семиотически явных цветов, используются цвета в чисто прямом значении (красный, зеленый, синий, коричневый). Один из самых многоцветных персонажей – Том Бомбадил, представленный желтым, синим, коричневым и красным. Однако у него цвет отображает тоже скорее окраску объекта, чем знак: «...an old battered hat with a tall crown and a long blue feather <...> with great yellow boots <...> a blue coat and a long brown beard; his eyes were blue and bright, and his face was red as a ripe apple...» [Tolkien, 2008, p. 157] (старая потрепанная шляпа с высокой тульей и длинным синим пером <...> синий кафтан и длинная каштановая борода; его глаза были синими и ясными, а лицо румяным, как спелое яблоко).

Белый присущ положительным персонажам высшего порядка, в большей степени эльфам, сохраняя типичную семантику чистоты, благородства, света.

Snow-white! Snow-white! O lady clear! [Tolkien, 2008, p. 104].

(Снежно-белая! Белоснежная! О, светлая леди!)

Her hair was long, her limbs were white [Tolkien, 2008, p. 442].

(Ее волосы были длинными, руки – белыми)

Черный имеет так же вполне предсказуемую семантику, хотя, в поэзии представлен его эквивалент *темный*.

One for the Dark Lord on his dark throne [Tolkien, 2008, p. 66].

(Одно для Темного Лорда на его темном престоле)

В прозаической части присутствуют имена собственные, обозначающие причастность к темной стороне. Это могут быть прозвища, географические названия, либо элементы метафорического переноса (*Ancalagon the Black* – Анкалагон Черный, *Black Rider* – Черный Всадник, *the Black Land* – Черная Земля, *the Black Gate* – Черные Врата, *the Black Years* – Черные годы). Либо, крайне редко, черный просто используется в значении «отрицательный, плохой, злой»: *«alone in the dark Gollum's heart was black»* [Tolkien, 2008, p. 16] (в одиночестве во тьме сердце Голлума было черным). Тени, которые таят опасность, не предвещают ничего хорошего, так же соотносятся с этим цветом:

It looked like the black shade of a horse led by a smaller black shadow. The black shadow stood close [Tolkien, 2008, p. 103].

(Казалось, что черная тень лошади ведома меньшей черной тенью. Черная тень остановилась близко)

The fear of Sauron lies black on his heart [Tolkien, 2008, p. 332].

(Страх Саурона заполнил тьмой его сердце)

In the black wind the stars shall die [Tolkien, 2008, p. 184].

(В черном ветре погибнут звезды)

Однако встречается употребление черного с положительной коннотацией чистоты.

It was a fine night, and the black sky was dotted with stars [Tolkien, 2008, p. 46].

(Это была ясная ночь, и черное небо было усыпано звездами)

Above him was a black starry sky [Tolkien, 2008, p. 254].

(Над ним было черное звездное небо)

Серый, иногда серебряный, становится не только отображением цвета, но чего-то неясного, фактически трансцендентного, тревожного.

The elven-ship in haven grey [Tolkien, 2008, p.442].

(Эльфийский корабль в серой гавани)

The mountains sinking grey [Tolkien, 2008, p.443].

(Горы утопали в дымке/сером)

When evening in the Shire was grey [Tolkien, 2008, p.467].

(Вечер в Шире был серым)

O'er stony mountains cold and grey [Tolkien, 2008, p.252].

(Над каменными горами холодными и серыми)

Серый может интерпретироваться как переходный, промежуточный вариант чего-либо, подверженный каким-либо слабостям.

Near at hand was a flower-garden and a clipped hedge silver-netted, and beyond that grey shaven grass pale with dew-drops [Tolkien, 2008, p. 168].

(Поблизости был цветочный сад и постриженная изгородь, тронутая серебром, а за ней серая скошенная трава, побелевшая от росы)

Dawn was growing in the sky, and the dell was filling with grey light [Tolkien, 2008, p. 258].

(На небе загорался рассвет, и лощина наполнялась серым светом)

Frodo's pain had redoubled, and during the day things about him faded to shadows of ghostly grey [Tolkien, 2008, p. 277].

(Боль Фродо множилась, и в течение дня предметы вокруг него растворялись в призрачно-серых тенях)

The grass was grey with cold dew [Tolkien, 2008, p. 143].

(Трава была серой от холодной росы)

Это так же касается имен собственных (*Grey Havens* – гавань, откуда отплывали корабли на Заокраинный Запад, между Средиземьем и Валинором; *Gandalf the Grey* – самый могущественный майа, заключенный в телесную оболочку старца, подверженный всем слабостям старого человека). Т. е. коннотация старости присутствует, как и в англосаксонских образцах.

Серебро часто выступает неким эквивалентом белому, с семантикой чистоты, недоступности, холодности. Особенно часто используется по отношению к звездам, воде и персонажам с ними связанным.

Here's my Goldberry clothed all in silver-green with flowers in her girdle! [Tolkien, 2008, p.163].

(Вот моя Златеника, вся одетая в серебристо-зеленый с пояском из цветов!)

Золотой, помимо материала и цвета, приобретает значение истиной власти, величия, либо света, что довольно типично для семантики этого цвета.

All that is gold does not glitter [Tolkien, 2008, p. 222].
(Не все золото блестит)

Goldberry, Goldberry, merry yellow berry-o! [Tolkien, 2008, p. 156].
(Златеника, Златеника, веселая желтая ягодка!)

And saw in wonder flowers of gold
Upon her mantle and her sleeves [Tolkien, 2008, p. 250].
(И увидел в удивлении золотые цветы на ее плаще и рукавах)

I sang of leaves, of leaves of gold, and leaves of gold there grew <...>
And by the strand of Ilmarin there grew a golden Tree <...>
There long the golden leaves have grown upon the branching years <...>
And in a fading crown have twined the golden elanor
[Tolkien, 2008, p. 485].

(Я пела золоту листья, и росли золотые листья <...>
На берегах Ильмарина росли золотые деревья <...>
Долго росли золотые листья в ветвящиеся года <...>
И в увядающем венке из золотого эланора)

As sun upon the golden boughs [Tolkien, 2008, p. 442].
(Солнце над золотыми ветвями)

Her mantle white was hemmed with gold,
Her shoes of silver-grey... [Tolkien, 2008, p. 442].
(Ее белый плащ с золотой каймой,
Ее туфли серебристо-серые)

Достаточно интересно рассмотреть цветовую интерпретацию женских образов у Профессора. Его часто упрекали, что их крайне мало, они второстепенны и недостаточно хорошо проработаны. Фактически, во «Властелине колец» мы имеем шесть женских персонажей: валие – Элберет, эльфийки – Галадриэль и Арвен, человек – Эовин, дух реки – Золотинка и хоббит – Роза. Можно, конечно, еще добавить Лобелию и Шелоб. Среди них почти нет активных персонажей, большинство пассивны. Их цветовое оформление также будет семантически наполнено. Данный набор можно разделить на некие условные семантические пары: «вдохновительница», «хранительница очага», «воительница», «паучиха». В «Братстве Кольца» встречаются только пять из упомянутых персонажей. Эовин появляется в «Двух твердынях», что выпадает из сферы нашего анализа, Шелоб также упоминается позже. А Лобелия не представлена цветовым аспектом. Последние два персонажа можно объединить в пару «паучихи» – все опутывают и тащат себе в логово.

«Вдохновительницами» являются Элберет и Роза, они не участвуют в повествовании, но освещают своим наличием путь героев.

Элберет – белый. Основная ассоциация со звездами или снежной вершиной горы, т. е. чистота и недосыгаемость. Персонаж связан с небом – Возжигательница звезд.

Snow-white! Snow-white! O Lady clear! [Tolkien, 2008, p. 104].
(Снежно-белая! Белоснежная! О Леди чистоты!)

«Хранительницы очага» – настоящая и будущая – Золотинка и Арвен, оба пассивных персонажа, но с которыми встречаются и общаются герои.

Золотинка – желтый, зеленый, голубой, серебряный и золотой. Этот персонаж представлен самой обширной палитрой. Дух реки отражает игру света на зыбкой поверхности воды. Это нейтральный персонаж, но сохраняющий очистительную и охранительную семантику воды.

Goldberry, Goldberry, merry yellow berry-o! [Tolkien, 2008, p. 156].
(Златеника, Златеника, веселая желтая ягодка!)

Her long yellow hair rippled down her shoulders; her gown was green, green as young reeds, shot with silver like beads of dew; and her belt was of gold, shaped like a chain of flag-lilies set with the pale-blue eyes of forget-me-nots [Tolkien, 2008, p. 161].

(Ее длинные золотистые (желтые) волосы ниспадали на плечи; ее платье было зеленым, зеленым, как молодой тростник, посеребренный россыпью росы; ее золотой пояс напоминал венок из лилий с голубыми глазками незабудок)

Арвен – белый, серый, серебряный. Персонаж скорее холодный, в смысле, закрытый. Эльфийская принцесса – будущая королева Гондора, путеводная звезда истинного короля, Вечерняя звезда эльфийского народа. Образ чистый, таинственный и отстраненный.

Her white arms ... the light of stars was in her bright eyes, grey as a cloudless night... her head was covered with a cap of silver lace netted with small gems, glittering white; but her soft grey raiment had no ornament save a girdle of leaves wrought in silver [Tolkien, 2008, p. 296].

(Ее белые руки... отсвет звезд был в ее ярких глазах, серых, как ясная ночь... на ее голове была серебряная сеточка, унизанная маленькими драгоценными камнями, блестящими белым; но на ее мягком сером одеянии не было украшений, кроме пояса из серебряных листьев)

Воительницы – Галадриэль и Эовен. Единственные активные персонажи, определяющие сюжетные линии.

Галадриэль – белый, золотой. Она отождествляется со светом и величием, лесом, водой.

They were clad wholly in white; and the hair of the Lady was of deep gold [Tolkien, 2008, p. 461].

(Они были одеты полностью в белое; а волосы Владычицы были цвета темного золота)

Образ Галадриэль имеет параллели с женскими персонажами-волшебницами у Г. Хаггарда и Дж. Лондона, с Айшей и Той-которая-грезит. Они сверхъестественно красивы, правят в замкнутом пространстве затерянным во времени народом, есть способность предвидения, волшебная Зеркалочаша, обладают серебряным голосом.

Her voice was clear and musical [Tolkien, 2008, p. 462].

(Ее голос был чист и музыкален)

The body <...> was wrapped with a soft white <...> material [Haggard, 1911, p. 136].

(Тело <...> было укутано мягкой белой <...> тканью)

“Then gaze upon that water,” and, pointing to the fontlike vessel, she <...> held her hand over it... [Haggard, 1911, p. 144].

(«Посмотри на воду», – и, указав на напоминавший купель сосуд, она <...> провела над ним рукой)

She laughed out in her bell-like notes [Haggard, 1911, p. 47].

(Ее смех прозвенел, как колокольчик)

On her little feet were sandals, <...> with studs of gold. <...> at the snowy argent of her breast... [Haggard, 1911, p. 148].

(На ее маленьких ногах были сандалии <...> с золотыми шипами. <...> на снежном серебре ее груди...)

Her voice <...> as silver... [London, 1920, p. 233].

(Ее голос <...> как серебро)

Another pinch of dust she tossed into the great bowl of gold. ... “The Mirror of the World will tell me” [London, 1920, p. 237].

(Еще щепотку порошка она бросила в большую золотую чашу... «Зеркало расскажет мне»)

В цветовом решении параллелей меньше, хотя они заметны с Айшей присутствием белого и золотого.

Тем не менее, из примеров видно, что в аспекте цвета Профессор ближе к «спартанскому» англосаксонскому подходу, где цвет – прежде всего окраска предмета, через которую передается некая информация. Здесь нет сложных сравнительных конструкций и цветовых образов, близких «сюрреализму», как у Гомера. Но семиотическая составляющая все же достаточно сильна и гораздо более проявлена, чем в англосаксонских образцах.

Про англосаксонскую литературу нельзя сказать, что она плоская и лишена поэтики, просто поэтика абсолютно иная, значительно отличающаяся от современной. Древние поэтические отрывки характерны своеобразной образностью, обилием метафор, сравнительных конструкций (*enta geweorc* – «великанов работа»; *hrungeat* – «врат забрала», *breosthord* – «грудь сокровищница», *hreþerlocan* – «грудь-ларец», *hordcofan* – «ларец (душа)», *hwæles eþel* – «китовая вотчина», *hron-rade* – «дорога китов», *Lif-frea* – «податель жизни» и т. д.) [Codex Exoniensis, 1842]. Однако эта образность не касается цветовой составляющей.

Произведения Толкина являются культурно-семиотическими реконструкциями, представляющими собой амальгаму. Он опирался на различные древние источники, порой трудно совместимые. Однако основной целью было создание вторичной мифологической реальности, способной отразить, или, возможно, заместить утраченное англосаксонское мифологическое пространство.

Несовпадение достаточно знакового семиотического аспекта с образцами древнеанглийского языка у Толкина можно объяснить несколькими факторами. За отсутствием конкретных данных автор мог пытаться вывести универсальный алгоритм лингво-семиотических систем древности, что приводит к некой обобщенности. Либо можно говорить о том, что во многом современный автор отражает мировоззрение, являющееся неким сплавом предыдущих эпох. Либо в цели автора не входило максимально приближенное отображение древнего англосаксонского мировоззрения, бесконечно далекого от современного читателя. Т. е. это скорее непревзойденно талантливо созданный мир эйдосов, чем реальное отражение англосаксонской мифологии и видения мира, по крайней мере, в аспекте цвета.

Список литературы

1. Бахтин, 1975 – *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. 502 с.
2. Древнеанглийская поэзия, 1982 – *Древнеанглийская поэзия / под ред. О.А. Смирницкой.* М.: Наука, 1982. 320 с.
3. IΛIADΩΣ – Тексты на греческом языке. Гомер. IΛIADΩΣ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magister.msk.ru/library/babilon/greek/homegrhomer.htm> (дата обращения 29.10.20).
4. Толкин, 2004 – *Толкин Дж.Р.Р.* Профессор и чудовища. СПб.: Азбука-классика, 2004. 285 с.

5. Codex Exoniensis, 1842 – Codex Exoniensis. A Collection of Anglo-Saxon Poetry. London: Published for the society of Antiquaries of London, 1842. 572 p.
6. Haggard, 1911 – *Haggard H.R. She*. London-New-York-Bombay-Calcutta: Longmans, Green and co, 1911. 297 p.
7. London, 1920 – *London J. Hearts of Three*. New York: The Macmillan company, 1920. 390 p.
8. Shippey, 1982 – *Shippey T. The Road to Middle Earth*. L.: Allen&Unwin, 1982. 882 p.
9. Tolkien, 2008 – *Tolkien J.R.R. The Fellowship of the Ring*. New York.: Harper Collins Publishers, 2008. 571 p.
10. Tolkien, 2008 – *Tolkien J.R.R. The Two Towers*. New York.: Harper Collins Publishers, 2009. 982 p.

References

- Bahtin, M. *Voprosy literatury i jestetiki* [Bulletin of Literature and Aesthetics]. Moscow, Hudozhestvennaja literature Publ., 1975. 502 p. (In Russ.)
- Drevneanglijskaja poezija* [Old English poetry], ed. by O.A. Smirnitskaja. Moscow, Nauka Publ., 1982. 320 p. (In Russ.)
- Teksty na grecheskom jazyke. Gomer. IΛIΔAOC*. [The Texts in Greek. Homer. *The Iliad*]. [Electronic resource]. – Available at: <http://magister.msk.ru/library/babilon/greek/homer/grhomer.htm> (Accessed 29.10.20) (In Greek)
- Tolkin, Dzh.R.R. *Professor i chudovishha* [“The Monsters and the Critics” and Other Essays]. Saint-Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2004. 285 p. (In Russ.)
- Codex Exoniensis. A Collection of Anglo-Saxon Poetry*. London, Published for the society of Antiquaries of London, 1842. 572 p. (In Eng.)
- Haggard, H.R. *She*. London-New-York-Bombay-Calcutta, Longmans, Green and co, 1911. 297 p. (In Eng.)
- London, J. *Hearts of Three*. New York, The Macmillan company, 1920. 390 p. (In Eng.)
- Shippey, T. *The Road to Middle Earth*. London, Allen&Unwin, 1982. 882 p. (In Eng.)
- Tolkien, J.R.R. *The Fellowship of the Ring*. New York, Harper Collins Publishers, 2008. 571 p. (In Eng.)
- Tolkien, J.R.R. *The Two Towers*. New York, HarperCollinsPublishers, 2009. 982 p. (In Eng.)

Соснин Е.В.

Путешествие в Страну-Мечту: Средиземье как продолжение детской художественной игры

Информация об авторе: Соснин Евгений Викторович, кандидат филологических наук, главный библиотекарь отдела художественной литературы Новосибирской государственной областной научной библиотеки, Новосибирск, Россия.

E-mail: sosnin.ev@mail.ru

Аннотация: Феномен игры в Страну-Мечту хорошо известен с 1976 года, когда это явление впервые было рассмотрено отечественным фольклористом и литературоведом Софьей Михайловной Лойтер и американцем Робертом Силви, но в исследованиях, посвящённых творчеству Дж. Толкина, тема эта подробно не рассматривалась. Отдельные упоминания можно найти в работе Джозефа Лейкока [Lausock, 2015]. В зарубежных исследованиях концепция паракосма в основном связана с детскими травмами, в то время как С.М. Лойтер отметила литературный характер детской игры в Страну-Мечту, её широкую распространённость в среде детей, получавших классическое образование, и глубокую связь с античной и кельтской мифологией и поисками социальной справедливости, характерными для народного поэтического творчества. Детальный анализ произведений Дж. Толкина на фоне фольклорных, литературных и мемуарных текстов позволяет развеять миф об уникальности литературного наследия английского писателя и необходимости особого подхода к изучению его творчества.

Ключевые слова: Толкин, Средиземье, детский фольклор, художественные игры, Страна-Мечта.

Voyage to the Dream-Land: Middle-earth as a Paracosm

Information about the author: Evgeny Sosnin, PhD in Philology, Novosibirsk Region State Science Library (Fiction Department), Novosibirsk, Russia.

E-mail: sosnin.ev@mail.ru

Abstract: Phenomenon of the Dream-Land game has been well known since 1976, when it was described by the Soviet specialist in folklore and literature S.M. Loiter and the American researcher Robert Silvey, but there are no detailed researches on this subject in articles and monographs devoted to literary works by

J.R.R. Tolkien, except some notes in Joseph P. Laycock's "Dangerous Dangerous Games: What the Moral Panic over Role-Playing Games Says about Play, Religion, and Imagined Worlds" (University of California Press, 2015). In foreign researches this phenomenon is related to the child psychological trauma, while S.M. Loiter considered Dream-Land game as a part of literary tradition widely known among the children with classical education and deep associated with Antique and Celtic mythology and searching of social justice specific to folk poetry. Ultimate analysis of the corpus of Tolkien's works against the background of folk, literary and memoir texts permits us to dispel the myth about uniqueness of Tolkien's literary heritage and necessity for special methods of its research.

Keywords: Tolkien, Middle-earth, childlore, literary games, Paracosm.

Предварительные замечания

Феномен игры в Страну-Мечту впервые был описан в 1976 году отечественным фольклористом и литературоведом Софьей Михайловной Лойтер [Лойтер, 2001] и американцем Робертом Силви [Silvey, MacKeit, 1998, p. 173–198], но в исследованиях, посвящённых творчеству Дж. Толкина, тема эта подробно не рассматривалась. Отдельные упоминания можно найти в работе Джозефа Лейкока [Laycock, 2015]. В зарубежных исследованиях концепция паракосма в основном связана с детскими травмами, в то время как С.М. Лойтер отметила литературный характер этой игры, её широкую распространённость в среде детей, получавших классическое образование, и глубокую связь с античной и кельтской мифологией и поисками социальной справедливости, характерными для народного поэтического творчества. Детальный анализ произведений Дж. Толкина на фоне фольклорных, литературных и мемуарных текстов позволяет развеять миф об уникальности литературного наследия английского писателя и необходимости особого подхода к изучению его творчества – как я покажу далее, здесь вполне подходят традиционные методы науки. Но вначале хотелось бы затронуть проблему мечты как таковой.

Мечта

Мечтательная форма воображения

Начну я с самого главного: «Наша мечта витает не по прихоти, а связана со всем опытом того человека, который мечтает» [Выготский, 1982, с. 438]. Это очень важный момент, поскольку сегодня, во времена господства идеализма мы зачастую склонны отделять наши мечты от реальности и даже

иногда противопоставлять одно другому, путая мечту с пустым фантазированием, хотя достаточно проанализировать самые фантастичные мечты любого человека и станет очевидным зависимость их содержания от того, что он видел, слышал, читал.

Кроме того, само воображение, определяющее содержание мечты, – это не особая функция в ряду других функций, а психологическая система, т. е. форма психической деятельности, имеющая сложное функциональное строение [Выготский, 1982, с. 451] и опирающееся на тот же опыт. Дело в том, что мышление, направленное на действительность, первично, поскольку помогает животным выжить в реальности, и даже дети, как отмечал Л.С. Выготский, получают наслаждение только от реальных стимулов. Разница лишь в том, что в животном мире фантазии в собственном смысле этого слова почти нет, поскольку в основе человеческой фантазии лежат направленность и осознанность, опирающиеся на реальное наблюдение [Выготский, 1982, с. 445-50]. От рационального мышления мечтательную форму воображения отличает только тот факт, что в ней эмоции подчиняют мысль [Выготский, 1982, с. 449-450].

Воображение и речь

Развитие воображения напрямую связано с развитием речи. Обнаружили это в процессе изучения афазий, то есть речевых расстройств, при которых наблюдался зависимый и резкий упадок воображения [Выготский, 1982, с. 447]. И это не удивительно, так как «речь освобождает ребёнка от непосредственных впечатлений, позволяя мыслить о предмете в отсутствие предмета. Дальнейшая жизнь, особенно в школе, резко повышает уровень воображения, поскольку на уроках ребёнок усиленно обдумывает множество вещей, закрепляя мысли вербально» [Выготский, 1982, с. 448]. И не только. В школе мы вынуждены общаться с огромным количеством людей разного возраста, с которыми мы по доброй воле никогда бы не пересеклись. Именно от них, а не только от учителей, мы узнаём множество интересных вещей, заимствуем знания и увлечения, обогащая собственную личность. В этом я убедился на собственном опыте, когда именно в школе услышал от своего одноклассника историю о хоббите, а потом взял у него заветную книгу. И может быть, она никогда не произвела на меня такого впечатления, если бы не урок литературы, где мы проходили «Почту духов» И.А. Крылова – сатирический журнал, в котором главный герой также встречает волшебника, и родная библиотека им. Н.Н. Носова, где мне вместо «Хоббита» выдали первую часть знаменитой трилогии. Семья, школа и библиотека – вот три источника формирования личности... и родной речи.

Средиземье – это не воображаемый мир

Тезис Л.С. Выготского о прямой связи мечты с опытом человека в полной мере приложим к творческой биографии Толкина, о чём я подробно говорил в публикации «Откровения визионера или творческий труд» [Соснин, 2021]. Это и детские впечатления, и опыт Первой мировой войны [Соснин, 2019], и профессиональная деятельность, которые обнаруживают себя в сотнях слов и контекстов, в блестящем умении разворачивать из внутренней формы имён полноценный текст в полном соответствии с теорией. Этой теме посвящены публикации целых двух разделов моего сайта – Истоки творчества Толкина и Языковая база языков Средиземья [Эленарда, 2018–2021]. Необъятные знания множества древних языков и преданий являлись для него постоянным источником вдохновения и блестящей иллюстрацией к тезису из учебника древнегреческого языка: «Изучение древних языков развивает ум, а потому оно и введено в культурных странах» [Соболевский, 2000, с. 316]. Сам Толкин постоянно подчёркивал:

Мыслью я исторически. Средиземье – это не воображаемый мир. Само название – это современная форма <...> слова *midden-erd* <...>, древнее название обиталища людей, объективно существующего реального мира, употребляющееся именно в противопоставление мирам воображаемым (как Волшебная Страна) или мирам незримым (как Небеса и Ад). Театр действий моих преданий – это наша Земля, та, на которой мы живем сейчас, хотя исторический период – воображаемый. Основные элементы этого обиталища все в нем присутствуют (по крайней мере для жителей С-3. Европы) <...> [Письма, № 183].

В этом он мало чем отличается от любого другого писателя-классика. Вспомним Гёте:

Резко противопоставляя свой метод познания шеллинговскому «панлогизму», Гёте поясняет: «Я говорю, конечно, не о такой силе воображения, которая действует наугад и создает всякого рода несуществующие вещи; я разумею силу воображения, не покидающую реальной почвы действительности и с масштабом действительности и ранее познанного подходящую к вещам чаемым и предполагаемым». Иными словами, здесь речь идет об «обширном и спокойном уме» ученого, о его таланте устанавливать, не стоит ли «чаемое в противоречии с другими, уже раскрытыми законами» [Эккерман, 1986, с. 33].

Подобные высказывания можно найти у любого настоящего писателя.

Игра в страну

Идеальная республика Чока

Понятие «Страна-Мечта», как я отмечал выше, было введено Софьей Михайловной Лойтер [Лойтер, 2001]. Согласно её исследованиям, основными источниками по изучению этой игры являются:

- 1) воспоминания, дневники, эссе;
- 2) автобиографические повести о детстве;
- 3) детская литература [Лойтер 2001, с. 139].

Первое упоминание игры в Страну-Мечту встречается в биографии братьев Муравьевых – будущих декабристов, что очень показательно, как и тот факт, что огромное влияние на столь своеобразное увлечение оказала классическая литература. Как пишет Ю.М. Лотман, «русская детская книга, начавшаяся с издательской деятельности Новикова, к концу XVIII века стала уже достаточно разнообразной. Здесь и классические произведения – такие, как “Дон-Кихот” или “Робинзон Крузо”, – и литература во многом примитивная: переводы произведений для детей, почерпнутые из немецких и французских дидактических книг. Но ребенок чаще всего подпадает под влияние лучшего из прочитанного – и вот уже молодые Муравьевы, будущие декабристы, мечтают уехать на Сахалин, который им кажется необитаемым островом (миром Робинзона!), и основать там идеальную республику Чока. Братья начнут на острове всю человеческую историю заново: у них не будет ни господ, ни рабов, ни денег; они станут жить ради равенства, братства и свободы» [Лотман, 1994, с. 62].

Хочу обратить внимание читателей на тот факт, что в представлении будущих декабристов цель этой игры – создание идеальной страны, где люди заново начнут свою историю, но уже без характерных признаков эксплуататорского классового общества. Заметим также, что располагается эта страна на острове.

Швамброния

Наиболее известным примером несомненно является знаменитая Швамброния из повести Льва Абрамовича Кассиля. Приведу отрывки из неё, касающиеся игры в Страну-Мечту:

Сумерки сгущались. Несчастливый день заканчивался. Земля поворачивалась спиной к Солнцу, и мир тоже повернулся к нам самой обидной стороной. Из своего позорного угла мы обозревали несправедливый мир. Мир был очень велик, как учила география, но места для детей в нем не

было уделено. Всеми пятью частями света владели взрослые. Они распоряжались историей, скакали верхом, охотились, командовали кораблями, курили, мастерили настоящие вещи, воевали, любили, спасали, похищали, играли в шахматы... А дети стояли в углах. Взрослые забыли, наверно, свои детские игры и книжки, которыми они зачитывались, когда были маленькими. Должно быть, забыли! <...>.

Так думали мы оба, сидя в углу.

– Давай убедем! – предложил Оська. – Как припустимся!

– Беги, пожалуйста, кто тебя держит? Только куда? – резонно возразил я. – Все равно всюду большие, а ты маленький.

И вдруг ослепительная идея ударила мне в голову. Она пронизала сумрак «аптечки», как молния, и я не удивился, услышав последовавший вскоре гром (потом оказалось, что это Аннушка на кухне уронила противень).

Не надо было никуда бежать, не надо было искать обетованную землю. Она была здесь, около нас. Ее надо было только выдумать. Я уже видел ее в темноте. Вон там, где дверь в уборную, – пальмы, корабли, дворцы, горы <...>.

– Оська, земля! – воскликнул я задыхаясь. – Земля! Новая игра на всю жизнь!

Оська прежде всего обеспечил себе будущее.

– Чур, я буду дудеть... и машинистом! – сказал Оська. – А во что играть?

– В страну!.. Мы теперь каждый день будем жить не только дома, а еще как будто в такой стране... в нашем государстве. Левое вперед! Даю подходящий.

И мы сошли со скамейки на берег новой страны.

– А как она будет называться?

Любимой книгой нашей была в то время «Греческие мифы» Шваба. Мы решили назвать свою страну Швабанией. Но это напоминало швабру, которой моют полы. Тогда мы вставили для благозвучия букву «м», и страна наша стала называться Швамбрания, а мы – швамбранами. Все это должно было сохраняться в строжайшей тайне...

Швамбрания была землей вулканического происхождения.

Раскаленные зреющие силы бушевали в нас. Их стискивал отвердевший, закаменелый уклад старой семьи и общества.

Мы хотели много знать и еще больше уметь. Но начальство разрешало нам знать лишь то, что было в гимназических учебниках и вздорных легендах, а уметь мы совсем ничего не умели. Этому нас еще не научили <...>.

Как и всякая страна, Швамбрания должна была иметь географию, климат, флору, фауну и население.

Первую карту Швамбрании начертил Оська. Он срисовал с какой-то зубоврачебной рекламы большой зуб с тремя корнями. Зуб был похож на тюльпан, на корону Нибелунгов и на букву «Ш» – заглавную букву

Швамбрании. Было заманчиво усмотреть в этом особый смысл, и мы усмотрели: то был зуб швамбранской мудрости. Швамбрании были приданы очертания зуба <...>.

Необычайно симметричной получилась на карте наша Швамбрания. Строгим очертаниям швамбранского материка мог бы позавидовать любой орнамент. Эта симметрия осуществляла ту высокую справедливость, на которой зиждилось Швамбранское государство и которая лежала в основе нашей игры. Швамбрания была страной сладчайшего благополучия и пышного совершенства. Ее география знала лишь плавные линии.

Симметрия – это равновесие линий, линейная справедливость. Швамбрания была страной высокой справедливости <...>.

– Большие новости! Джек поехал на Курагу охотиться на шоколад... а сто диких бакланов как накинутся на него и ну убивать! А тут еще из изверга Терракоты начал дым валить, огонь. Хорошо, что его верный Сара-Бернар спас — как залает...

И я должен был догадываться, что у Оськи в голове спутались курага и Никарагуа, Балканы и каннибалы, шоколад и кашалот; артистку Сару Бернар он перепутал с породой собак сенбернар <...> А извергом он называет вулкан за то, что тот извергается [Кассиль, 1959, с. 12–22].

И снова мы видим, что страна эта является «страной высокой справедливости», куда герои пытаются убежать от неприглядных реалий буржуазной России. В то же время ребята уделяют большое внимание её истории, географии и даже языку, который строится на основе переосмысления или переработки известных слов и названий. В повести подчёркивается: «Как и всякая страна, Швамбрания должна была иметь географию, климат, флору, фауну и население».

У Средиземья тоже есть и своя география, и своя, уходящая в глубины веков история, и великое множество героев. Есть там и свои острова, и свои конфликты. Таким образом, творчество Толкина не является чем-то невиданным и исключительным. Исключительным является только дотошность и скрупулёзность, с которыми английский писатель выстраивал здание детской Страны, доводя до совершенства и детально прописывая самые периферийные её элементы вроде ботаники, и впечатляющие сроки – Толкин «играл» в Страну-Мечту всю жизнь, в то время как братья Муравьёвы и литературные швамбраны, повзрослев, распрощались с ней и встали на путь революционного преобразования общества. Но об этом – ниже.

Историко-литературные истоки игры в Страну-Мечту

Софья Михайловна Лойтер подчёркивает, что подобного рода игры характерны для детей, живших в атмосфере непрерывного чтения и книж-

ного влияния [Лойтер, 2001, с. 149], поэтому среди изобретателей Страны-Мечты так много известных личностей. Например, советский культуролог, историк и краевед Николай Павлович Анциферов, придумавший целых три страны: Амонию, Парамонию и Рондалию [Анциферов, 1992, с. 57], или не менее знаменитый советский востоковед, специалист по шумерскому языку Игорь Михайлович Дьяконов с его Ахагией, причём Ахагия Дьяконова –

целый архипелаг со множеством маленьких островов-государств, нанесённых на карту <...> В Ахагии всё, как в настоящем государстве – свои национальные праздники, флаг, язык <...> На острове Гунт были расположены Ахагия, Миндосия и Лерны <...> Затем были ещё две группы островов, где были расположены государства Пендосия и Делвария [Лойтер, 2001, с. 151].

Примечательно, что в игре будущего языковеда фигурирует язык. Это заставляет нас серьезнее относиться к Стране-Мечте и рассматривать её не только как способ «побега от действительности», но и как инструмент формирования интересов, определяющих будущую профессию.

Разумеется, Толкин и в данном случае не выделяется из числа изобретателей Страны-Мечты. Более того, среди своих коллег-специалистов он смотрится очень органично, особенно рядом с востоковедом-шумерологом И.М. Дьяконовым. Биография английского писателя – живой пример историко-литературных истоков игры, и Средиземье здесь – просто расширенная версия Ахагии, хотя именно с точки зрения этих истоков оно играет огромную роль.

В своей публикации «Дж. Толкин и Первая мировая война» я отмечал, что «во многом разделив судьбу так называемого “потерянного поколения”, выросшего в период между двумя мировыми войнами, Дж.Р.Р. Толкин мог бы по праву войти в плеяду писателей, говоривших от имени этого поколения, таких как Э.М. Ремарк, Р. Олдингтон и Э. Хемингуэй. Их знаменитые произведения “На западном фронте без перемен”, “Смерть героя” и “Прощай, оружие!” составили своеобразную трилогию, повествующую обо всех ужасах первой на земле войны машин и империалистической бойни, подорвавшей веру в человечество и социальный прогресс Запада. Но Дж.Р.Р. Толкин пошёл иным путём. Ещё на фронте, где единственной годной для письма бумагой были картонные коробки из-под динамита, он занялся реконструкцией легендарной истории Британских островов, чтобы, как он вспоминал позднее, “просто посвятить свой труд Англии, моей стране»» [Соснин, 2019, с. 17]. И это резко отличает его от сверстников.

«Взять хоть ровесника его, Р. Олдингтона, модного в 20–30-е годы представителя английского “потерянного поколения”, – пишет переводчик

Толкина В.С. Муравьёв. – Тот на передовой провел гораздо меньше, но не простил этого своей родине и в романе “Смерть героя” излил законное негодование против Англии» [Муравьёв, 1988, с. 13]. А в романе Э.М. Ремарка есть трагичный эпизод, где главному герою дают недолгий отпуск и он приезжает с фронта домой.

Я взволнован, но волноваться я не хочу, потому что это мне мешает. Мне хочется вновь изведать те тайные стремления, то острое, непередаваемое ощущение страстного порыва, которое овладевало мной, когда я подходил к своим книгам. Пусть меня снова подхватит тот вихрь желаний, который поднимался во мне при виде их пестрых корешков, пусть он растопит этот мертвяще тяжелый свинцовый комок, что засел у меня где-то внутри, и пробудит во мне вновь нетерпеливую устремленность в будущее, окрыленную радость проникновения в мир мысли, пусть он вернет мне мою утраченную юность с ее готовностью жить <...> Корешки книг прижались друг к другу. Я их не забыл, я еще помню, в каком порядке их расставлял. Я прошу их глазами: заговорите со мной, примите меня, прими меня, о жизнь, которая была прежде, беззаботная, прекрасная, прими меня снова <...> Внезапно меня охватывает пугающее чувство отчужденности. Я потерял дорогу к прошлому, стал изгнанником; как бы я ни просил, сколько бы усилий ни прилагал, все вокруг застыло в молчании; грустный, какой-то посторонний, сижу я в своей комнате, и прошлое отворачивается от меня, как от осужденного [Ремарк, 2002, с. 74].

А Толкин не только простил. Он вернулся из окопов Первой мировой войны, и книги приняли его, заговорили вновь. Он не потерял того страстного порыва, которое овладевало им, когда он читал книги. И свою Страну-Мечту он подарил всем, кто в ней нуждался.

Средиземье Толкина не уводит нас от реальности, а возвращает в неё, властно подводя к книжным полкам и принуждая брать в руки учебник древнегреческого, подлинник «Беовульфа» и даже астрономический атлас. Оно заставляет нас обращать свой взор к звёздам и думать о людях с пламенным взглядом и благородными лицами – людях, которые ценили знания превыше собственного покоя и благополучия, а потому оставили нам в наследство великую культуру и цивилизацию, на обломках которой паразитируют те, кто пользуется её плодами, но демонстративно отстраняется от неё, заявляя, что мир – это серая тюрьма. Продолжая мысль того же В.С. Муравьёва, для понимания Толкина «надо глубже и глубже, не жалея трудов, вчитываться в саги и хроники, эпические песни и предания, в сказки и легенды и различать за ними, да не за ними, а в них, между строк, облик некоего связующего сказочно-мифологического целого <...>» [Муравьёв, 1988, с. 13]. Того самого целого, которое Толкин выяснял тем же способом, а затем, «с помощью чутья

и воображения, воссоздавал его нынешними словами» [Муравьёв, 1988, с. 13]. «Но, – добавляет переводчик, – без сопряжения с жизненным опытом, с современностью могло получиться только то, что и получалось, – псевдоэпос, стилизация, имитация. Другое дело, что сам по себе опыт еще не подсказка; надо найти способ его использования, приобщения к замыслу, пусть и самому фантастическому. И замысел этот добрых два десятилетия срастался с его профессией, душой, воображением и даже просто бытом» [Муравьёв, 1988, с. 13]. Где же здесь пресловутый эскапизм, так милый сердцам толкинистов? И в чём уникальность Толкина как писателя? Любой творческий процесс – от литературы до подметания улиц – должен быть результатом «срастания» замысла с профессией, душой, воображением и бытом, иначе человек не достигнет своих целей, не преуспеет в жизни и не будет полезен людям, а значит, его жизнь лишится всякого смысла.

Уникальность Толкина заключается в строгости научного подхода к творчеству и... лингвистической составляющей, хотя и здесь ничего нового он не придумал.

Язык детей

Непосвящённый читатель, впервые столкнувшись с «эльфийскими» языками, приходит в замешательство. Грандиозность лингвистических построений Толкина впечатляет и наводит на мысль о крайней необычности автора. Но, обратившись к истории, мы обнаруживаем, что языки создавались и до Толкина. Я имею в виду не только знаменитый язык эсперанто, но и язык *Lingua Ignota* («неизвестный»), который разработала в XII в. немецкая монахиня, настоятельница-аббатиса бенедиктинского монастыря Рупертсберг Хильдегарда Бингенская [Пиперски, 2017], а также язык ангелов, придуманный в XVI в. британским математиком и астрологом Джоном Ди и оккультистом Эдвардом Келли [Leitch, 2010].

А кроме того, конструированием персональных языков активно занимаются дети. Специалисты по этнографии детства отмечают, что создание детьми языков – это триединый процесс, параллельный истории народа и государства [Виноградов, 2009, с. 597], и выделяют в нём следующие периоды:

- 1) до 7 лет. Первоначальная простота: неустойчивость, бесформенность, подражательность;
- 2) от 7 до 13 лет. Цветущая сложность: самобытность, обособленность, тайна, тайные языки, «хоровое начало»;
- 3) после 13 лет. Вторичная простота: разрозненность, неустойчивость, вялость.

Среди разных типов «тайных» языков детей особенно интересен Заумный язык бурсаков – учащихся духовных учебных заведений, представляющий собой комбинацию слов из иностранных языков, чаще всего, что особенно примечательно, греческих из грамматики или «Анабасиса» Ксенофонта, поучений и пересказов легенды о Трое. «Каждый участник “разговора” понимает все слова и все фразы, но, по существу дела, никто ни с кем не разговаривает» [Виноградов, 2009, с. 597]. Также любопытны и языки с перестановкой и гармонией гласных, например, язык *шоцы*: *шилкавицы* “вилка”, *шожикноцы* “ножик”, *шаяцы* “я”» [Виноградов, 2009, с. 597].

Нетрудно заметить, что речь Оськи из повести Л.А. Кассиля – не просто путаница, как счёл его приятель, а особый язык, построенный на перестановке слогов: «курага и Никарагуа, Балканы и каннибалы, шоколад и кашалот, Сара Бернар и сенбернар».

Среди методов толкиновского языкотворчества тоже можно найти массу подобных примеров. Это и знаменитое название напитка из Ривенделла *miruvor* “сладкий мёд”, образованное сложением и преобразованием двух готских слов: **midu* “мёд” и *wopeis* “сладкий” [Qq, p. XI]; и название «эльфийской» письменности *Tengwar*, вернее «праэльфийской» формы **tekmar* “знак”, совпадающей с древнегреческ. *τέκμαρ* “знак, признак”; и, разумеется, масса финских заимствований: квенья *anta-* “давать”, *tie* “путь”, *kü* “месяц, Луна”, *tul-* “приходить” и финск. *antaa*, *tie*, *kuu* и *tulla* соответственно. Отличие от заумного языка бурсаков только в том, что всё это встраивалось в самостоятельный словарь, подкреплялось грамматикой и может использоваться в полновесной речи или литературном творчестве.

Архетипы игр

С.М. Лойтер определила основные архетипы, образующие фундамент Страны-Мечты. Прежде всего, это, конечно, Античная Греция, так как названия стран регулярно образуются по аналогии с греческими областями вроде Фессалии, Фракии, Лигурии и т. д. [Лойтер, 2001, с. 153]. Вторым по значимости элементом являются легенды о короле Артуре с их волшебным островом Аваллоном, рыцарями Круглого Стола, поисками Грааля, башнями и дворцами, а третьим – крестьянские социально-утопические легенды о Беловодье, заключавшие в себе мечту о справедливом мироустройстве [Лойтер, 2001, с. 161]. Этот последний элемент также опровергает несколько однобокую трактовку паракозма западной традиции как результата преодоления детских травм, но заставляет вспомнить огромную роль мифопоэтических образов в формировании революционного сознания и литературы соцреализма, о чём говорил ещё М. Горький в докладе на Первом

всесоюзном съезде советских писателей «романтизм, который лежит в основе мифа <...> высоко полезен тем, что способствует возбуждению революционного отношения к действительности, – отношения, практически изменяющего мир» [Горький, 1934, с. 6]. О том же писал и отечественный исследователь Сагалаев: «Миф – это предчувствие изначальной гармонии мира, из которого впоследствии вырастает чувство Родины. В мифе народ “вспоминает” себя, “вспоминает” счастливым и гордым, сильным и справедливым» [Сагалаев, 1992, с. 177]. Эту же мысль мы слышим в песнях В.С. Высоцкого:

Чистоту, простоту мы у древних берём,
Саги, сказки из прошлого тащим,
Потому что добро остаётся добром –
В прошлом, будущем и настоящем!

В поисках своего Беловодья

Именно с этим свойством мифа и связана любовь к нему Дж. Толкина, что верно почувствовал современный биограф Толкина М. Уайт:

Война многое изменила. Всего за год погибло двое из четырёх товарищей – Джилсон и Смит, а Уайзмен и Толкин пережили тяжёлое потрясение, впервые остро ощутив всю хрупкость человеческой жизни. За несколько дней до собственной гибели Смит писал Толкину о том, каким ужасным ударом стала для него смерть Роба Джилсона, но тут же утверждал, что братство их осталось нерушимым, несмотря на эту потерю. Тем, кто выживет, – добавлял он, – тем, кто вернётся с войны целым и невредимым, предстоит выступать от имени всех четверых и по-прежнему гордо нести светоч ЧКБО. Им предстоит высказать, что не успели высказать погибшие, и сотворить нечто такое, чем могли бы гордиться все члены их школьного товарищества. Это письмо Толкин принял очень близко к сердцу, а гибель Смита лишь придала его прощальным словам ещё больший вес. И уже через несколько дней под пером Толкина возникли первые фрагменты эпического цикла — первые ростки мифологии, которую он начал творить не только для Англии, но и для ЧКБО, для Джилсона и Смита <...>.

Любовь к матери Толкин пронёс через всю жизнь, и до конца своих дней он был твёрдо убеждён, что Мэйбл Толкин умерла молодой по вине тех, кто отверг её из-за обращения в католицизм. Этим убеждением питалась и вера самого Толкина. По-видимому, именно оно и привело к тому, что одной из основ его жизни стала глубокая религиозность. Но невозможно счесть простым совпадением и тот факт, что языками и древней мифологией Толкин увлёкся почти сразу же после смерти матери. Не могла ли в душе его затаиться неосознанная обида на церковь, обида на католицизм, отнявший у него мать? Не могла ли эта обида подтолкнуть его к поискам

мира, свободного от христианства и от какой бы то ни было ортодоксальной веры вообще, – к поискам некой исконной, языческой альтернативы привычной ему реальности? [Уайт, 2013, с. 81–83].

Разумеется, Толкин не был революционером, а потому его социальный протест против войны и несправедливости, как и у героев повести Л.А. Кассиля, вылился в игру, которая в его случае затянулась на всю жизнь. И свою Страну-Мечту – великое Средиземье – он построил по всем правилам детского искусства.

Список литературы

1. Анциферов, 1992 – *Анциферов Н.П.* Из дум о былом: Воспоминания / вступ. ст., сост., примеч. и аннот. указ. имен А. И. Добкина. М.: Феникс: Культур. инициатива, 1992. 512 с.
2. Виноградов, 2009 – *Виноградов Г.С.* Этнография детства и русская народная культура в Сибири. М.: Восточная лит., 2009. 896 с.
3. Выготский, 1982 – *Выготский Л.С.* Воображение и его развитие в детском возрасте // *Собрание сочинений: В 6-ти т. Т. 2. Проблемы общей психологии* / под ред. В. В. Давыдова. М.: Педагогика, 1982. 504 с.
4. Горький, 1934 – *Горький М.О.* О советской литературе // *Первый всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет*. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1934. С. 5–19.
5. Кассиль, 1959 – *Кассиль, Л.А.* Кондуит и Швамбрания. М.: Детская литература, 1959. 358 с.
6. Лихачева, 1993 – *Лихачева С.Б.* Миф работы Толкина // *Литературное обозрение*. – 1993. № 11-12. С. 91–104.
7. Лойтер, 2001 – *Лойтер С.М.* Русский детский фольклор и детская мифология: Исследование и тексты. Петрозаводск: КГПУ, 2001. 296 с.
8. Лотман, 1994 – *Лотман Ю.М.* Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дорянства (XVIII – начало XIX века). СПб.: Искусство-СПБ, 1994. 608 с.
9. Лурия, 1998 – *Лурия А.Р.* Язык и сознание: монография. Москва: Издательство МГУ, 1998. 416 с.
10. Муравьев, 1988 – *Муравьев В.С.* Предыстория // *Толкин Дж.Р.Р. Хранители: Повесть. Пер. с англ. / предисл. В.С. Муравьева*. М.: Радуга, 1988. 496 с.
11. Пиперски, 2017 – *Пиперски А.* Конструирование языков: от эсперанто до дотракийского. М.: Альпина нон-фикшн, 2017. 224 с.
12. Ремарк, 2002 – *Ремарк Э.М.* На западном фронте без перемен; Черный обелиск; Три товарища; Триумфальная арка; Время жить и время умирать. М.: ОЛМА-пресс, 2002. 1054 с.

13. Сагалаев, 1992 – *Сагалаев А.М.* Алтай в зеркале мифа. Новосибирск: Наука. Сиб. отд-ние, 1992. 176 с.
14. Соболевский, 2000 – *Соболевский С. И.* Древнегреческий язык: учеб. для вузов. Санкт-Петербург: Алетейя; Москва: Летний сад, 2000. 614 с.
15. Соснин, 2019 – *Соснин Е.В.* В дыму и пламени драконов: Мифопоэтическая рецепция Первой мировой войны в произведениях Дж. Толкина // Сборник трудов I научно-практической конференции «Дж.Р.Р. Толкин: жизнь, наследие, наследники» 13-17.12.2018, г. Симферополь. Серия «Гуманитарные науки». Научное электронное издание. Симферополь, 2019. С. 17–28.
16. Соснин, 2021 – *Соснин Е.В.* Творчество Дж. Толкина: откровения визионера или творческий труд // Сборник трудов III научно-практической конференции «Дж.Р.Р. Толкин: жизнь, наследие, наследники» 12–19.12.2020, г. Симферополь. Серия «Гуманитарные науки». Научное электронное издание. Симферополь, 2021. С. 17-28.
17. Письма – *Толкин Дж.Р.Р.* Письма / под ред. Х. Карпентера. М.: ЭКСМО, 2004. 576 с.
18. Уайт, 2013 – *Уайт М.* Джон Р.Р. Толкиен: биография: перевод с английского. СПб.: Амфора, 2013. 490 с.
19. Шиппи, 2003 – *Шиппи Т.* Дорога в Средьземелье. СПб.: Лимбус Пресс, 2003. 824 с.
20. Эккерман, 1986 – *Эккерман И.-П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М.: Худож. лит., 1986. 670 с.
21. Эленарда, 2018–2021 – Соснин, Е.В. Историко-литературный сайт для ценителей творчества Дж.Р.Р. Толкина «Эленарда». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://xn--80aalc3anw3h.xn--p1ai/> (дата обращения: 14.12.2021).
22. Qq – *Tolkien J.R.R.* Qenyaqetsa // Parma Eldalamberon: The Book of Elven Tongues / ed. by Ch. Gilson, C.F. Hostetter, P. Wynne and A.R. Smith. 1998. Vol. 12. 112 p.

References

- Antsiferov, N.P. *Iz dum o bylom: Vospominaniia* [From Thoughts on the Past]. Moscow, Feniks, Kul'turnaia initsiativa Publ., 1992. 512 p. (In Russ.)
- Vinogradov, G.S. *Etnografiia detstva i russkaia narodnaia kul'tura v Sibiri* [Ethnography of Childhood and folk culture in Siberia]. Moscow, Vostochnaia literature Publ., 2009. 894 p. (In Russ.)
- Vygotskii, L.S. *Voobrazhenie i ego razvitie v detskom vozraste* [Imagination and its development in childhood]. *Problemy obshchei psikhologii* [Problems of general psychology]. Collected works. Vol. 2. Moscow, Pedagogika, 1982. Pp. 436–454. (In Russ.)

Gor'kii, M.O. *sovetskoi literature* [On Soviet Literature]. *Pervyi vsesoiuznyi s"ezd sovetskikh pisatelei. Stenograficheskii otchet* [The First All-Union Soviet Writers' Congress. Verbatim Report]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1934. Pp. 5–19. (In Russ.)

Kassil', L.A. *Konduit i Shvambraniia*. Moscow, Detskaia literature Publ., 1959. 358 p. (In Russ.)

Likhacheva, S.B. Mif raboty Tolkina [Myth by J.R.R. Tolkien]. *Literaturnoe obozrenie* [Book Review], no. 11-12, 1993, pp. 91–104. (In Russ.)

Loiter, S.M. *Russkii detskii fol'klor i detskaya mifologiya. Issledovaniya i teksty* [Russian childlore and child mythology. Researches and texts]. Petrozavodsk, KGPU Publ., 2001. 296 p. (In Russ.)

Lotman, Iu. M. *Besedy o russkoi kul'ture. Byt i traditsii russkogo dorianstva (XVIII - nachalo XIX veka)* [Colloquy about Russian Culture. Russian Gentry's everyday life in XVIII and early XIX]. St. Petersburg, Iskusstvo Publ., 1994. 608 p. (In Russ.)

Lurii, A.R. *Iazyk i soznanie* [Language and Consciousness]. Moscow, MGU Publ., 1998. 416 p. (In Russ.)

Murav'ev, V.S. *Predystoriia* [Prehistory]. *Tolkin Dzh.R.R. Khraniteli* [The Fellowship of the Ring]. Moscow, Raduga Publ., 1988. 496 p. (In Russ.)

Piperski, A. *Konstruirovanie iazykov* [The Making of Languages]. Moscow, Al'pina non-fiction Publ., 2017. 224 p. (In Russ.)

Remark, E.M. *Na zapadnom fronte bez peremen* [All quiet on the Western Front]. Moscow, OLMA-press Publ., 2002. 1054 p. (In Russ.)

Sagalaev, A.M. *Altai v zerkale mifa* [Altai in the Mirror of Myth]. Novosibirsk, Nauka Publ., 1992. 176 p. (In Russ.)

Sobolevskii, S.I. *Drevnegrecheskii iazyk* [Ancient Greek]. St. Petersburg, Aleteia Publ; Moscow, Letnii sad Publ., 2000. 614 p. (In Russ.)

Sosnin, E.V. *V dymu i plameni drakonov: Mifopoeticheskaia retseptsiia Pervoi mirovoi voiny v proizvedeniiakh Dzh. Tolkina* [In Smoke and Flame of Dragons: Mythopoetic Reception of The 1st World War in Literary Works by J.R.R. Tolkien]. *Sbornik trudov III nauchno-prakticheskoi konferentsii «Dzh.R.R. Tolkin: zhizn', nasledie, nasledniki» 13-17.12.2018* [I Academic Conference “J.R.R. Tolkien: Life, Heritage and Heirs” (13–17 December 2018). Report of Conference]. Simferopol', «Gumanitarnye nauki» Publ., 2019. Pp. 17–28. (In Russ.)

Sosnin, E.V. *Tvorchestvo Dzh. Tolkina: otkroveniia vizionera ili tvorcheskii trud* [Works by J.R.R. Tolkien: Visionary Revelation or Litterary Labour]. *Sbornik trudov III nauchno-prakticheskoi konferentsii «Dzh.R.R. Tolkin: zhizn', nasledie, nasledniki» 12-19.12.2020* [III Academic Conference “J.R.R. Tolkien: Life, Heritage and Heirs” (5–18 December 2020). Report of Conference]. Simferopol', «Gumanitarnye nauki» Publ., 2021. Pp. 17–28. (In Russ.)

- Tolkin, J.R.R. *Pis'ma* [Letters]. Moscow, Eksmo Publ., 2004. 576 p. (In Eng.)
- Uait, M. *Dzhon R. R. Tolkien: biografiia* [J.R.R. Tolkien: Biography]. St. Petersburg, Amfora Publ., 2013, 490 p. (In Russ.). (In Eng.)
- Shippi, T. *Doroga v Sred'zemel'e* [The Road to Middle-earth]. St. Petersburg, Limbus Press Publ., 2003, 824 p. (In Russ.).
- Ekkerman I.-P. *Razgovory s Gete v poslednie gody ego zhizni* [Conversation with Goethe in the Last Years of His Life]. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1986, 670 p. (In Russ.)
- Sosnin, E.V. *Istoriko-literaturnyi sait dlia tsenitelei tvorchestva Dzh.R.R. Tolkina «Elenarda»* [Website for Tolkien's Fans]. [Electronic resource]. – Available at: <https://xn--80aalc3anw3h.xn--plai/> (access date: 14 December 2021) (In Eng.)
- Tolkien, J.R.R. Qenyaqetsa. *Parma Eldalamberon: The Book of Elven Tongues*, ed. by Ch. Gilson, C.F. Hostetter, P. Wynne and A.R. Smith. 1998. Vol. 12. 112 p. (In Eng.)

Удальцов И.С., Удальцов О.С.

Стратегии перевода квазиреалий романа-эпопеи Дж. Р. Р. Толкина «Властелин колец» (на примере квазиантропонимов *Bracegirdle* и *Proudfoot*)

Информация об авторах: Удальцов Олег Сергеевич, свободный исследователь, Москва, Россия.

E-mail: udaltsov2002@gmail.com

Удальцов Иван Сергеевич, студент, МГИМО МИД России, Москва, Россия.

ORCID ID: 0000-0003-4748-3719.

E-mail: udaltsov2002@gmail.com

Аннотация: Статья посвящена проблеме, имеющей особое значение в рамках российского толкиноведения, – проблеме перевода на русский язык квазиреалий, в частности – квазиантропонимов романа-эпопеи Дж.Р.Р. Толкина «Властелин колец». В статье анализируются встречающиеся в опубликованных переводах книги варианты передачи двух хоббитских фамилий, принадлежащих эпизодическим персонажам «Властелина колец», – *Bracegirdle* и *Proudfoot*, а также связанного со второй из этих фамилий каламбура, выявляется превалирующая переводческая стратегия и рассматриваются достоинства и недостатки конкретных переводческих находок. Авторы приходят к выводу, что среди рассмотренных вариантов нет оптимального, что в очередной раз свидетельствует о том, насколько сложной проблемой является адаптация для русскоязычного читателя как ономастического «Властелина колец», так и, прежде всего, романа-эпопеи в целом.

Ключевые слова: Дж.Р.Р. Толкин, «Властелин колец», квазиантропоним, квазиреалия, перевод, переводоведение.

Translation Strategies for Quasi-Anthroponyms in J.R.R. Tolkien's Epic Novel *The Lord of the Rings*

Information about the authors: Udaltsov Oleg Sergeevich, free researcher, Moscow, Russia.

E-mail: udaltsov2002@gmail.com

Udaltsov Ivan Sergeevich, student, MGIMO University, Moscow, Russia.

ORCID ID: 0000-0003-4748-3719.

E-mail: udaltsov2002@gmail.com

Abstract: The article is devoted to a problem of particular importance in the framework of Russian Tolkien studies – the problem of translating quasi-realities into Russian, in particular, quasi-anthroponyms of J.R.R. Tolkien’s epic novel *The Lord of the Rings*. The article analyzes the variants of transferring two hobbit surnames that belong to episodic characters of *The Lord of the Rings* – *Bracegirdle* and *Proudfoot*, found in published translations of the book, as well as a pun associated with the second of these surnames, identifies the prevailing translation strategy and examines the advantages and disadvantages of specific translation findings. The authors conclude that among the considered options there is no optimal one, which once again indicates how difficult is the problem to adapt both the onomasticon of *The Lord of the Rings*, and, above all, the epic novel as a whole for the Russian-speaking reader.

Keywords: J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, quasi-anthroponym, quasi-reality, translation, translation studies.

Отмечающийся 3 января 2022 года юбилей – 130 лет со дня рождения Дж.Р.Р. Толкина – побуждает снова и снова обращаться к творчеству этого выдающегося писателя и филолога, в том числе – с позиций академического исследования. Одной из важных обладающих локальной спецификой проблем российского толкиноведения является проблема перевода на русский язык квазиреалий, в том числе – квазиантропонимов, которыми богаты сочинения Толкина. Е.М. Божко даёт следующее определение понятию «квазиантропоним» в контексте толкиновского легендария: «Квазиантропонимы – собственные имена существ, населяющих мир Средиземья. Элемент “anthropos” (“человек”) в названии группы условен, т. к. люди в Средиземье – лишь одна из разумных рас» [Божко, 2015, с. 185].

Проблеме перевода квазиантропонимов (прежде всего тех, что встречаются на страницах романа-эпопеи «Властелин колец») посвятили свои работы уже упомянутая Е.М. Божко [Божко, 2010; Божко, 2015; Божко, Рыбина, 2019], а также А.В. Михасик [Михасик, 2019], О.Г. Амирова [Амирова, 2016; Амирова, Воробьева, 2020], Е.В. Пестова, А.Н. Салькаева и А.О. Никишина [Пестова, Салькаева, Никишина, 2017], П.С. Рыбина [Божко, Рыбина, 2019], С.В. Рогатова [Рогатова, 2021] и другие исследователи. В настоящей же статье будут рассмотрены варианты двух конкретных хоббитских фамилий (*Bracegirdle* и *Proudfoot*), встречающиеся в основных русских переводах «Властелина колец», к числу которых принадлежат работы В.С. Муравьёва и А.А. Кистяковского [Толкин, 2016а, с. 53], Н.В. Григорьевой

и В.И. Грушецкого [Толкин, 2016, с. 36], В.А. Маториной [Толкин, 2017, с. 41], М.В. Каменкович и В. Каррика [Толкин, 2016б, с. 48], А.В. Немировой [Толкин, 2002, с. 39], В.Э. Волковского [Толкин, 2003, с. 44], А.А. Грузберга [Толкин, 2019, с. 43], а также Н. Эстель [Толкин, 2021, с. 33]. Ниже для наглядности представлена сводная таблица:

Переводчик(и)	Вариант перевода (<i>Bracegirdle</i>)	Вариант перевода (<i>Proudfoot</i>)
А.А. Кистяковский, В.С. Муравьев	<i>Толстобрюхл</i>	<i>Шерстопал / Шерстопан</i>
Н.В. Григорьева, В.И. Грушецкий	<i>Помочь-Лямкинс</i>	<i>Большеног</i>
В.А. Маторина	<i>Тугобрюх</i>	<i>Мохнолап / Мохнопят</i>
М.В. Каменкович, В. Каррик	<i>Перестёгинс</i>	<i>Большеступ / Большестон</i>
В.Э. Волковский, В. Воседой	<i>Опоясень</i>	<i>Мохноступ / Мохностоп</i>
А.В. Немирова	<i>Брюхстон</i>	<i>Мохностоп / Мохноступ</i>
А.А. Грузберг	<i>Опоясинг</i>	<i>Воттаклапа</i>
Н. Эстель	<i>Толстобрюхл</i>	<i>Шерстопал / Шерстопан</i>

Исследователи выделяют несколько основных методов перевода квази-реалий, в частности – квазиантропонимов. Ш.М. Шерматова называет три способа: «1) транскрипция, 2) калька, 3) создание нового слова или словосочетания, 4) перевод» [Шерматова, 2012, с. 97], в то время как Е.М. Божко увеличивает их количество до двенадцати: «1) Аналог; 2) Добавление; 3) Замена; 4) Транскрипция (в т. ч. искажённая); 5) Транслитерация (в т. ч. искажённая и сокращённая); 6) Собственно перевод (в т. ч. и искажённый); 7) Калькирование; 8) Контекстуальная замена; 9) Контекстуальный перевод; 10) Описательный перевод; 11) Создание новой квазиреалии; 12) Опускание» [Божко, 2010, с. 241]. Настоящая работа написана с опорой на классификацию Е.М. Божко.

Говоря о переводе квазиантропонимов из самого известного романа Толкина, нельзя не принимать во внимание составленное писателем после выхода «Властелина колец» на нидерландском и шведском языках «Руководство по переводу имён собственных из “Властелина колец”».

Однако и придавать этому тексту определяющее значение в оценке качества работы того или иного отечественного переводчика не стоит – не только потому, что «Руководство» ориентировано прежде всего на германские, а не на славянские языки, но также и потому, что по ряду исторических причин оно не было доступно авторам первых русскоязычных версий «Властелина колец», создававшихся ещё в советский период.

Итак, какие же рекомендации оставил Толкин касательно интересующих нас квазиантропонимов?

О фамилии *Bracegirdle* в «Руководстве» сказано следующее:

Реальная английская фамилия, которая использована в тексте и, конечно же, содержит намёк на склонность хоббитов к полноте (из-за которой натягивались их пояса). Желательно, чтобы это учитывалось в переводе, нужно подобрать какое-то аналогичное слово со значением «туго натянутый пояс» или «тот, кто растягивает / натягивает пояс». <...> Перевод *Bracegirdle* не обязательно должен быть настоящей фамилией на языке перевода [Толкин, 2009, с. 12].

Как мы видим, фамилия *Bracegirdle*, подобно множеству других хоббитских фамилий, является «говорящей» и несёт, согласно замыслу автора, вполне определённый смысл. Следовательно (и это подчеркнуто в рекомендации Толкина), главная задача переводчика при работе с этим онимом – постараться в полной мере передать данный смысл.

Теперь обратимся к комментарию Толкина по поводу фамилии *Proudfoot*: «Фамилия у хоббитов (это английская фамилия). Подлежит переводу» [Толкин, 2009, с. 17]. Как видим, подробных указаний насчёт перевода рассматриваемого квазиантропонима автор «Властелина колец» не оставил. С нашей точки зрения, наиболее уместным методом передачи в этом случае является метод создания новой квазиреалии, поскольку, говоря о фамилии *Proudfoot*, следует сказать, что в той же сцене романа-эпопеи, где фигурирует рассматриваемый оним, имеет место языковая игра, в основе которой лежит специфика образования формы множественного числа английского слова *foot*, являющейся, как известно, исключением из общих правил. Перечисляя хоббитов, собравшихся на праздновании его сто одиннадцатого дня рождения, Бильбо Бэггинс говорит следующее: «My dear Bagginses and Boffins, <...> and my dear Took <...> and Proudfoots» [Tolkien, 2007, p. 27]. Тут же носитель последней названной фамилии поправляет хозяина вечеринки, настаивая, что его семейство следует называть в соответствии с формой множественного числа слова *foot (feet)*: «“ProudFEET!”shouted an elderly hobbit from the back of the pavilion. His name, of course, was Proudfoot, and well merited» [Tolkien, 2007, p. 27]. Надо также заметить, что затем Бильбо

вновь повторяет фамилию хоббита, но не прислушивается к поправке гостя, а придерживается собственной версии – *Proudfoots*. Эта небольшая деталь ярко свидетельствует о своеобразии характера Бильбо, а потому представляется довольно важной. И поскольку лингвистическая игра непосредственно связана с исследуемым квазиантропонимом, кажется вполне уместной идея рассмотреть не только методы перевода интересующей нас фамилии, но также и способы передачи вышеописанного обмена репликами.

Теперь обратимся к русскоязычным вариантам выбранных нами квазиантропонимов и узнаем, при помощи каких методов российские переводчики решали проблему их передачи на русский язык.

Начнём с перевода **В.С. Муравьёва** и **А.А. Кистяковского**, первый том которого вышел из печати в 1982 году и впервые познакомил широкую аудиторию советских читателей с «Властелином колец». Используя метод создания нового слова, новой квазиреалии, авторы перевода передали фамилию *Bracegirdle* как *Толстобрюхл*. Созданный неологизм не несёт в себе (по крайней мере, прямо) значения «туго натянутый пояс» или «тот, кто растягивает / натягивает пояс», что, с одной стороны, не согласуется с рекомендациями Толкина, а с другой – лишает фамилию некоторой доли изящества. Хотя переводчикам и удалось сохранить оригинальный «намёк на склонность хоббитов к полноте», однако он подан «в лоб», более прямолинейно, чем в оригинале. В связи с этим вариант перевода квазиантропонима *Bracegirdle*, предложенный Муравьёвым и Кистяковским, вряд ли можно назвать вполне удачным.

Фамилию *Proudfoot* эти же переводчики передают как *Шерстопап / Шерстопап* (произнесённый Бильбо и предложенный самим *Proudfoot*’ом варианты соответственно), вновь используя метод создания новой квазиреалии. Эти варианты также не представляются оптимальным, поскольку в них не отражено значение корня «*proud*» – гордый. Пусть это и не отмечено в «Руководстве», вполне очевидно, что *Proudfoot* во «Властелине колец» становится «говорящей» фамилией – её носитель гордится своими ногами, и это позволяет охарактеризовать героя в ироническом ключе, присущем описаниям хоббитов в романе. Этот смысл довольно трудно уловить, опираясь на неологизмы, созданные Муравьёвым и Кистяковским, в которых начальный корень оригинального онима заменён на «шерсть», из-за чего фамилия приобретает скорее нейтральный характер, лишь констатируя обильность волосяного покрова персонажа.

Любопытна попытка Муравьёва и Кистяковского передать языковую игру оригинала – попытка, которая, впрочем, тоже не оказалась полностью успешной. Ведь в тексте перевода оригинальный квазиантропоним представлен двумя разными, хоть и созвучными неологизмами – *Шерстопап* и

Шерстолан, вследствие чего изменяется содержание всего микроэпизода: получается, что Бильбо попросту неправильно называет фамилию своего гостя (что выглядит довольно странно в контексте реалий жизни хоббитов в Шире), а не вступает с ним в «спор на предмет грамматики».

Неудачным кажется и следующее решение переводчиков: в их тексте после замечания, сделанного *Proudfoot* ом, Бильбо исправляется и произносит предложенный вариант фамилии вместо того, что настаивать на своём. Данное изменение, намеренное или, более вероятно, случайное, также смещает акценты в рамках микроэпизода, что влияет на читательское восприятие образа Бильбо в целом (хотя в изменённых переводчиками условиях у пожилого хоббита и нет причин не соглашаться с *Proudfoot* ом, который, надо полагать, знает свою фамилию в точности). Едва ли это можно посчитать достоинством перевода.

Перевод **Н.В. Григорьевой** и **В.И. Грушецкого** увидел свет в 1991 году, через девять лет после начала публикации работы Муравьёва и Кистяковского. Здесь первый интересующий нас квазиантропоним – *Bracegirdle* – передан путём частично искажённого калькирования: *Помочь-Лямкинс*. Как можно заметить, переводчиками была предпринята попытка отразить оригинальное значение «туго натянутый пояс» или «тот, кто растягивает / натягивает пояс», однако, на наш взгляд, Григорьевой и Грушецкому не удалось вполне сохранить значение «растяжения», присутствующее в оригинале и наполняющее исходный оним соответствующим ироническим смыслом в контексте романа, хотя, стоит признать, что звучание созданной ими квазиреалии и может показаться русскоязычному читателю комичным.

В случае с фамилией *Proudfoot* переводчики попытались использовать метод «собственно перевода» (в терминологии Е.М. Божко) и передали этот квазиантропоним как *Большеног*. Как и в переводе Муравьёва и Кистяковского, здесь искажён смысл первого корня оригинального онима, что лишает эту русскоязычную версию фамилии дополнительного иронического содержания и не позволяет ёмко охарактеризовать героя, фамилию носящего.

Что же касается лингвистической игры, связанной с рассматриваемым квазиантропонимом, то она исчезла из текста романа в результате одного из многочисленных сокращений, отличающих перевод Григорьевой и Грушецкого.

В том же 1991 году был впервые опубликован ещё один перевод «Властелина колец» – за авторством **В.А. Маториной**, которая передаёт квазиантропоним *Bracegirdle* при помощи создания новой квазиреалии – *Тугобрюх*. Этот вариант удачно передаёт значение тугости, натяжения, сохранить которое рекомендует Толкин, однако версия Маториной была бы более адек-

ватной оригиналу, если бы вместо корня «брюх» переводчица использовала корень «пояс» (в таком случае конечный вариант неологизма выглядел бы как *Тугопояс*); это позволило бы вполне передать смысловое наполнение оригинального квазиантропонима – «туго натянутый пояс». Избранный же переводчицей путь обнаруживает влияние, оказанное на неё работой Муравьёва и Кистяковского.

Квазиантропоним *Proudfoot* Маторина передаёт при помощи новых квазиреалий *Мохнолап* (вариант Бильбо) и *Мохнолят* (вариант носителя фамилии). Как видим, и в этом случае переводчица наследует стратегию Муравьёва и Кистяковского со всеми её недостатками (более того, очевидно, что волосы растут у *Proudfoot*'а не только на пятках). Однако Маторина, в отличие от авторов первой русскоязычной версии «Властелина колец», сохраняет «упрямство» Бильбо, теряющее, впрочем, свой смысл в контексте рассматриваемого перевода.

В 1994 году вышел из печати претендующий на «академизм» перевод «Властелина колец» за авторством **М.В. Каменкович** и **В. Каррика**, на страницах которого фамилия *Bracegirdle* передана посредством новой квазиреалии *Перестёгинс*, образованной от слова «перестёгивать», означающего «стегать, прошивать что-либо заново, ещё раз», либо «стегать, прошивать насквозь всё или многое». Таким образом переводчицы намекнули на полноту хоббитов, которые едят так много, что им постоянно приходится перестёгивать пояса. И хотя значение «туго натянутый пояс» не выражено в этом варианте перевода прямо, читатель может «достроить» его в своём воображении; основания для этого переводчиками заложены.

Следовательно, можно говорить о том, что рекомендации, данные Толкином по поводу рассматриваемого квазиантропонима, были Каменкович и Карриком соблюдены, и предложенный ими вариант передаёт смысл оригинальной фамилии более тонко и изящно, а главное, точно, чем рассмотренные выше версии (правда, необходимо учитывать, что слово «перестёгивать» может быть знакомо далеко не всем русскоязычным читателям романа-эпопеи).

Фамилию *Proudfoot* Каменкович и Каррик передают новой квазиреалией *Большеступ* (версия Бильбо) и *Большестон* (версия носителя фамилии). Не имея возможности выстроить каламбур на основе различия в формах единственного и множественного числа слова «стопа», переводчицы, однако, стремятся к максимальной созвучности двух вариантов фамилии. В то же время, им не удаётся передать значения первой части исходного онима, хотя настойчивость Бильбо в тексте перевода сохранена.

Можно утверждать, что при переводе фамилии *Proudfoot* Каменкович и Каррик преуспели меньше, чем в случае с квазиантропонимом *Bracegirdle*.

В опубликованном в 2003 году переводе **А.В. Немировой**, которая также перевела роман-эпопею на украинский язык, фамилия *Bracegirdle* передана неологизмом *Брюхстон*, который не отражает значения оригинального квазиантропонима и не представляется удовлетворительным вариантом, несмотря на некоторую «английскость» звучания.

Избранная Немировой стратегия передачи квазиантропонима *Proudfoot* представляет собой комбинацию подходов Маториной и Каменкович и Каррика со всеми присущими им недостатками. Бильбо в этой версии, как и в оригинале, не принимает сделанное ему замечание.

Непростую историю имеет перевод **А.А. Грузберга**, впервые изданный только в 2003 году, но до того несколько десятилетий ходивший в «сам-издате». За это время перевод неоднократно подвергался переработке, появлялись новые его версии, различающиеся, помимо прочего, и способами передачи квазиреалий, в том числе квазиантропонимов. В настоящей работе мы ограничимся рассмотрением вариантов фамилий *Bracegirdle* и *Proudfoot*, представленных в последнем на данный момент издании перевода Грузберга (2019). В этом издании фамилия *Bracegirdle* передана с помощью новой квазиреалии *Опоясинг*. Этот вариант представляется весьма неудачным, поскольку в нём нет ни намёка на значения «тугости» и «растяжения». Рекомендации Толкина, таким образом, не были соблюдены, а смысл получившегося квазиантропонима можно толковать только как «тот, кто опоясался» – а сделать это может и не отличающийся полнотелостью персонаж. В то же время скорее положительным моментом можно считать использование переводчиком суффикса «инг», хоть и отсутствующего в оригинальной фамилии, но придающего квазиантропониму «английскость», уместную в общем контексте рассматриваемого перевода.

Довольно любопытным образом Грузберг пытается передать интересующую нас языковую игру с фамилией *Proudfoot*. В его версии Бильбо произносит созданную переводчиком новую квазиреалию *Воттаклапа* с окончанием множественного числа «ы» – *Воттаклапы*, в то время как носитель фамилии настаивает на употреблении окончания единственного числа (*Воттаклапа*). Как видим, Грузберг – единственный из переводчиков, кто предпринял попытку адаптировать каламбур, используя грамматическую категорию числа, подобно тому, как это сделано в оригинале. И хотя получившаяся новая квазиреалия, представляющая собой соединенное в одно слово восклицание «Вот так лапа!», неизбежно вызывает нарекания со стилистической точки зрения, необходимо признать, что этот вариант передачи квазиантропонима *Proudfoot* ближе прочим к значению оригинального онима. В этом слове – *Воттаклапа* – слышны гордость и даже некоторое восхищение, что отчасти соответствует по смыслу первому корню ориги-

нальной фамилии – *«proud»*. Подтверждая свою репутацию внимательного к деталям переводчика, Грузберг сохраняет последовательность Бильбо в вопросе именования гостей.

В.Э. Волковский и В. Воседой в своем переводе «Властелина колец», впервые изданном в 2000 году, передали фамилию *Bracegirdle* как *Опоясень*. Содержательно этот неологизм почти идентичен варианту Грузберга, однако лишён «английской» формы, что, впрочем, соответствует общей, даже более радикальной, чем у Муравьёва и Кистяковского, установке переводчиков на «славянизацию» романа-эпопеи.

Что же касается фамилии *Proudfoot*, то её Волковский и Воседой передают новыми квазиреалиями *Мохноступ* (версия Бильбо) и *Мохностоп* (версия носителя фамилии). Эти варианты представляют собой своего рода гибрид подходов Маториной и Каменкович и Каррика, и сохраняют присущие рассмотренным ранее версиям минусы. Любопытно, что переводчики, в наибольшей по сравнению со своими коллегами-конкурентами степени испытывавшие влияние работы Муравьёва и Кистяковского, сохраняют привнесённую теми «покладистость» Бильбо: в тексте Волковского и Воседого хоббит-долгожитель принимает поправку своего гостя.

В имеющем богатую историю бытования в «самиздате» переводе **Н. Эстель** (псевдоним **Н.А. Чертковой**), который был официально опубликован лишь в 2021 году, все версии интересующих нас квазиантропонимов были заимствованы из работы Муравьёва и Кистяковского, что ещё раз подтверждает её большую (и, вероятно, наибольшую) значимость в истории переводов «Властелина колец» на русский язык.

Подводя итог, можно отметить, что среди рассмотренных нами вариантов передачи фамилий *Bracegirdle* и *Proudfoot* на русский язык нет оптимальных, хотя некоторые переводчики и проявили в своей работе большую изобретательность. Это позволяет нам ещё раз убедиться в том, насколько сложной переводческой проблемой является адаптация для русскоязычного читателя как ономастикона «Властелина колец», так и, прежде всего, романа-эпопеи в целом.

Список литературы

1. Амирова, 2016 – Амирова О.Г. Лексические трансформации при переводе безэквивалентной лексики // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. Вып. 11 (65). С. 43–45.
2. Амирова, Воробьева, 2020 – Амирова О.Г., Воробьева А.В. Особенности перевода безэквивалентной лексики с английского на русский язык на примере романа Дж. Р. Р. Толкина «Властелин колец» // Педагогика,

психология, общество: перспективы развития. – Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. Чебоксары, 2020. С. 163–167.

3. Божко, 2010 – *Божко Е.М.* Анализ приемов передачи квазиреалий в переводе на русский язык романа Джона Р.Р. Толкина «Властелин колец», выполненном А.А. Грузбергом // Вестник Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета. 2010. Вып. 1. С. 238–248.

4. Божко, 2015 – *Божко Е.М.* Пространство квазиреалий романа Дж.Р.Р. Толкина «Властелин колец» // Иностранные языки и литературы в международном образовательном пространстве. Материалы пятой международной научно-практической конференции. Екатеринбург, 2015. С. 178–189.

5. Божко, Рыбина, 2019 – *Божко Е.М., Рыбина П.С.* Приемы передачи квази-топонимов и квази-антропонимов в переводах на русский язык романа Дж.Р.Р. Толкина «Властелин колец» // Язык в сфере профессиональной коммуникации: сборник материалов международной научно-практической конференции преподавателей, аспирантов и студентов (Екатеринбург, 18 апреля 2019 года). Екатеринбург: Ажур, 2019. С. 178–184.

6. Михасик, 2019 – *Михасик А.В.* Особенности перевода антропонимов (на материале саги Дж.Р.Р. Толкина «Властелин колец») // Языковая личность и перевод: материалы IV Международного научно-образовательного форума молодых переводчиков. Минск: БГУ, 2019. С. 248–252.

7. Пестова, Салькаева, Никишина, 2017 – *Пестова Е.В., Салькаева А.Н., Никишина А.О.* Особенности передачи антропонимов в художественных произведениях (на материале русских переводов трилогии Дж.Р.Р. Толкиена «Властелин колец»). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://srjournal.ru/wp-content/uploads/2017/09/ID67.pdf> (дата обращения 10.01.2022).

8. Рогатова, 2021 – *Рогатова С.В.* Классификация и роль квазиреалий в литературной вселенной Дж.Р.Р. Толкина на материале романа-эпопеи «Властелин колец» // Экономические и социальные исследования. 2021. Вып. 4 (32). С. 118–123.

9. Толкин, 2017 – *Толкин Дж.Р.Р.* Властелин колец / перевод с английского В. А. Маториной. М.: АСТ, 2017. 1408 с.

10. Толкин, 2003 – *Толкин Дж.Р.Р.* Властелин колец / перевод с английского В. Волковского. М.: АСТ, АСТ Москва, СПб.: Terra Fantastica, 2003. 960 с.

11. Толкин, 2016 – *Толкин Дж.Р.Р.* Властелин колец. Трилогия / перевод с английского Н. Григорьевой, В. Грушецкого. М.: АСТ, 2016. 1184 с.

12. Толкин, 2016а – *Толкин Дж.Р.Р.* Властелин колец. Трилогия / перевод с английского В. Муравьева, А. Кистяковского. М.: АСТ, 2016. 1104 с.

13. Толкин, 2016б – *Толкин Дж.Р.Р.* Властелин колец. Трилогия / перевод с английского М. Каменкович и В. Каррика. М.: АСТ, 2016. 1184 с.
14. Толкин, 2021 – *Толкин Дж.Р.Р.* Властелин колец. Трилогия / перевод с английского Н. Эстель. М.: АСТ, 2021. 1120 с.
15. Толкин, 2019 – *Толкин Дж.Р.Р.* Властелин колец. Трилогия / перевод с английского А. Грузберга. М.: АСТ, 2019. 1312 с.
16. Толкин, 2002 – *Толкин Дж.Р.Р.* Властелин колец. Хранители Кольца / перевод с английского А. В. Немировой. Харьков: Фолио, 2002. 480 с.
17. Толкин, 2009 – *Толкин Дж. Р. Р.* Руководство по переводу имён собственных из «Властелина колец» // Семенова Н. «Властелин колец»: переводы имён. М.: ТТТ, СПб: ТО, 2009. 164 с.
18. Шерматова, 2012 – *Шерматова Ш. М.* Безэквивалентная лексика в теории перевода // Ученые записки Худжандского государственного университета им. академика Б. Гафурова. 2012. Вып. 5 (33). С. 93–99.
19. *Tolkien, 2007 – Tolkien J.R.R. The Lord of the Rings.* London: HarperCollins, 2007. 1216 p.

References

Amirova, O.G. Leksicheskie Transformatsii pri Perevode Bezekvivalentnoi Leksiki [“Lexical Transformations in the Translation of Non-Equivalent Vocabulary”]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* [Philological Studies. Theory and Practice Questions], No 11 (65), 2016, pp.43–45. (In Russ.)

Amirova, O.G., Vorob’eva, A.V. Osobennosti Perevoda Bezekvivalentnoi Leksiki s Angliiskogo na Russkii Iazyk na Primere Romana Dzh. R. R. Tolkina “Vlastelin kolets” [Features of the Translation of Non-Equivalent Vocabulary From English into Russian on the Example of J. R. R. Tolkien’s Novel *The Lord of the Rings*]. *Pedagogika, psikhologiya, obshchestvo: perspektivy razvitiia. – Sbornik materialov Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii s mezhdunarodnym uchastiem* [Pedagogic, Psychology, Society: Perspectives of Development. – Collected papers of Russian Academic and Research Conference with International Participation]. Cheboksary, 2020, pp. 163–167. (In Russ.)

Bozhko, E.M. Analiz Priemov Peredachi Kvazirealii v Perevode na Russkii Iazyk Romana Dzhona R. R. Tolkina “Vlastelin kolets” [Analysis of Methods of Transmission of Quasi-Realities in the Translation into Russian of the Novel by John R.R. Tolkien *The Lord of the Rings*]. *Vestnik Iuzhno-Ural’skogo gosudarstvennogo gumanitarno-pedagogicheskogo universiteta* [Bulletin of South Ural State University of Humanities and Pedagogic], No 1, 2010, pp. 238–248. (In Russ.)

Bozhko, E.M. Prostranstvo Kvazirealii Romana Dzh.R.R. Tolkina «Vlastelin kolets» [The Space of Quasi-Realities of the Novel by J. R. R. Tolkien *The Lord of the Rings*]. *Inostrannye iazyki i literatury v mezhdunarodnom obrazovatel'nom prostranstve. Materialy piatoi mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [World Languages and Literature in the International Educational Space. Collected papers of V International Academic and Research Conference]. Yekaterinburg, 2015, pp. 178–189. (In Russ.)

Bozhko, E.M., Rybina, P.S. Priemy Peredachi Kvazi-Toponimov i Kvazi-antroponimov v Perevodakh na Russkii Iazyk Romana Dzh.R.R. Tolkina “Vlastelin kolets” [Transmission Methods of Quasi-Toponyms and Quasi-Anthroponyms in Russian Translations of J. R. R. Tolkien’s Novel *The Lord of the Rings*]. *Iazyk v sfere professional'noi kommunikatsii: sbornik materialov mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii prepodavatelei, aspirantov i studentov (Ekaterinburg, 18 apreliya 2019 goda)* [Language in the Field of Professional Communication: collected papers of the International Academic and Research Conference of Teachers, Postgraduate and Undergraduate Students]. Ekaterinburg, OOO «Izdatel'skii Dom «Azbur» Publ., 2019. Pp. 178–184. (In Russ.)

Mikhasik, A.V. Osobennosti Perevoda Antroponimov (na Materiale Sagi Dzh.R.R. Tolkina “Vlastelin kolets”) [Features of the Translation of Anthroponyms (on the Material of J. R. R. Tolkien’s Saga *The Lord of the Rings*)]. *Iazykovaia lichnost' i perevod: materialy IV Mezhdunarodnogo nauchno-obrazovatel'nogo foruma molodykh perevodchikov* [Linguistic Personality and Translation: Materials of IV International Research and Educational Forum of Young Translators]. Minsk, BGU Publ., 2019. Pp. 248–252. (In Russ.)

Pestova, E.V., Sal'kaeva, A.N., Nikishina, A.O. Osobennosti Peredachi Antroponimov v Khudozhestvennykh Proizvedeniiax (na Materiale Russkikh Perevodov Trilogii Dzh. R. R. Tolkiena “Vlastelin kolets”) [Features of the Transfer of Anthroponyms in Works of Art (on the Material of Russian Translations of the Trilogy of J.R.R. Tolkien *The Lord of the Rings*)]. [Electronic resource]. – Available at: <https://srjournal.ru/wp-content/uploads/2017/09/ID67.pdf> (access date: 10.01.2022). (In Russ.)

Rogatova, S.V. Klassifikatsiia i Rol' Kvazirealii v Literaturnoi Vselennoi Dzh. R. R. Tolkina na Materiale Romana-Epopei “Vlastelin kolets” [Classification and Role of Quasi-Realities in the Literary Universe of J.R.R. Tolkien on the Material of the Epic Novel *The Lord of the Rings*]. *Jekonomicheskie i social'nye issledovanija* [Economic and Social Researches], No 4 (32), 2021, pp. 118–123. (In Russ.)

Tolkin, Dzh.R.R. Vlastelin kolets [*The Lord of the Rings*], trans. by V.A. Matiorina. Moscow, AST Publ., 2017. 1408 p. (In Russ.)

Tolkien, J.R.R. *Vlastelin kolets* [*The Lord of the Rings*], trans. by V. Volkovskoj. Moscow, AST Publ., AST Moskva Publ., St. Petersburg, Terra Fantastica Publ., 2003. 960 p. (In Russ.)

Tolkien, J.R.R. *Vlastelin kolets*. Trilogiia [*Lord of the Rings*. Trilogy], trans. by N. Grigor'evai, V. Grushetskij. Moscow, AST Publ., 2016. 1184 p. (In Russ.)

Tolkien, J.R.R. *Vlastelin kolets*. Trilogiia [*Lord of the Rings*. Trilogy], trans. V. Murav'ev, A. Kistiakovskij. Moscow, AST Publ., 2016. 1104 p. (In Russ.)

Tolkien, J.R.R. *Vlastelin kolets*. Trilogiia [*Lord of the Rings*. Trilogy], trans. by M. Kamenkovich and V. Carrick. Moscow, AST Publ., 2016. 1184 p. (In Russ.)

Tolkien, J.R.R. *Vlastelin kolets*. Trilogiia [*Lord of the Rings*. Trilogy], trans. by N. Estelle. Moscow, AST Publ., 2021. 1120 p. (In Russ.)

Tolkien, J.R.R. *Vlastelin kolets*. Trilogiia [*Lord of the Rings*. Trilogy], trans. by A. Gruzberg. Moscow, AST Publ., 2019. 1312 p. (In Russ.)

Tolkien, J.R.R. *Vlastelin kolets*. *Khraniteli Kol'tsa* [*The Lord of the Rings*. *The Fellowship of the Ring*], trans. by A. Nemirova. Kharkiv, Folio Publ., 2002. 480 p. (In Russ.)

Tolkien, J.R.R. *Rukovodstvo po Perevodu Imen Sobstvennykh iz «Vlastelina kolets* [Guide to the Translation of Proper Names from *The Lord of the Rings*]. Semenova N. "*Vlastelin kolets*": *Perevody Imen* [*The Lord of the Rings*: Translations of Names]. Moscow, TTT, St. Petersburg, TO Publ., 2009. 164 p. (In Russ.)

Shermatova, Sh.M. *Bezekvivalentnaia Leksika v Teorii Perevoda* [Non-Equivalent Vocabulary in the Theory of Translation]. *Uchenye zapiski Khudzhandskogo gosudarstvennogo universiteta im. akademika B. Gafurova* [Bulletin of Khujand State University named after Acad. B. Gafurov], No 5 (33), 2012, pp. 93–99. (In Russ.)

Tolkien J.R.R. *The Lord of the Rings*. London, HarperCollins, 2007. 1216 p. (In Eng.)

Штейнман М.А.

Социокультурные смыслы «Властелина колец»: канон и конфликт интерпретаций¹

Информация об авторе: Штейнман Мария Александровна, к. филол. н., профессор Института медиа НИУ ВШЭ, Москва, Россия.

Email: philology@mail.ru

Аннотация: «Властелин колец» Дж.Р.Р. Толкина представляет собой пример трансмедийной трансформации смыслов. Можно говорить о том, что на данный момент «Властелин колец» прочно закрепился в системе мировой культуры, представляя собой комплексный трансмедийный феномен. Процесс актуализации осуществляется благодаря как экранизации трилогии, осуществленной Питером Джексоном, так и последующим медийным проектам (экранизация «Хоббита», проект сериала, осуществляемый сервисом Amazon в 2022 г. и т. д.). В рамках конвергентной культуры (Г. Дженкинс) можно предположить, что «Властелин колец» как система образов и смыслов существует на нескольких уровнях одновременно: как законченное литературное произведение, как визуальная доминанта и как универсальная культурная единица. В связи с этим на первый план выходит тема канона. В статье рассматривается как структура современного «канона Толкина», так и факторы, влияющие на размывание границ канона. Более того, канон обладает не только устойчивостью, но и продуктивностью. Этот феномен напрямую связан с развитием трансмедийного нарратива нового столетия, поскольку именно медиа создают особую среду для постоянной ре-актуализации основных сюжетов Толкина, изложенных в «Хоббите», «Властелине колец» и «Сильмариллионе».

Ключевые слова: Толкин, «Властелин колец», канон, конвергентная культура, трансмедиа.

Transmedia transformation of social-cultural meanings of the “Lord of the Ring”: canon and conflict of interpretations

¹ Доклад на конференции и данная статья подготовлены в рамках проекта «Ремедиация мифологии и актуальные трансмедийные практики: литература, кинематограф, видеоигры» № 22-00-070 Программы «Научный фонд НИУ ВШЭ» в научно-учебной группе «Фэнтези как трансмедийный феномен».

Information about the author: Maria A. Shteynman, PhD, professor of Institute of Media, HSE University, Moscow, Russian Federation.

Email: philology@mail.ru

Abstract: The “Lord of the Rings” gives us a perfect example of transmedia transformation of initial author’s meanings. Nowadays Tolkien’s trilogy being a prominent part of world culture is a complex transmedia phenomenon. Its actuality is based upon Peter Jackson’s film adaptations (2001-2003) as well as upon further media projects – The Hobbit film series (2012-2014), the forthcoming Amazon series etc. Within the frame of convergence culture (H. Jenkins) the “Lord of the Rings” exists on several different levels simultaneously: as a literary masterpiece, as a visual dominant and a universal unit carrying a cultural code. Moreover, present-day canon is characterized by variability and productivity as well as sustainability. This phenomenon is closely connected with transmedia storytelling – new media being a special kind of environment for a constant re-actualization of Tolkien’s main story lines described in his “Hobbit”, the “Lord of the Rings” and the “Silmarillion”.

Keywords: Tolkien, the Lord of the Rings, canon, transmedia, convergence culture.

К первой четверти XXI в., спустя сто тридцать лет после рождения Дж.Р.Р. Толкина можно смело утверждать, что мы имеем дело со сложившимся канонem его творчества. Так, по отношению к легендарному «Властелина колец» термин «канон» используют Дж. Чанс, Дж. Гарт, Т. Шиппи и другие исследователи. При этом Дж. Гарт [Garth, 2007] и Дж. Чанс [Chance, 2010] используют словосочетание «канон Средиземья», то Т. Шиппи [Shippey, 2000] все же говорит о «каноне Толкина», подразумевая скорее специфику нарратива фэнтези, нежели комплекс сюжетов. Последнее, как представляется, более релевантно. Канон Толкина, выходя за рамки сюжетных арок, таймлайнов и пространственных моделей, включает в себя нечто большее – систему смыслов и ценностей, позволяющую ему сохранять актуальность.

Начать следует с вопроса, каковы те факторы, которые оказывают влияние на исходный текст трилогии. На первом месте здесь находится процесс трансформации канона. Сам этот процесс можно представить в виде расходящихся кругов, где ядром, безусловно, являются повесть «Хоббит» (1937) и трилогия «Властелин колец» (1954–1955), опубликованные при жизни писателя. Из нехудожественной прозы к ядру канона также следует отнести эссе «О волшебных историях», выполняющее роль художественного манифеста Толкина (1939, издано в 1947 г.).

Второй круг – «Сильмариллион», представляющий собой де-факто компиляцию законченных и незаконченных фрагментов и черновиков, ко-

торый был собран и опубликован Кристофером Толкином в 1977 г., спустя четыре года после смерти отца. «Сильмариллион» открывает собой легендарium Толкина, ставший доступным для исследователей и читателей опять-таки благодаря Кристоферу. Речь идет о 12 томах серии «Истории Средиземья», выходящих с 1983 по 1996 г.

В третий круг имеет смысл внести историографические работы Х. Карпентера, созданные – что крайне важно – в тесном контакте с писателем: «Дж.Р.Р. Толкин: биография» (1977) и «Инклинги: К.С. Льюис, Дж.Р.Р. Толкин, Ч. Уильямс и их друзья» (1978), а также «Письма Дж.Р.Р. Толкина», которые были опубликованы в 1981 г. под редакцией Х. Карпентера и К. Толкина. В этот же блок можно включить и работы К. Килби, написанные на основе его встреч с Толкином, в том числе «Многие встречи с Толкином: Отредактированная стенограмма замечаний на заседании TSA в декабре 1966 г.» и «Толкин и Сильмариллион» (1976).

Четвертый круг – экранизации как «Хоббита», так и «Властелина колец», где особое место принадлежит лентам Питера Джексона. Более того, на данный момент можно смело говорить о том, что именно этот вариант экранизации представляет собой визуальную доминанту, претендующую на статус канона.

Пятый, внешний, коммуникативный контур, создается разнообразными факторами, пришедшими как извне художественной вселенной писателя, так и изнутри реальности, порожденной экранизациями. И если Толкин в своем эссе называл созданную литературную реальность Вторичным миром или Вторичной реальностью [Tolkien, 1997, p. 141], то, возможно, нам имеет смысл назвать экранизацию Третичным миром / Третичной реальностью по сравнению с книгами.

Источник этой Третичной реальности внешнего контура – медиа во всем их разнообразии. Именно эта сфера представляет собой наиболее спорную и в том же время продуктивную область канона.

Канон же, в свою очередь, тесно связан с конфликтом интерпретаций П. Рикёра и вопросом соотношения между автором, произведением и текстом, который поднимает в своих работах Р. Барт. П. Рикёр в своей книге «Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике» (1969) в частности, подчеркивает, что множественность смыслов обусловлена не только литературными, но и социокультурными факторами: «Для толкователя именно текст обладает множественными смыслами, проблема множественного смысла существует для него только при условии, если мы принимаем во внимание такую совокупность, в которой соединены между собой события, персонажи, институты, природные и исторические реальности» [Рикёр, 1995, с. 98].

Кроме того, вопрос интерпретации связан напрямую и с семиотикой, с необходимостью «рассекречивания универсума знаков» [Рикёр, 1995, с. 100]. Таким образом, применительно к легендарному и канону Толкина вопрос конфликта интерпретаций приобретает особую значимость именно в контексте дешифровки как исходной знаковой системы (созданной Толкином), так и вторичной знаковой системы, образованной дополнительными аспектами социальной реальности или же множественными социокультурными реальностями, говоря словами Рикера.

Открытость текста интерпретациям перекликается, безусловно, с концепцией «смерти автора», предложенной Р. Бартом в одноименной работе (1967). Говоря о тексте, Барт подчеркивает, что он «представляет собой не линейную цепочку слов, выражающих единственный, как бы теологический смысл (“сообщение” Автора-Бога), но многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма <...>; текст создан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников» [Барт, 1994, с. 378]. Если же в этом контексте рассматривать фигуру Толкина как создателя Средиземья, то расклад получается особенно интересным. С одной стороны, универсум Толкина нуждается в стоящей за книгой фигуре Автора-Создателя. Собственно, именно фигура Автора является ключевой для ядра канона в его формальном понимании как корпуса текстов-образцов. С другой стороны, особое значение приобретает и принципиально изменившаяся роль читателя, поскольку именно читатель (т. е. реципиент) создает текст посредством интерпретаций. Барт подчеркивает: «Читатель – это то пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты» [Барт, 1994, с. 390]. Соответственно, функция читателя – «сводить воедино все те штрихи, что образуют письменный текст» [Барт, 1994, с. 390].

Канон в традиционном понимании как некий зафиксированный образец соответствует бартовскому понятию «произведение», однако современность вносит свои изменения, и сейчас канон воспринимается скорее как расширение концепции текста. Подобная трансформация возможна только в контексте конвергентной культуры Г. Дженкинса. В одноименной книге он дает ей следующие характеристики: «конвергенция представляет собой своего рода культурный сдвиг, предполагающий активное вовлечение потребителей в поиск новой информации и установление новых взаимосвязей между разрозненным медиаконтентом» [Дженкинс, 2019, с. 29]

Само по себе это явление опирается на колоссальный потенциал современных медиа, точнее, по собственному замечанию Дженкинса, на взаимодействии энергии медиапроизводителей и медиапотребителей [Дженкинс, 2019, с. 28]. Еще один важнейший аспект медиакультуры – это циркуляция медиаконтента. В этом случае канон следует понимать как вечно подвиж-

ный и постоянно расширяющийся корпус медиатекстов, обеспечивающий максимальные возможности для т. н. культуры соучастия (партиципации). Вариативность канона, в свою очередь, является одним из важнейших его признаков.

Таким образом, на данный момент канон понимается одновременно как нечто синонимичное и произведению (набор сакральных текстов) и тексту (трансмедиаальный характер нарратива, множественность трактовок, феномен фанфикшн). Парадоксально, что применительно к легендарному Средиземью единственным значимым водоразделом остается фигура автора – Толкина. Де-факто для вселенной «Властелина колец» справедливо высказывание, что автор жив (как бы корпорациям ни хотелось доказать обратного).

Рассмотрим подробнее процесс размывания канона в экранизациях.

Экранизация «Властелина колец» (2001–2003) состоит из трех фильмов: «Властелин колец: Братство Кольца», «Властелин колец: Две крепости» и «Властелин колец: Возвращение короля». Названия кинотрилогии соответствуют названиям частей в книге, хотя полного сюжетного совпадения нет. Тем не менее, Питер Джексон, выступая одновременно как режиссер, продюсер и сценарист, очевидным образом хотел свести к минимуму различия с текстом Толкина. Об этом, в частности, свидетельствуют переговоры П. Джексона со студией Miramax. В 1998 г. режиссер отклонил предложенный ему студией упрощенный сценарий, где все события трилогии должны были бы уместиться в один фильм. Это неизбежно приводило к грубейшим нарушениям логики сюжета и раскрытия характеров. Позже замысел Джексона поддержала компания NewLineCinema, и в итоге было принято решение о создании трех фильмов.

В итоге экранизация «Властелина колец» стала не просто событием в кинематографе (килотрилогия получила в общей сложности 17 премий «Оскар»), но и заняла позицию ключевой визуальной доминанты. Возможно, фильмы обязаны этим участию в проекте знаменитых иллюстраторов «Властелина колец» Алана Ли и Джона Хау².

Тем не менее, в кинотрилогии ряд смысловых акцентов оказывается смещен, а некоторые важнейшие сюжетные линии исключены. Для нас здесь на первый план выступает три аспекта: усиление сказочно-волшебных элементов, упрощенное понимание этических категорий и искажение ключевого мотива противопоставления власти и личности.

Преобладание «сказочности» как смыслового компонента экранизации привело к тому, что из третьей части были исключены сцены освобождения

² См. «Властелин колец: Братство Кольца» (дополнительные материалы) [DVD]. NewLineCinema. (2002).

Шира³, захваченного Саруманом. В книге эти эпизоды создают нехарактерный для трилогии хронотоп антиутопии с сознательно встроенными автором анахронизмами. Шир под властью Сарумана напоминает собой некое тоталитарное государство XX в. Для Толкина этот момент принципиально важен, поскольку здесь отчетливо звучат ноты предупреждения: даже после уничтожения Кольца Всевластья мир не защищен от диктаторов. В версии П. Джексона, напротив, Шир со своими полукомическими обитателями утрачивает всякое пересечение с реальностью как создателя Средиземья, так и его читателей.

Упрощенное понимание этических категорий обусловлено желанием режиссера и сценаристов сделать отношения между героями более понятными широкому зрителю. Это приводит к искажению важнейших моральных дилемм, которые ставит перед своими героями Толкин. В особенности это касается эпизода на склонах Эфель-Дуата перед перевалом Кирит-Унгол. Во-первых, Джексон вычеркивает важнейший разговор Фродо и Сэма об «историях, которые никогда не кончаются». Разговор, по замыслу Толкина, должен не просто связать происходящее с легендарием «Сильмариллиона», но и подчеркнуть идею, высказанную им в эссе, – о высоком смысле, который несет в себе каждая из волшебных историй, или, по формулировке писателя, о «бесшовной сети истории»⁴.

Во-вторых, режиссер существенно упрощает психологическую мотивацию героев в сцене, когда вернувшийся Горлум застаёт спящих Фродо и Сэма: «Горлум поглядел на них, и его голодное, изможденное лицо вдруг озарилось странным выражением. Хищный блеск в глазах погас, они сделались тусклыми и блеклыми, старыми и усталыми. Его передернуло, точно от боли, и он отвернулся, глядя в сторону перевала чуть ли не укоризненно. Потом подошел, протянул дрожащую руку и бережно коснулся колена Фродо – так бережно, словно погладил» [Толкиен, 1990, с. 382]. В письме № 96 Толкин называет этот момент «трагедией для Горлума» [Tolkien, 1981, p. 110], поскольку тот находится на волосок от раскаяния – но возможность оказывается навсегда упущенной из-за случайно брошенного грубого слова проснувшегося Сэма. В фильме, однако, ситуация иная. Горлум делает все, чтобы очернить Сэма в глазах Фродо (уничтожает еду и рассыпает крошки вокруг спящего Сэма), – а Фродо с легкостью верит этой лжи и поддерживает Горлума, а не своего ближайшего друга и соратника. Вся сцена выглядит крайне алогичной и фальшивой, но самое главное – потерял ключевой смысл эпизода.

³ В переводе В. Муравьева и А. Кистьяковского – Хоббитания.

⁴ В оригинале – seamless web of story.

Если же говорить о теме власти, то Джексон практически отказывается от ключевой для Толкина мысли о слабости силы и силе слабости. Наиболее точно этот момент передан в разговоре после победы в битве у Минас-Тирита. По сути, это – последний военный совет, где участвуют Гэндальф, Арагорн, Имрахиль, Эомер и сыновья Элронда. Это, безусловно, одна из важнейших сцен трилогии. Она зеркально отражает Совет у Элронда, и в ней снова поднимаются вопросы будущего Средиземья и необходимость уничтожить Кольцо Всевластья. Однако на этот раз четко очерчивается цена: необходимость пожертвовать собой, причем это касается не только Фродо и Сэма, но и всех участников совета, чья задача – отвлечь внимание Саурона от Хранителей. Толкин подчеркивает устами Гэндальфа, что военная мощь здесь бессильна: «Своей отвагой победы мы не достигнем <...> Мы должны попасться в его ловушку – намеренно и безоглядно, не надеясь остаться в живых. Ибо, вернее всего, нам придется погибнуть в битве вдали от родной земли; если даже и будет низвергнут Барад-Дур, мы этого не увидим» [Толкиен, 1992, с. 173].

Ответ Арагорна, в свою очередь, повторяет его собственные слова, сказанные после выхода из Мории. Тогда, после схватки Гэндальфа с Барлогом, он произносит, обращаясь к магу, которого считает погибшим: «По несчастью, я оказался прав – и безнадежным видится наше путешествие! Но мы и без надежды пойдем к Мордору» [Толкиен, 1991, с. 410]. Теперь же, под стенами Минас-Тирита, Арагорн говорит: «Пути назад я не вижу. Мы у края пропасти, и надежда сродни отчаянию» [Толкиен, 1992, с. 173]. Здесь Толкин выводит на первый план не воинскую героиню Арагорна, не эддическую отвагу или «северное мужество» («ветер попутный и нам и смерти»), но, по сути дела, его христианское смирение.

В фильме же акценты расставлены принципиально иным образом. Гэндальф в отчаянии, он сетует, что отправил Фродо на смерть. Арагорн возражает, что для Фродо еще есть надежда, ему нужно лишь время и свободный проход по равнине Горгорота, «но мы дадим Фродо шанс, если прикуем Око Саурона только к себе». Далее весь разговор ведется с использованием военной терминологии («уловка», «отвлекающий маневр» и т. д.). Иными словами, П. Джексон принимает решение вывести на первый план воинский талант Арагорна и его лидерские качества как будущего короля (в противовес внезапно постигшей мага нерешительности и сомнениям в исходе дела). Неудивительно, что совет заканчивается полукомической репликой Гимли: «Верная смерть! Никаких шансов на успех! Так чего же мы ждем?!».

Тем не менее, кинотрилогия П. Джексона представляет собой не просто экранизацию, но пример авторского кинематографа, где происходит своего

рода взаимодействие между писателем и режиссером. Если рассмотреть это через призму Дженкинса, то смело можно говорить о том, что фильм «Властелин колец» представляет собой трансмедийное расширение книги.

Несколько иначе дело обстоит с кинотрилогией «Хоббит» (2012–2014). Три фильма – «Хоббит: Нежданное путешествие», «Хоббит: Пустошь Смауга» и «Хоббит: Битва пяти воинств» – производят странное впечатление растянутого по времени повествования. Причина, в частности, снова связана с вопросом авторских прав. По исходному замыслу «Хоббит» должен был стать своеобразным приквелом к «Властелину колец», для чего необходимо было объединить сюжеты повести и «Сильмариллиона». Однако уже в процессе съемок юристы Tolkien Estate напомнили New Line Cinema, что у кинокомпании нет прав на сюжетные арки и героев «Сильмариллиона». В результате Питеру Джексону, сменившему в качестве режиссера приглашенного было Гильермо дель Торо, пришлось довольствоваться строго тем материалом, который зафиксирован в «Хоббите» и приложениях к «Властелину колец».

В результате экранизация «Хоббита» как «второй трилогии» уже продемонстрировала примеры размывания исходного авторского замысла. В первую очередь это касается введения в сюжет линии эльфийской воительницы по имени Тауриэль и ее любовной линии. По замыслу сценаристов – П. Джексона, Ф. Уолш и Ф. Боуэнз – было необходимо внести «женскую энергию», чтобы сместить акценты нарратива, ориентированного исключительно на мужских персонажей.

Здесь необходимо подчеркнуть следующее. Сценаристы создали адаптацию исходного материала к тому, что им казалось реалиями сегодняшнего дня. При этом они не учли значительного интонационного (нарративного) расхождения между «Хоббитом» и «Властелином колец». В отличие от изначально ориентированной на взрослого читателя трилогии, небольшая повесть, написанная в 1937 г., включает в себя как минимум три уровня: условно сказочный – адресованный детям («there lived a hobbit»), иронический – адресованный взрослым и иноказательный – помещенный одновременно в контекст авторского легендаризма и архаического эпоса («Беовульф»). П. Джексон и его команда сделали ставку только на последний уровень, что в сочетании с дополненными сюжетными линиями и нововведениями привело к избыточному напряжению нарративных линий.

И все же перед нами – пример адаптации, но не разрушения канона.

Настоящий вызов канону предоставила продажа авторских прав компании Amazon. Задуманный масштабный сериал создается по принципиально новым правилам. В первую очередь это касается самого подхода к работе с материалом. И здесь необходимо вернуться к одной из сторон

конвергентной культуры. В своей книге Дженкинс вводит термин «корпоративная конвергенция» [Дженкинс, 2019, с. 52], подразумевающий «поток медиаконтента, управляемый коммерческой компанией». В свою очередь, частью функционирования корпоративной конвергенции являются т. н. расширение (распределение контента через различные медиасистемы) и франшиза («скоординированные действия по брендированию и продвижению художественного контента в новых рыночных условиях» [Дженкинс, 2019, с. 53]. Частным случаем корпоративной конвергенции можно считать и франчайзинг, понимаемый как «совместная стратегия брендирования и распространения беллетристического контента в рамках медиаконгломерата».

По сути, идеальным примером корпоративной конвергенции можно считать компании DC Comics и Marvel. Напомним, что в сфере комиксов права на героев и сюжетные линии принадлежат не их создателям, а компаниям. Этой сугубо маркетинговой логикой, безусловно, руководствуется и Amazon с телевизионным сериалом «Кольца власти». Компания небезуспешно стремится перенести логику отчуждения авторства комиксов на сферу экранизации литературных произведений. В результате может быть выстроена «Вселенная Властелина колец» (или же проще – «Вселенная Amazon») по аналогии со Вселенной Marvel и Вселенной DC.

Важная деталь – практически во всех существующих статьях и интервью при описании этого проекта практически не упоминаются ни режиссер, ни художник, ни автор сценария. Вместо них используется термин «шоураннеры». Происходит практически полное размывание категории авторства, точнее, бренд не просто присваивает себе категорию авторства, он апроприирует само литературное произведение («Властелин колец»). Если возвращаться к концепции смерти автора, то в рамках конвергентной культуры она радикально меняется. Барт писал, что «рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора». Нам остается предположить, что теперь автора убивает не текст, а бренд-владелец авторских прав.

А это влияет и на сам канон, девальвируя это понятие. Тратовка сюжета, исходящая от бренда-обладателя авторских прав, становится доминирующей в медийном поле, соответственно, за брендом остается и поле коммуникации с т. н. лояльными зрителями и фан-сообществом. Более того, корпоративная конвергенция активно использует (и присваивает себе) общественно-политическую повестку.

В 2017 г. в одной из первых публикаций после объявления о начале проекта журналисты The Guardian предположили, что Amazon стремится конкурировать с другими глобальными трансмедийными проектами, в первую очередь с «Игрой престолов» НВО и вселенной «Звездных войн» [The Guardian, 2017].

В феврале 2022 г. к этой же мысли вернулись после публикации новых постеров. Это подтверждается высказываниями Джеффа Безоса наподобие «я хочу свою Игру престолов» / «дайте мне Игру престолов» и т. д. Интернет-издание Inverse подчеркивает, что Amazon крайне серьезно относится к «войнам контентов» [Welch, 2022], предпочитая не участвовать в них, а побеждать.

Выход официального логотипа сериала по сути подтвердил это предположение: черно-белая гамма в сочетании со специфическим шрифтом действительно воспринимается скорее как визуальная отсылка к «Игре престолов» нежели «Властелину колец» П. Джексона. Вышедшие в начале 2022 г. постеры стилистически продолжают эту линию.

Возникает неизбежный вопрос: до какой степени эти факты влияют на канон. Конечно, существует искушение объявить все вышеперечисленное работой специалистов по связям с общественностью. Однако в эпоху конвергентной культуры подобный подход был бы весьма недалек от реальности.

В 2019 г. Том Шиппи, будучи привлечен к проекту в качестве творческого консультанта, дал развернутое интервью немецкому сайту Tolkien-gesellschaft.de [Eckrich, 2019]. В нем ученый, в частности, подчеркивает принцип «свободной интерпретации», который лежит в основе сценария Amazon. В частности, этот принцип подразумевает следующее. Сценаристы корпорации свободны заполнять своей версией событий лакуны между ключевыми сюжетными точками Второй эпохи и, в частности, измышлять, что делал Саурон после поражения Моргота или после вторжения в Эриадор. Однако, подчеркивает Шиппи, это не должно входить в противоречие с тем, что пишет сам Толкин. Позиция писателя должна «оставаться канонической», а сам сюжет – «толкиновским» (“Tolkienian”).

Иными словами, Amazon планирует не «экранизацию» Приложений к «Властелину колец», где описаны события Второй эпохи, но создание грандиозного фанфика. Можно ли говорить о том, что Amazon при этом планирует сделать каноническим свой собственный текст?

Или же речь скорее о том, что корпорация Amazon склонна претендовать не на расширение канона, но на потенциальное присвоение его?

В мае 2022 г. издательство Harper Collins, отныне аффилированное с Amazon, выпустило новое издание «Властелина колец», где на обложке каждого из томов изображен один из постеров сериала «Кольца власти». На уровне семиотики происходит очевидная подмена смыслов: визуальное обозначение вторичного контента (сериал Amazon) предлагается в качестве исходного (т. е. канонического). Иными словами, сериал не просто маркирует собой книгу, но апроприирует ее. В итоге сама трилогия Толкина подается как нечто вторичное по отношению к сериалу, а название «Кольца

власти» окончательно подменяет собой название «Властелин колец», если не вытесняет его.

Это свидетельствует о том, что водораздел проходит по линии «экранизация» / «стриминговый сервис». Чем же сериал радикально отличается от фильмов П. Джексона? Как ни парадоксально – именно своей принадлежностью не просто к конвергентной культуре, но к ее особой разновидности, ориентированной на маркетинг. У сериала де-факто нет авторов, но есть бренд (стриминговый сервис), под которым выпускается «продукт». Исключениями будут сериалы, где режиссеры обладают собственным взглядом и собственной репутацией. Однако в случае с сериалом по вселенной Толкина об этом вряд ли можно говорить. В этом случае заинтересованным лицом опять-таки оказывается бренд, который не предполагает личной ответственности творца за экранизацию.

Итак, если применительно к экранизации можно говорить о конфликте интерпретаций, то есть о специфическом столкновении восприятий двух творческих сознаний, то по отношению к бренду сама постановка подобного вопроса представляется вряд ли возможной. Бренд предполагает агрессивное отстаивание своей позиции, которая может иметь в качестве долгосрочной цели апроприацию художественной вселенной Толкина.

Но бренду, в свою очередь, может противостоять сообщество, образующее то явление, которое Дженкинс называет «низовой конвергенцией». Канон не формируется исключительно и только брендом, напротив, в этой ситуации именно за фан-сообществом остается последнее слово. Парадоксальным образом, именно в эпоху доминанты трансмедийного нарратива внешний, пятый, коммуникативный контур канона является источником угрозы легендарному Толкину и – одновременно – мощным фактором его защиты.

Список литературы

1. Барт, 1994 – *Барт Р.* Смерть автора // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. 616 с.
2. Дженкинс, 2019 – *Дженкинс Д.* Конвергентная культура. Столкновение старых и новых медиа. М.: РИПОЛ классик, 2019. 384 с.
3. Рикёр, 1995 – *Рикёр П.* Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. Пер. И. Сергеевой. М.: Медиум, 1995. 415 с.
4. Толкиен, 1990 – *Толкиен Дж.Р.Р.* Две твердыни. Пер. с англ. В. Муравьева. М.: Радуга, 1990. 416 с.
5. Толкиен, 1991 – *Толкиен Дж.Р.Р.* Хранители. Пер. с англ. В. Муравьева. М.: Радуга, 1991. 496 с.

6. Толкиен, 1992 – *Толкиен Дж.Р.Р.* Возвращенье Государя. Пер. с англ. В. Муравьева. М.: Радуга, 1992. 352 с.
7. Chance, 2010 – *Chance, J.* The Lord of the Rings. The Mythology of Power, Kentucky: The University Press of Kentucky, 2010. 184 p.
8. Eckrich, 2019 – *Eckrich T.M.* Exclusive Interview with Tom Shippey concerning LOTR on Prime. 29 July 2019 [Electronic resource]. – Available at: <https://www.tolkiengesellschaft.de/30918/exklusive-interview-with-tom-shippey-concerning-lotronprime/> (access date: 12.01.2022)
9. Garth, 2007 – *Garth, J.* Children of Hurin. Book review // Telegraph UK, 25 April 2007.
10. Shippey, 2000 – *Shippey, T.* J.R.R. Tolkien: Author of the Century, London: Harper Collins, 2000. 384 p.
11. The Guardian, 2017 – “Amazon announces Lord of the Rings TV adaptation” 13 Nov 2017 [Electronic resource]. – Available at: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2017/nov/13/lord-of-the-rings-amazon-tv-show-confirmed> (access date: 12.01.2022)
12. Tolkien, 1981 – *Tolkien, J.R.R.* Letters of J.R.R. Tolkien. A selection edited by Humphrey Carpenter with the assistance of Christopher Tolkien. L.: Allen and Unwin, 1981. 463 p.
13. Tolkien, 1997 – *Tolkien J.R.R.* On Fairy-Stories // Tolkien J.R.R. The Monsters and the Critics and Other essays, London: Happer Collins Publishers, 1997. 240 p.
14. Welch, 2022 – Welch A. Did the Rings of Power poster just reveal the show’s shocking new villain? 02.06.2022 [Electronic resource]. – Available at: <https://www.inverse.com/entertainment/rings-of-power-poster-theory-reveals-villain> (access date: 12.01.2022)

References

- Bart, R. *Smert' avtora* [La mort de l'auteur] // Izbrannye raboty: Semiotika. Pojetika. Moscow.: Progress, 1994. 616 p. (In Russ.)
- Chance, J. The Lord of the Rings. The Mythology of Power, Kentucky: The University Press of Kentucky, 2010. 184 p.
- Dzhenkins D. *Konvergentnaja kul'tura. Stolknovenie staryh i novyh media.* [Convergence culture: Where old and new media collide]. Moscow: RIPOL klassik, 2019. 384 p. (In Russ.)
- Eckrich, T.M. *Exclusive Interview with Tom Shippey concerning LOTR on Prime.* 29 July 2019 [Electronic resource]. – Available at: <https://www.tolkiengesellschaft.de/30918/exklusive-interview-with-tom-shippey-concerning-lotronprime/> (access date: 12.01.2022)

Garth, J. *Children of Hurin*. Book review // Telegraph UK, 25 April 2007.

Rikjor, P. *Konflikt interpretacij. Oчерki o germenevtike*. [Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique] Per. I. Sergeevoj. Moscow: «Medium», 1995. 415 p. (In Russ.)

Shippey, T.J.R.R. *Tolkien: Author of the Century*, London: Harper Collins, 2000. 384 p.

“Amazon announces *Lord of the Rings* TV adaptation” 13 Nov 2017 [Electronic resource]. – Available at: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2017/nov/13/lord-of-the-rings-amazon-tv-show-confirmed> (access date: 12.01.2022)

Tolkien, J.R.R. *Dve tverdyni*. [The Two Towers]. Per. s angl. V. Murav'eva. M.: Raduga, 1990. 416 p. (In Russ.)

Tolkien, J.R.R. *Hraniteli*. [The Fellowship of the Ring]. Per. s angl. V. Murav'eva. M.: Raduga, 1991. 496 p. (In Russ.)

Tolkien, J.R.R. *Vozvrashhen'e Gosudarja*. [The Return of the King] Per. s angl. V. Murav'eva. M.: Raduga, 1992. 352 p. (In Russ.)

Tolkien, J.R.R. *Letters of J.R.R. Tolkien. A selection edited by Humphrey Carpenter with the assistance of Christopher Tolkien*. L.: Allen and Unwin, 1981. 463 p.

Tolkien, J.R.R. *On Fairy-Stories* // Tolkien J.R.R. *The Monsters and the Critics and Other essays*, London: Happer Collins Publishers, 1997. 240 p.

Welch, A. Did the Rings of Power poster just reveal the show's shocking new villain? 02.06.2022 [Electronic resource]. – Available at: <https://www.inverse.com/entertainment/rings-of-power-poster-theory-reveals-villain> (access date: 12.01.2022)

Шульман К.Д.

Эарендиль, величайший: прототипы образа, детали истории, восприятие персонажа

Информация об авторе: Шульман Ксения Дмитриевна, обучающаяся 2 курса магистратуры исторического факультета Института Таврической академии КФУ им. В.И. Вернадского, Симферополь, Россия.

ORCID ID: 0000-0001-7510-358X.

E-mail: ksenia_shulman@inbox.ru

Аннотация: Творчество Дж.Р.Р. Толкина во многом опирается на пережитый им опыт – мистический, военный, литературный. Не раз из случайно услышанного слова, корня, приставки у него рождались идеи собственных языков, из красивого звучащего имени появлялась история персонажа. В том числе это касается образа Эарендиля, полуэльфа, действия которого завершают сюжетную идею Сильмариллов. По факту, посольство Эарендиля – ключевая и последняя из великих поэм, составляющих сюжет «Сильмариллиона», не оформленная, однако, в отдельную работу. Она вплетена в мир и через упоминание во «Властелине колец». По опубликованным материалам можно проследить его историю и ее сюжетные изменения от рождения до окончания миссии. Наконец, это один из ранее всего появившихся героев легендарiums, чей образ претерпел достаточное количество трансформаций; неизменной оставалась его важная, мессианская по аналогии роль. В работе проведена линия между сюжетами, отражающими историю возникновения образа Эарендиля: от первого упоминания до последних изданных работ и предстоящих планах издателей неопубликованного творчества Толкина. Проведён анализ «мессианского» в образе и контекстные параллели данного слова в англосаксонской и германской литературе. Автор, кроме того, коснется одноименной звезды, по факту – самого Эарендиля, преобразившегося в символ, рассмотрит ее упоминания и наблюдения Толкина за астрономией в данном контексте, а также кинематографическое освещение Эарендиля в вышедших киноадаптациях Толкина. В работе сделана попытка провести сравнительный анализ популярности этого, центрального для легендарiums образа в среде современных толкинистов – российских и зарубежных, и разбора причин. Для этого проведен опрос в ряде специализирующихся на творчестве Толкина групп ВКонтакте, результаты которого дают понимание, воспринимают ли этого персонажа современные русскоязычные толкинисты как важный символ или лишь как персонажа любимой книги.

Ключевые слова: Толкин, Эарендиль, Христос, англосаксонская литература, источниковедение, толкинистика, толкинисты.

Earendil the Greatest: Prototypes of the Character, Details of History, Reception

Information about the author: Ksenia Shulman, 2nd year master's student of the Faculty of History of the Taurida Academy of KFU named after V.I. Vernadsky, Simferopol, Russia.

ORCID ID: 0000-0001-7510-358X.

E-mail: ksenia_shulman@inbox.ru

Abstract: J.R.R. Tolkien's works draws heavily on his experiences – mystical, military, literary. More than once, a word, a root or a prefix he heard by chance has given birth to ideas for his own languages, a character's story has emerged from a beautiful-sounding name. This includes the image of Earendil, the half elf whose actions complete the story idea of the Silmarils. In fact, Earendil's embassy is the key and last of the great poems that make up the plot of the Silmarillion, not framed as a separate work however. It is woven into the world and through mention in *The Lord of the Rings*. From the published material it is possible to trace its history and its plot changes from birth to the end of the mission. Finally, it is one of the earliest appearing heroes of the Legendarium, whose image has undergone a fair number of transformations; what has remained constant is his important, "messianic" role by analogy. The presentation will draw a line between the stories reflecting the origins of the image of Eärendil: from the first mention to the latest published works and the forthcoming plans of publishers of Tolkien's unpublished works. There will be an analysis of the "messianic" in the image and contextual parallels for the word in Anglo-Saxon and Germanic literature. The speaker will also touch on the eponymous star, in fact, the "hero transformed into a symbol" himself, examine the references to the luminary and Tolkien's observations on astronomy in this context, as well as cinematic coverage of Eärendil in Tolkien's film adaptations that have appeared. The paper also attempts a comparative analysis of the popularity of this image, central to the Legendarium, among modern Tolkienists – Russian and foreign – and a parsing of the reasons for it. For this purpose, a survey will be conducted in a number of groups specialising on Tolkien's works in VKontakte, the results of which, if representative, can give an understanding of whether modern Tolkienists perceive this character as an important symbol, or just another character from a favourite book.

Keywords: Tolkien, Earendil, Christ, Anglo-Saxon literature, source studies, Tolkienism, Tolkienists.

Данное исследование направлено скорее не на изучение текстов, а на создающего их писателя и воспринимающих читателей. Необходимость в его написании возникла потому что восприятие образа одного из величайших, по мнению автора данной статьи, и по мнению Толкина (доказатель-

ству чего и будет частично посвящена работа), персонажей на сегодняшний день претерпевает видимые изменения в, по крайней мере, русскоязычной фанатской среде. Это, очевидно, не фиксировалось ранее, и необходимо выделить составляющие элементы изменений, чтобы понять их причину.

Темой данного исследования является образ Эарендила, этапы его конструирования, восприятие со стороны создателя – Толкина, и поклонников его творчества – толкинистов. Соответственно, хронологические границы исследования – от момента первого, хрестоматийного упоминания о встрече Толкина со словом «Эарендиль» в гимне «Христос» (1913) до настоящего времени, в которое фиксируется трансформация понимания персонажа. Целью исследования является реконструкция процесса создания образа (или даже образов) Эарендила у Толкина и демонстрация формата отношения к этому персонажу русскоязычных поклонников творчества профессора.

Для реализации данной цели необходимо было решить ряд следующих задач:

1. проследить хронологически ряд произведений Толкина, в которых упоминается Эарендиль;
2. сопоставить детали биографии персонажа на разных этапах и выделить соответствующие истории для каждого;
3. исследовав все линии развития сюжета, взять наиболее ранние детали, остающиеся неизменными;
4. исследовав переписку Толкина, выделить его собственные высказывания о роли и месте Эарендила во вселенной Арды;
5. провести исследование среди аудитории поклонников творчества Дж.Р.Р. Толкина для того, чтобы выяснить, совпадает ли их восприятие персонажа с мнением Толкина, и важны ли для читателей важные для Толкина (и самые ранние хронологически) основы образа;
6. изучить фанатские продолжения, охватывающие соответствующий период истории Арды, для того, чтобы проанализировать репрезентацию образа в этих работах;
7. проследить упоминания о возможности публикации ранее неизданных материалов Толкина, которые могут содержать новую информацию о персонаже, которая может изменить существующую сюжетную линию одного из образов или добавить новый.

Говоря о каком-то персонаже и его образе, мы можем рассматривать его с двух сторон. В идеальной ситуации, собрав все биографические, внешние и личные данные, мы сможем реконструировать состояние писателя в момент написания. Идею, которая им владела, и замысел, с которым он через именно этого персонажа решал исход сюжета. Тем самым он намерен

сделать его примером или антипримером, и вызвать определенное отношение к описываемому. Оно, в той же идеальной ситуации, у большинства читающих (при должном мастерстве автора) совпадет с авторским отношением. Двигаясь дальше, мы можем представить, что зафиксировали все контакты – друзья, круг общения, библиотека, изучаемые дисциплины, – а значит, можно определить источники влияния (свидетельствует о них он сам, или нет).

К сожалению, хотя Толкин и жил достаточно недавно, чтобы оставить подобный «писательский след», часть информации до сих пор бережно охраняют его семья и правообладатели, часть еще не найдена и многое найденное не разобрано и не систематизировано.

Именно поэтому история изучения каждого персонажа, особенно каждого из тех, о которых Профессор делал специальные пометки и называл поименно, кому посвящал отдельные письма, может пролить свет и на понимание образов «Толкина 1910-х», «Толкина 1950-х» и т. д.; поможет нам на основании тщательного анализа удержаться от нахождения неуместных аналогий, но и не пропустить реальный источник вдохновения.

С другой стороны, мы должны изучить и вторую, принимающую сторону – читателя. Узнав у него напрямую или опосредованно, что же, по его мнению, автор имел в виду, можно определить, верно ли были интерпретированы замыслы автора (в случае, когда он на них указывает однозначно), восприняли ли читатели (и почитатели) те главные составляющие истории персонажа, которые считал необходимым для восприятия автор. Если идея и замысел воспринимается неверно, то и последствия действий персонажа могут оцениваться иначе.

При исследовании образа, безусловно, необходимо понимать, какая часть истории появилась раньше, а какая выросла в результате контакта с иными сюжетными построениями. Важно отметить, что появившийся персонаж уже не может меняться произвольно – он обростает связями семейными, сюжетными заданиями и миссиями, и чтобы что-то поменять, нужно иметь вескую причину или задачу. Две самые ранние, как будет показано позже, «биографические» детали Эарендила – его происхождение, «полуэльфийскость», и суть его родителей, датирующиеся 1917 годом (Письмо № 297) [Карпентер, 2004, с. 333] остаются неизменны до конца.

Современное толкиноведение, хотя и не имеет общепризнанных методов, но во многом воспринимает все сведения о персонажах, полученные из разновременных опубликованных источников толкиновского происхождения, как материалы, объединяемые в один образ и равно ценные. При этом, предполагая достоверность или цельность образа персонажа, мы должны как-то объяснить имеющиеся в его истории различия, с массой которых

столкнулись читатели и исследователи после публикации «черновых» материалов Толкина. Данные различия или противоречивые сведения, являющиеся свидетельством творческого процесса, могут быть объединены в разные сюжетные линии, в которых узловыми точками станут моменты расхождения. Это составляет следующую стадию изучения персонажей, систематизацию; вплоть до составления для каждого из них хронологической биографии и тех расчетов, которые были представлены в «Природе Средиземья», в частности, для Эарендила [The Nature of Middle-earth, 2021]. Персонаж в обеих линиях однозначно один – и здесь мы можем провести параллели с проблемой расхождения версий одного события и историй одного персонажа в разных списках одного исторического произведения, с которой сталкиваются исследователи летописей и средневековых манускриптов. Только их проблема связана с небрежностью переписчиков, потерями, нанесенными документам временем – а причиной нашей работы становится творческое воображение автора. Тем не менее, мы можем заимствовать используемый ими метод: каждая из несопоставимых линий получает название – А, В, С.

Итак, попробуем пройти данный путь, пользуясь данной выше методологией. Для того, чтобы выделить на основании слов самого автора самое раннее упоминание имени и истории Эарендила, мы можем обратиться к «Письмам Толкина» (пер. С.Б. Лихачевой) [Карпентер, 2004].

Следует прежде оговорить, что в наше время существует несколько традиций транскрипции и передачи этого имени на русский (как и связанных с ним англосаксонских текстов: у Кюневульфовского «Eala earendel, engla beorhtast, ofer middangeard monnum sended» есть разные переводы на русский: «Эарендел, ярчайший из ангелов, светит над Средьземельем людям посланный» [Апенко, 1995] и «Привет тебе, Эарендель, светлейший из ангелов, посланный к людям над Срединным миром» [Лихачева, 1993].

Сам Толкин отмечал эволюцию слова от раннеанглийского: «В самой ранней зафиксированной а-с форме это *earendil* (*oer-*), позже *earendel*, *eorendel*» (письмо № 131) [Карпентер, 2004, с. 131]. В русском же переводе самой ранней, использовавшейся в сообщениях и текстах докладов, была форма «Эарендэль» и «Эарэндиль», позже через «Эарендель» пришли к двум формам: «Эарендил» и «Эарендиль». «Эарендил» характерно для научной среды, с соответствующей ссылкой на указания Толкина об отсутствии необходимости смягчения согласного в данном случае; «Эарендиль» распространен в фанатской, в том числе, привлеченной кинотрилогией Джексона, где имя прозвучало в таком варианте, аудитории. Также существуют разногласия и в постановке ударения, в основном в случае с мягким «л» ударным становится второй от начала слог [Эарéндиль], в противном случае ударение падает на последний слог [Эаренди́л].

Согласно комментариям переводчика к письму к Эдит Брэтт 27 ноября 1914 г., стихотворение под названием «Плавание Эаренделя Вечерней Звезды» Толкин написал в сентябре 1914 г. Первая строфа цитируется в «Биографии» Карпентера [Карпентер, 2002, с. 64, 172]. Согласно письму к Эдит Брэтт от 27 ноября 1914 года (№ 2), в день написания письма на литмастерской заседании Эссеистского клуба он «прочел “Эаренделя”; его с толком раскритиковали» [Карпентер, 2004, с. 4].

В то же время у нас есть противоречащее этому замечание в черновиках «Письма к мистеру Рангу» от 1967 г.: «Еще до 1914 г. я написал “стихотворение” об Эаренделе, который вывел свой корабль, точно яркую искру, из гаваней Солнца. Я включил его в свою мифологию – в пределах которой он стал главным действующим лицом – как морехода и, в итоге, как звезда-знамение, знак надежды людям» (№ 97) [Карпентер, 2004, с. 332]. Кристофер Толкин в 5 главе II тома «Утраченных сказаний» указывает на следующую цитату отца: «Первое стихотворение моей мифологии, Валинор 1910», и далее замечает, что

<...> вряд ли подразумевалось, что последняя дата – дата написания стихотворения, и неразборчивые слова, предшествующие дате, можно прочесть как «обдумывался около». Но, как бы то ни было, *Побережья Фаэри* не может быть «первым стихотворением мифологии»: я полагаю, что таковым является *Eala Earendel Engla Beorhtast* – что, как представляется, подтверждается упоминанием об этом стихотворении в письме отца от 1967 года [Сказание об Эарэндэле, 2009]

И, таким образом, идею об Эарендэле, вслед за рассуждениями Кристофера, мы можем отнести к 1910 году, но лишь как идею, смутные проблемски под воздействием знакомства с материалами. Так что празднование в 2014 году столетия вселенной Арды, вероятно, было высчитано верно, и первый образ Средиземья, оформленный в тексте, появился в 1914 году.

Невозможно обойти историю вдохновения и появления данного слова в толкиновском лексиконе, которая, кстати, помогает нам датировать превращение «идеи о мореходе» в «идею о мореходе Эарендэле».

В неотправленном письме № 297 от 1967 года к мистеру Рангу, где Толкин критикует способность того выстраивать из услышанных слов ассоциативные идеи, профессор пояснил, что «функция в первоисточнике не играет абсолютно никакой роли, разве что в случае с Эарендэлем», а также что «а.-с. [англосаксонский] *не будет* источником слов и названий для любого другого языка»¹ [Карпентер, 2004, с. 329].

¹ Единственное (однако крайне важное) исключение – это Эарендиль. Об этом см. далее.

Далее он рассказывает свою историю знакомства со словом: «Самое важное имя в этой связи – *Эарендиль*. Это имя на самом деле (что очевидно) восходит к а.-с. *Ēarendel*», и указывает, что когда впервые «начал изучать а.-с. профессионально (1913)», то был поражен красотой этого слова, сразу понял, что «это имя собственное, а не нарицательное», обнаружил наличие «отчетливо родственных форм в других германских языках», и то, что оно «принадлежало к астрономическому мифу» [Карпендер, 2004, с. 332].

Иногда впечатление Толкина от данного слова путаются с отперсональным видением слова: в «Записках клуба Мнение [или «Наитие»]» свое восхищение им высказывает Альвин Арундэл Лаудем; а Карпендер в «Биографии» дает эту цитату как цитату самого Толкина; это было отмечено Джоном Гартон и затем К.С. Пирожковым [Восход светоносца, 2019].

Следом в том же неотправленном письме к Рангу Толкин прослеживает глоссы и делает предположение насчет словоупотребления и значения слова на том этапе развития языка. Он делает предположение, которое на сегодняшний день продолжает оспариваться: проводит по ассоциации с «Бликлигскими проповедями» связь между словом «*Эарендиль*» и образом Иоанна Крестителя, а не Христа.

Зачастую предполагается, что речь идет о Христе (или Марии), однако сравнение с «Бл. пр.» наводит на мысль о том, что здесь подразумевается Креститель. В этих строках говорится о *вестнике* и божественном посланце, со всей очевидностью это не «*sopfaesta sunnan leoma*» [«Истинный свет солнца» – прим. переводчика С. Лихачевой] = Христос [Карпендер, 2004, с. 332].

Вестник и посланник – это Предтеча.

В наше время существует точка зрения, выраженная К.С. Пирожковым о том, что к Кюневульффу строка попала из латинского гимна «*O Oriens*», и в первоисточнике она посвящена именно Христу, а в дохристианское время подобное выражение являлось знаком надежды на приход избавителя, смены времен и воззванием к посланнику [Восход светоносца, 2019]. При этом у Толкина *Эарендиль*, очевидно, посланник и вестник (как ангел или Предтеча), но не символ избавления и не само избавление. Вводить Христа в свой мир Толкин не планировал. Интересным фактом является то, что ни Джон Рональд, ни Кристофер Толкин, упоминая историю появления первого в мире Средиземья имени, не указывают автора поэмы «Христос», собственно, Кюневульфа.

Сегодня полного перевода Кюневульфа на русский не существует. Когда в наше время поэму переводят на современный английский, слово *Эарендиль* заменяют на буквальный подстрочный аналог – «луч зари», «звезда дня» – «*Day-Star*» и т. д. [Cynewulf, 2000].

Далее начинаются теории о том, что Толкин мог узнать, когда по его собственному признанию, обратился к материалам. В книге было два примечания, исходя из них и уровня образования молодого студента, обычно называются следующие параллели, некоторые из которых за родством звучания имели и родство сюжетов. Первая – Аурвандиль из Младшей Эдды, чей палец, брошенный на небо превращается в звезду; затем – Орэндел, потерпевший кораблекрушение, вернувшийся и обращающий сородичей в христианство – самые главные сюжеты, астрономический и морской [Восход светоносца, 2019]. Кроме того, из материалов С.Б. Лихачевой выходит еще одна связь: К. Толкин утверждает, что созвучие названий «Гингелот» и «Вингилот» (корабль Эарендила) отнюдь не случайно, а вся цепочка Ульмо-Туор-Эарендиль отчетливо ассоциируется с образом мифического Вады (варварского героя), в той или иной мере унаследовав его атрибуты и черты [Лихачева, 1999]. Прочие предположения эмпирического характера, вроде того, что образ корабля Вингэлота появился именно из-за фазы Венеры в виде серпика-лодочки, остаются предположениями.

Кроме этого впечатления писателем двигало и не менее сильное – в 1914 г. Толкин впервые в сознательном возрасте увидел море во время каникул, проведенных в Корнуолле. Согласно исследованию С.Б. Лихачевой, в это время им был составлен план поэмы «Лэ об Эаренделе», и написано вступление к ней «Обращение [Веление, Наказ] к менестрелю» («The Bidding of the Minstrel»). Вступление осталось единственным из материалов «Лэ» того времени. Записанный на листках экзаменационной работы университета г. Лидс отрывок – черновой набросок в 38 строк со всей очевидностью относится к тому же периоду, что и «Бегство Нолдоли», и «Лэ о детях Хурина». В нем описано падение Гондолина, бегство уцелевших жителей по тайному переходу и битву у Кристхорна; судя по всему, он должен был послужить предваряющим вступлением к основному содержанию поэмы. Текст резко обрывается на середине фразы; там и тут встречаются пробелы и пропуски, равно как и неполные строки, и аллитерационные схемы с изъяном. Однако наряду с изъянами, в поэме содержатся и безупречные, редкой красоты строки. Все упомянутые в отрывке географические объекты имеют свои соответствия в мифологии более поздних стадий.

На основе внутритекстовых свидетельств К. Толкин сделал вывод касательно предполагаемого содержания и дал отрывку отдельное название, помещая его во второй том «Книги утраченных сказаний» «Истории Средиземья» [The History of Middle Earth, 1983–1996]. Считается, что это «Лэ» иллюстрирует свойственные раннему этапу творчества намерения Толкина так или иначе увязать собственную авторскую мифологию с реально существующим эпосом [Лихачева, 1999].

Тем не менее, образ продолжает развиваться, вначале отдельно в стихотворениях 1914–1915 гг. Рассматривая сюжеты стихотворений, в которых упоминается Эарендиль, мы можем заметить, что его историю из них выяснить не получится. В основном они содержат описание окружающих пейзажей, корабля, спутников героя или иных персонажей. Самое раннее стихотворение, «Eala Earendel Engla Beorhtast», согласно Карпентеру, от сентября 1914 года, включает в себя в строках

Эарендель спешит, и Луны он бежит
Прочь за темной земли окоём,
В Океан смутных вод, за пределы его,
Чтоб за миром проплыть потом;
И он слышит вдали шум веселья земли
И рыдания скорби земной,
Будто мир в свою смерть через лет круговерть
Пал в руинах, окутанный мглой.

И тогда путь ему – плыть в беззвездную тьму,
Как светильнику в лоне морском;
Вне познаний людских, за пределами для них,
Одиноким стремиться путем.
Так за Солнцем вслед, сея белый свет,
В бездорожье небес он мчит,
Пока в безднах льда за века навсегда
Его яркий огонь не сгорит.

Своенравным духом своим
Увлекаемый плыть вдали из западной мглы
В вечный путь за пределом земным

[Сказание об Эарэндэле, 2009].

ответ на вопрос, куда движется герой, как он это делает, до какого времени продлится его странствие. Четко прослеживается «внемирность» персонажа, отличие его от людей и при этом восприятие и собирание всех людских горестей – в мире в этот момент страдание достигает наивысшего предела. Описаний самого героя и причин, побуждающих его к странствию еще нет, кроме «своенравного духа».

Зима 1914: стихотворение «Веление менестрелю» (введение к ненаписанному «ЛЭ») включает подробное описание корабля Эарендила, но ничего о нем и его путешествии. Однако то, что менестрель должен замолчать и отказываться плыть дальше (стихотворение незавершено), говорит о планирующемся печальном конце данного путешествия – а им в равной степени может выступать и неудача посольства, и то, что странник не может возвратиться обратно [Сказание об Эарэндэле, 2009].

1915, стихотворение «Счастливые морестранники»: «Вы к островам благим плывете вслед / За Эарэндэлем, одетым в свет» [Сказание об Эарэндэле, 2009] еще раз повторяет мотив путешествия к Благим островам, которое после повторяют (пытаются) иные мореходы, и исходящее от персонажа сияние.

8–9 июля 1915 года, стихотворение «Побережья Фаэри»: «И Вингэлот там в гавани / Где Эарэндэль смотрит вдаль» [Сказание об Эарэндэле, 2009]. Здесь мы видим образ конкретного поименованного корабля в гавани Бессмертных земель, его хозяина-морехода, смотрящего вдаль (тоскующего по утраченной Земле?), и вновь ничего нового.

Затем Эарендил, как имеющий имя и «сюжетные якоря», надолго пропадает из разрабатываемой Толкином истории о посланнике, пришедшем с моря. В то же время слово является материалом для конструкции из него эльфийских корней:

Но имя нельзя так вот просто взять да и использовать: его необходимо было приспособить к эльфийской лингвистической ситуации, в то же время, как для данного персонажа отводилось место в легенде <...> о. э. основа *AYAR «Море» [Кв. *ëar*, синд. *aear* – *Прим. авт.*], изначально употребляемая по отношению к Великому Западному морю, что разделяло Средиземье и *Аман*, Благословенное Королевство Валар; и (б) элемент или глагольная основа (N)DIL, «любить, быть преданным кому-то/чему-то» – описывающая отношение к человеку, вещи, делу или занятию, которым человек предан бескорыстно, ради них самих» (Письмо 297) [Карпенгер, 2004, с. 333].

Далее, в «Падении Гондолина», Толкин указывал на возможность родства с эльфийскими «*эа*» и «*эарэн*» – «орел» и «орлиное гнездо» [Сказание об Эарэндэле, 2009].

Что же первично у Толкина для определения истории персонажа и его имени, что выводится из чего? Если в случае с Эарендилем имя было взято, то ближайшие его родственники, два сына, получили имена по сюжетам из собственной истории: «пещера» и «мелкие брызги». Имя Элронд – а Толкин говорил, что хорошее имя с историей сложно придумать дважды, случайно оказалось принадлежащим и существу из «Хоббита», встречающему Бильбо. Толкин говорит о том, что оно оказалось «заимствовано из мифологии», словно к тому времени она лежала у него как сборник хороших имен, откуда можно было бы выбрать что-то для связного сюжета. Однако родственная связь с полуэльфом Эарендилем уже была столь крепка, что и Элронд из «Хоббита» становится полуэльфом. Но лишь во «Властелине колец» он уже тот самый Элронд, сын Эарендила (об этом нам говорят письма № 211 от 1958 г. к Роне Бир «“Элронд”, “Элрос”»

и № 257 к Кристоферу Бредертону от 16 июля 1964) [Карпентер, 2004, с. 239, 298]. Вероятно, при подробном изучении здесь также можно найти следы различных (и противоречивых) версий образа Элронда, однако это не является темой данного исследования.

Отходя от замысла Эарендила как путешественника в период 1914–1915 гг. и используя имя пока лишь в словотворческих и генеалогических целях, идею странника с моря он продолжает развивать, давая персонажам-морьякам различные имена, например, прослеживая историю Эриола. В этот период можно заметить явное влияние творчества Морриса («Земной рай»), где есть путешественники, прибывающие в неведомые края в рамках обрамляющей повествование новеллы-утопии. Была и попытка воспроизвести историю в классическом стиле в стихотворении, где персонаж получил древнегреческое имя «Фосфор». Он же – в древнегреческой мифологии любимец Афродиты, вознесенный на небо – одна из персонализаций звезды [Восход светоносца, 2019].

Целая мифология – не просто одиночное произведение, а система образов – формируется после битвы на Сомме:

а) письмо в «Хоутон-Мифлин» № 165 от 1955: «Но мифология (и связанные с ней языки) впервые начали оформляться во время войны 1914–1918 гг. “Падение Гондолина” (и рождение Эарендила) было написано в госпитале и во время отпуска после того, как я пережил битву на Сомме 1916 г.» [Карпентер, с. 189];

б) письмо к Кристоферу Бредертону № 257 от 16 июля 1964; «Второй точкой отсчета стало написание “из головы” “Падения Гондолина”, истории Идриль и Эаренделя во время отпуска из армии по болезни в 1917 г.» [Карпентер, 2004, с. 299];

в) черновиках письма к мистеру Рангу № 297 от 1967 г: «Эарендиль стал персонажем самой ранней (1916–1917) из записанных основных легенд, “Падение Гондолина”, величайшим из перэльдар (“полуэльфов”), сыном Туора из славнейшего Дома эдайн и Идриль, дочери короля Гондолина [Карпентер, 2004, с. 333]. «Падение Гондолина» – это опубликованный в «Неоконченных преданиях» текст «О Туоре и падении Гондолина» (с измененным названием), имеющий некоторый материал об Эарендиле [The Unfinished Tales, 1980].

Таким образом, в 1917 году самое позднее Эарендиль уже не просто мореход, но сын Туора и Идриль. Между детством (по факту, в «Падении Гондолина» о нем сообщается крайне мало) и подвигом пока о нем не известно ничего. Кстати, в примечаниях к «ЛЭ о Падении Гондолина» Эарендиль еще именуется сыном Фенгеля (ранний вариант имени Туора) [The History of Middle Earth, 1983–1996, т. III, с. 141].

Для того, чтобы реконструировать авторский замысел насчет действий Эарендила максимально точно на разных этапах, нам нужно обратиться к источникам, запечатлевшим развитие сюжета в каждый конкретный момент, и обнаружить в них все существенные изменения. Двумя главными прижизненными источниками (ведь «Сильмариллион», где указана привычная для большинства история, вышел посмертно), станут два разновременных письма Профессора. Различия между ними показывают эволюцию замысла, хотя, конечно не дают нам полного понимания ее причины.

Первое из них – письмо к Мильтону Уолдману № 131 от 1951 года, когда казалось, что «Сильмариллион» может выйти совсем скоро в «Коллинзе», и нужно было описать (прорекламировать) сюжет для возможного издателя. По факту, письмо является максимально сжатым «Сильмариллионом» – раскрывает все сюжетные ходы и упоминает большинство известных нам сегодня персонажей. Вот как выглядит история Эарендила (или то главное, что Толкин счел необходимым сообщить о нем издателю):

Его функция как представителя обоих Народов, людей и эльфов, заключается в том, чтобы отыскать путь через море назад в Землю Богов и в качестве посланника убедить их вновь вспомнить об Изгнанниках, пожалеть над ними и спасти их от Врага. Его жена Эльвинг происходит от Лутиэн и до сих пор владеет Сильмарилем. Однако проклятье по-прежнему действует, и сыновья Фэанора разоряют дом Эарендила. Но тем самым обретен выход: Эльвинг, спасая Самоцвет, бросается в Море, воссоединяется с Эарендилем, и благодаря силе великого Камня они наконец-то попадают в Валинор и выполняют свою миссию – ценою того, что отныне им не позволено вернуться ни к людям, ни к эльфам. Тогда боги вновь выступают в поход, <...> Корабль Эарендила, украшенный последним Сильмарилем, вознесен в небеса как ярчайшая из звезд. Так заканчивается «Сильмариллион» и предания Первой эпохи [Карпенгер, 2004, с. 132].

Сюжетно самое главное здесь: представитель народов, ищущий путь через море убедить Богов (Валар) спасти от Врага, муж Эльвинг, владеющий Сильмарилем, их дом разорили сыновья Фэанора, Эльвинг с Эарендилем вместе попадают в Валинор (воссоединяются), и не могут вернуться обратно – им не позволено. Валар выступают в поход, миссия выполнена, Участие в Войне Гнева его не описано, а вот воздаяние указано – украшенный Сильмарилем корабль возносится в небо как ярчайшая звезда.

В 1967 в письме № 297 к любопытствующему читателю, мистеру Рангу, уже упомянутом ранее (смысл так и не отправленного письма заключается в разъяснении и для себя, и для читателя некоторых спорных моментов сюжета и лингвистических построений), история Эарендила приобретает новые детали.

Имя «Эарендил» он получает от Туора, под влиянием встречи с Ульмо. Камень перешел в собственность Эарендила, и благодаря ему плавание закончилось успехом. Существовал запрет Валар пересекать море и ступать море, и дополнительный позднейший запрет возвращаться эльфам-Изгнанникам, потомком которых является Эарендил (по матери), эти запреты и нарушил представитель обоих народов. Ему так же запрещено возвращаться на землю, и он *становится* Звездой. В этом, пожалуй, единственное противоречие сюжетов, которые в остальном представляют логичную развивающуюся картину [Карпендер, 2004, с. 333].

Кроме того, Эарендил упоминается в «Письмах» по поводу проблемы бессмертия – так ясно открывшаяся в «Природе Средиемья» тяга Толкина к реальным расчетам продолжительности жизни и генетическим законам может быть прослежена и ранее, например, в черновике письма № 153 к П. Гастингу от 1954 г., где он указывает, что проблема полуэльфов объединяется в одном роду [Карпендер, 2004, с. 165]. Возможно, щедрый жест о полном выборе смертной или бессмертной жизни всем потомкам Эарендила был связан с тем, что Толкин устал считать, что будет, если полуэльф женится на четвертьэльфе – какая продолжительность жизни ожидает их детей.

Итак, окончательно установить время появления каждого сюжетного поворота в истории Эарендила невозможно. Так что мы можем опираться лишь на четко содержащие имя и историю Эарендила: первые стихотворения, письма к Уолдману и Рангу – и посмертные произведения, обработанные Кристофером: «Неоконченные сказания» и «Сильмариллион» (главу «О путешествии Эарендила и Войне Гнева») [Сильмариллион, 1992]. В таком случае, вот так будет выглядеть картина появления деталей образа данного персонажа:

- а) происхождение, родители (имена и примерные истории) и полуэльфийскость являются ранними, по свидетельству Толкина, принадлежащими 1917 году [Карпендер, 2004, с. 333];
- б) самым же ранним являются мотивы связи с морем и посланничества, мы можем их привязать к периоду 1910–1914 годов (проработка и оформление);
- в) одним из самых поздних является, очевидно, упоминание о владении Эарендилем языками всех пославших его народов, оно дается в 12 томе Истории Средиземья [The History of Middle Earth, 1983–1996, т. XII];
- г) поздней является идея того, что помощь Валар является прямым следствием посольства, и самого запрета на попадание на территорию Валинора и преодоления его с помощью Сильмарилия – появляется с 1954 по 1967 гг.;

- д) описание внешности Эарендила дается нам в песне, написанной Бильбо во «Властелине колец» [Властелин колец, 2006] – по дате публикации это относится к 1950-м гг., по дате замысла не позднее 1944 г.;
- е) переселение и нападение на гавани, которое в разное время по замыслу Толкина совершалось то феанорингами, то Морготом, зафиксировано уже в «Падении Гондолина» в 1917 г. (самая ранняя версия), и опубликовано во втором томе «Книги утраченных сказаний» в 1984 г. [The History of Middle Earth, 1983–1996, т. II];
- ж) апокалиптический «миф внутри мифа» о грядущей победе сил света благодаря в том числе усилиям повергающего Моргота Эарендила был дан в пророчестве Мандоса, которое Кристофер Толкин вырезал при публикации первой редакции «Сильмариллиона», опираясь одну из версий «Валаквенты»;
- з) битва Эарендила с Анкалагонном не упоминается в обоих письмах – хотя это немалый подвиг; значит она была взята Кристофером из недатированных материалов происхождения после 1967 года;
- и) наконец, последним из доапокалиптических деяний Эарендила на земле является то, что он в начале Второй эпохи на Вингэлоте вел корабли Эдайн на запад, к Нуменору; через Элроса его потомками были короли Нуменора, а позже Гондора и Арнора [The Unfinished Tales, 1980].

Таким образом, можно точно установить, что считал Толкин об Эарендиле и считал нужным предавать гласности в 1954, 1967 году; что Кристофер Толкин смог собрать к 1977 году в «Сильмариллион» и что он находил из задуманного в неизвестный период, но намеренно не включавшегося самим Толкином в произведения.

Самые похожие на Эарендила в такой версии персонажи – Геракл и Аурвандел, помещенные или помещающие всего или часть себя на небо в награду (Геракл) или случайно (Аурвандел); а также Иоанн Креститель (как вестник, Предтеча, несущий в мир перемены). Главное в толкиновском Эарендиле – провозвешение надежды людей на спасение, имеющее результатом приход спасителей; и последующее сияние той же надежды на все времена. В таком виде фигура становится центральным символом, хотя и не символом Христа: «от использования слова *earendel* как англосаксонского христианского символа, в значении вестника восхода истинного Солнца в лице Христа, я абсолютно далек» (Письмо № 297) [Карпендер, 2004, с. 334].

Если рассматривать таким образом сложившуюся непротиворечивую историю, в чьем стройном течении огромная заслуга Кристофера Толкина, то она представляется достаточно четкой, имеющей прототип, начало, развитие и завершение. «Сильмариллион» лишь немного расширяет неизвестное нам из сюжетной линии, описанной Бильбо во «Властелине ко-

лец» [Властелин колец, 2006], и того, что было известно из писем 1954 и 1967 гг. Однако после того, как началась публикация всего, что Толкин конструировал, становится очевидной причина откладывания публикации «Сильмариллиона»: некоторые персонажи имеют несколько вариантов сюжетных развитий, и выбор между ними Толкин не мог сделать до самой смерти. Кристофер Толкин указывал о «Лэ об Эаренделе», что

это великое сказание так и не было написано; и сейчас очень сложно понять, каково оно должно было быть, ибо мы вынуждены полностью полагаться на чрезвычайно сжатые и часто противоречивые наброски. Существует множество отдельных заметок и очень ранние стихотворения об Эарэндэле. Если стихи могут быть датированы точно, то когда были записаны заметки и наброски, мы не можем определить, и кажется невозможным разместить их по порядку, чтобы выделить нить повествования [Сказание об Эарэндэле, 2009].

Для того, чтобы далее отделить непротиворечивую версию того, что мы знаем, выделим образ «Эарендиль А» («Сильмариллиона» и «Властелина колец») и «Эарендиль В» (набросок, опубликованный в «Утраченных сказаниях»). Он размещается там же, в 5 главе II тома НоМЕ, где кроме дополнений к знакомому сюжету, не противоречащих, а дополняющих линию «Эарендиля А», представленную в «Сильмариллионе» – нападение Маэглина на семью и удержание Эарендиля в заложниках; нянька Мелет и т. п. расширение событий детства Эарендиля, мы видим и более глубокие драматичные мотивы. «Книга утраченных сказаний» расширяет образ Эарендиля относительно «Сильмариллиона», давая через него описание и гибели Маэглина, поплавшегося от Туора напрямую за нападение на ребенка, и рассказ о смерти Эктелиона, и описание мужества юного наследника.

Основной источник разногласий, содержащий материалы образа «Эарендиль В» – версия т. н. «конспекта В», включающая в себя заметки из записной книжки Толкина (также там есть и версия «С»), согласующаяся с «В»). В ней изложен кратко «остов» истории Эарендиля:

Первая часть. Сказание о Науглафринге до бегства Эльвинг.

Вторая часть. Поселение на Сирионе. Приход туда Эльвинг и их с Эарэндэлем любовь, возникшая еще в детстве. Старость Туора – он втайне отплывает на «Лебязьем Крыле», услышав раковины Улмо.

Эарэндэль плывет на север, чтобы найти Туора и – если понадобится – Мандос.

Плывет на «Эарамэ». Кораблекрушение. Появляется Улмо. Спасает его и велит плыть в Кор – «ибо для сего был ты избавлен во время Погибели Гондолина».

Третья часть. Вторая попытка Эарэндэля добраться до Мандоса. Крушение у Фаласквиля и спасение благодаря оарни. Он видит Остров Морских Птиц, «куда порой собираются все птицы со всех вод». Возвращение сушей к устью Сириона.

Исчезновение Идриль (она уплыла ночью). Раковины Улмо зовут Эарэндэля. Последнее прощание с Эльвинг. Постройка «Вингилота».

Четвертая часть. Эарэндэль плывет в Валинор. Его скитания продолжаются несколько лет.

Пятая часть. Птицы Гондолина прилетают в Кор с вестями. Волнение эльфов. Советы богов. Поход Инвир (смерть Инвэ), тэлэри и солосимпи.

Набег на Сирион и захват в плен Эльвинг.

Скорбь и гнев богов, пала завеса между Валмаром и Кором, ибо хотя боги не разрушают город, они не в силах взирать на него.

Приход эльдар. Пленение Мэлько. Странствие на Одинокий Остров. Проклятие Науглафринга и смерть Эльвинг.

Шестая часть. Эарэндэль достигает Кора и видит, что там никого нет. Он плывет домой в печали (и видит Тол Эрэссэа и флот эльфов, но сильный ветер и темнота уносят его прочь, и он сбивается с пути и плывет на восток).

Наконец приплывает к Сириону и никого там не находит. Отправляется к развалинам Гондолина. Слышит новости. Плывет на Тол Эрэссэа. Плывет на Остров Морских Птиц.

Седьмая часть. Его путешествие на небесную твердь [Сказание об Эарэндэле, 2009].

Итак, Эарендиль был спасен в Гондолине чтобы совершить посольство, значит его судьба была в некоторой степени предрешена; он возвращается после крушения; птицы Гондолина выступают вестниками; Инвэ умирает, поход происходит до прибытия Эарендиля; Эльвинг погибает от проклятия Науглафина, все важное – поход эльфов и пленение Мэлько, уход на Одинокий остров происходит без него; доплыв, Эарендиль, не найдя никого в Амане, возвращается в пустынный Гондолин и отправляется в последнее путешествие. По факту, он не исполняет предначертанной ему задачи и является крайне трагическим героем, не выполнившим миссию и потерявшим дом, жену и народ.

Различия и сходства линий отметил сам Кристофер Толкин, комментируя материалы при публикации: «отсутствие намека на то, что именно Эарэндэль и его прошение привели помощь с запада; в равной степени нет указаний ни на то, что валар освятили его корабль и отправили его на небо, ни на то, что его свет исходил от Сильмарилля. Тем не менее, уже присутству-

ют приход Эарэндэля в Кор (Тирион) и то, что Кор пуст, алмазная пыль на его обуви, превращение Эльвинг в морскую птицу, прохождение его корабля через Дверь Ночи, и решение о невозможности его возвращения на земли к востоку от Моря. Набег на Гавани Сириона появляется в ранних набросках, и предполагается, что это было дело рук Мэлько, а не Фэанорингов; также отплытие Туора, хотя и без Идриль, которую он оставил» [Сказание об Эарэндэле, 2009]. Такова линия «Эарендила В», от которой Толкин отказался в промежутке между 1920-ми гг., когда она, видимо, разрабатывалась, и 1951 г., когда в письме Уолдману Эарендиль доплывает и убеждает Валар помочь обитателям Средиземья. Кристофер Толкин датирует ее так: «был составлен, когда Утраченные Сказания достигли уровня развития, представленного в этой книге позднейшими текстами и порядком их расположения» [Сказание об Эарэндэле, 2009].

Дальнейшие упоминания в «Истории Средиземья», по словам Кристофера Толкина – «некоторое количество отдельных заметок, по большей части – в виде одного предложения. Некоторые из них находятся в записной книжке С, другие на обрывках бумаги». В 4 томе «Истории Средиземья» («Ранний Сильмариллион», «Наброски Мифологии») можно встретить дополнение, могущее относиться к обоим образам – убийство Унголиант на юге [The History of Middle Earth, 1983–1996, т. IV]. Однако там же мы видим и след образа «В»: поручение Валар путешествовать над Солнцем и Луной до момента последней Битвы, оно уходит и в «Сильмариллион», где он хранит «грань небес», но здесь это скорее почетное задание после двух успешно выполненных миссий. Здесь же он узнает о пленении Эльвинг и пытается ее найти, летя на крыльях птиц, позже опаленных Солнцем. Он также находит Валинор пустым, но Эльвинг спасают с помощью Маэдроса и Сильмарила [The History of Middle Earth, 1983–1996, т. IV]. Из версии «В» в версию «А» в «Сильмариллионе» приходит образ башни, «В» – одинокий Эарендиль строит ее, чтобы жить, пока реализует планы по спасению жены; «А» – для Эльвинг ее строят, чтобы она отдыхала там, пока он странствует (уже как победитель). В целом, версию «В» можно охарактеризовать как трагическую и мрачную, самое главное, в ней теряется традиционный смысл связи путешествия и помещения Эарендила на небеса как награды (Геракл), здесь это скорее новое поручение после невыполнения, хоть и не по своей вине старого. Версия же «А» имеет положительный финал (часть отчаяния пустоты Валинора сохраняется, когда он с горя поворачивает назад – но тут Эарендила окликают Эонве) и исполнение пророчеств во всем, кроме запрета возвращаться на Землю. Рассмотрим его подробнее.

Мы можем видеть два варианта причины, почему Эарендиль не может вернуться обратно: 1) он нарушил запрет Валар и получил наказание

от Валар (наказание за нарушение), 2) существовало предписанное выше Валар указание не ступать на берега Амана, он его нарушил и Валар пытаются ему помочь (наказание вместо смерти).

В самом раннем хронологически варианте 1915 г., в «Побережьях Фаэри», он не может вернуться, иначе умрет – ибо он иной, и человеческое несет ему теперь смерть.

В «Списке имен Гондолина» версии 1917 г. – если сделает это [ступит в Аман], то умрет, как другие люди, слишком много в нем от смертного – он ступил, следом необходимо решить проблему его спасения (в награду за его свершения).

В 1967 г. в письме № 297 к мистеру Рангу Толкин указывает, что Эарендилью не дозволено было ступить на Землю Амана – вариант с наказанием за преступление запрета.

В «Сильмариллионе» 1977 г. Мандос вопрошает, может ли смертный ступить на бессмертные земли и остаться жив? В данном случае речь идет о запрете, установленном свыше. На указание Ульмо, что Эарендиль не смертен полностью, так как полуэльф, Мандос добавляет, что Эарендиль еще и потомок изгнанных Нолдор – второй запрет точно имеет происхождение от Валар. Из ответа Манве можно заключить, что первый запрет имеет природу происхождения выше, чем воля Валар и преступивший его ради любви к своим народам имеет право на смягчение наказания – не смерть, однако при этом вернуться обратно он не может, ибо, став смертным на земле, тут же умрет [Сильмариллион, 1992]. Тут можно провести аналогии с мгновенным старением и смертью возвращающихся из Благого двора и прочих эльфийских владений людей в легендах о фаэри.

В любом случае, он преступает запрет уже не ведомый «своевольным духом» 1910-х гг., а ради спасения отправивших его, и позднее решение Валар – спасти его от того наказания, о котором он знал заранее, и не пустил на землю Валинора жену и команду.

Существуют различия также в трактовке сияющего объекта в небесах и месте Сильмарилля. Из версий: сияет сам Эарендиль («одетый в свет» в «Счастливых морестранниках» 1915 года), сияет водруженный на корабль Сильмариль (письмо Уолдману от 1951 года). Во «Властелине колец» в Балладе Бильбо он сначала у Эльвинг в ожерелье, а затем она короновала мужа – в различных переводах, он «увенчан был живым огнем», соответственно из ожерелья Сильмариль стал короной [Властелин колец, 2006]. Сам Эарендиль испускает свет Сильмарилля (черновик Рангу 1967 г.). В «Сильмариллионе» 1977 г. Сильмариль «блистает на челе» сверкающего пылью эльфийских алмазов Эарендила [Сильмариллион, 1992]. «Сильмариллион» в данном случае повторяет опубликованную ранее версию Бильбо.

Бильбо как источник информации об Эарендиле является крайне интересным персонажем. Он представляет собой в эпизоде «Братства Кольца» собирателя легенд, замахнувшегося на сюжет об отце хозяина места, где ему дали приют. Вероятно, материалами для Баллады ему могли послужить произведения, сложенные до тех пор, и рассказы самого Элронда и окружающих. Обращаясь к эльфам после исполнения баллады, Бильбо задает вопрос, который, вероятно волновал и самого Толкина: удалось ли им различить, что в его произведении было написано хоббитом, а что было прежде создано дунаданами. Во-первых, наверное, и для профессора, стремившегося создать мифологию Англии, вероятно, было интересно, смогут ли читатели различить абсолютную выдумку от имеющих прототипы и прямые первоисточники образов. Во-вторых, мы имеем указание на наличие внутри вселенной песен об Эарендиле человеческого авторства (потомков Элроса). И эльфы, смеясь, отвечают Бильбо, что для них все человеческие песни одинаковы. Это не может не расстроить Бильбо, однако позже тот открывает Фродо, что сам сочинил все, кроме сюжета с зеленым камнем, который попросил включить в произведение Арагорн. Для будущего короля было очень важно, чтобы Элессар, который, вероятно, достался ему через Галадриэль, оказался в повествовании и связал его с великим предком. Фродо кажется, что так и должно быть [Властелин колец, 2006].

Внутри «Властелина колец» образ Эарендила и как персонажа, и как звезды вообще связан напрямую с Сэмом и Фродо: Сэм вспоминает ее дважды: «Сверкающий Камень, помните, попал к Эарендилу, а потом превратился в Вечернюю Звезду», и тут же связывает через фиал Галадриэли историю с текущим моментом: «Выходит, наша сказка похожа на ту! Неужели старые-то сказки не кончаются никогда?». А затем, в момент наивысшего напряжения сил, в Мордоре, в «центре покинутых земель», Сэм замечает звезду Эарендила и понимает, что Тень мимолетна, «ведь существовала светлая и высокая красота, что была вне пределов её досягаемости» [Властелин колец, 2006].

Итак, учитывая вышеперечисленное, говоря о значении этого персонажа для Толкина, мы можем обратиться к двум прямым его указаниям: 1) «предание, или ряд преданий, о “Страннике Эарендиле”. Это крайне значимый персонаж, поскольку он приводит “Сильмариллион” к финалу; он же через своих потомков обеспечивает основные связки и персонажей для преданий более поздних эпох» (письмо № 131) [Карпентер, 2004, с.131] и 2) «И так все судьбы фэери сплелись в единую нить, и нить эта – великая история об Эарэндэле» («Утраченные Сказания», часть II) [Сказание об Эарэндэле, 2009].

Безусловно, «хэппи-энд» данной истории – не минутное решение, но долгие последствия переработки и отбрасывание целых продуманных версий.

Фактически, в версии «А», в «Сильмариллионе», Манве по отношению к нему произносит самую комплиментарную из сказанных Валар фраз и одно из самых почтительных обращений в легендарииуме вообще:

Привет тебе, Эарендиль, славнейший из мореходов, долгожданный и пришедший нежданно, из отчаянья принесший надежду! Привет тебе, Эарендиль, несущий свет предсолнечный и предлунный! Величье Детей Земных, звезда во тьме, алмаз заката и сиянье рассвета! [Сильмариллион, 1992].

Здесь прямая аналогия с «Eala Earendel Engla Beorhtast», и, конечно, тот, кому это сказано, должен и впрямь быть величайшим из смертных и совершить больше, чем кто-либо другой.

Но воспринимают ли этого персонажа как должно читатели? Во многом, большое влияние оказало отсутствие истории Эарендила в экранизации Питера Джексона; он присутствует лишь как звезда. Галадриэль, передавая фиал, говорит: «Я даю тебе свет Эарендила, нашей любимой звезды»; кроме того, дабы после зажечь потухший после падения фиал Фродо внезапно и для себя произносит «Айя Эарендил Эленион Анкалима». Вторая фраза без перевода, который дан не был, не дает также представления о том, в чью честь звезда получила свое имя.

Не ставя произведения Толкина на один уровень с попытками литературных подражаний ему, тем не менее, стоит заметить, что наиболее ярко восприятие образа (и изменение в отношении к нему) выразилось именно в литературных фанатских продолжениях. Не обращаясь к намеренно упрощающим и пародирующим «Звирьмалирриону» и т. д., где Эарендиль как часть сюжета несомненно упомянут, приведем в пример два русскоязычных произведения.

Его образ присутствует в «Черной книге Арды» Н. Васильевой и Н. Некрасовой, которая была и во многом остается популярной в российском фандоме, представляя собой переосмысление движущих сил и сторон в «Сильмариллионе». В ЧКА Эарендиль не очерняется, но представляется героем, делающим бессмысленную работу: либо он обманут, либо он обманывается сам, ведь все причины, по которым он может просить наказания для Мелько, на самом деле совершили Феаноринги (здесь можно проследить влиянию версии «Эарендиль-В», и отход от этой идеи в позднейшем) или сами Валар. Он что-то подозревает о «недоброде» Валар: «Быть может, потому никто из Смертных не может жить в земле Аман, что и самый воздух здесь смертелен для них?» [Васильева, Некрасова, 1995, с. 261], но подда-

ется восхвалениям, принимает ампула героя и требует жестокого наказания для Мелько (что для про-мелькоровской книги означает переход в ранг либо заблуждающихся либо врагов). Кроме того, одна из героинь произносит, указывая на звезду Эарендила: «Золотоволосые дети Хадора называли ее Пчелой. А мой народ, племя Халет – Сердцем» [Васильева, Некрасова, 1995, с. 330]. То есть, победители всего лишь назвали в честь Эарендила и ранее уже светившую звезду.

Второе из исследуемых произведений – цикл из 4 книг «Начни сначала», конкретно книга «Начни сначала: Чайки Балара» Галины Милоградской о судьбе Трандуила, которая, будучи комплиментарна в отношении синдар лихолесского королевского дома, выставляет Эарендила инфантильным молодым человеком, сбежавшим от проблем в море (ушедшим даже с родов жены ради спуска корабля на воду), а его жену – ревновавшей к морю и понемногу сводимой с ума Сильмарилем.

Отмечаемые недостатки героя:

- отсутствие права на власть в Гаванях: «Никто не стремится оспорить власть Эарендила! Хотя никто и не отдавал её ему! Вы пришли в город, который мы построили!»;
- неразумие и увлеченность кораблями как нечто плохое: «И Эарендил, надеюсь, на этих обсуждениях будет присутствовать, а не проводить всё время в доках, как было прежде»; «Теперь мы должны молчать и наблюдать, как всё, что мы с таким трудом создали, погибнет от рук детей? Ты видел их? Какие владыки из них выйдут?! Один не вылезает со стройки, ползая на животе под кораблями, а другая часами не сводит глаз с Наугламира, примеряя на себя Сильмарилл»;
- отношение к детям: «– Не говори так, – отрезал Элрос. – Маглор и Маэдрос не скидывали Эльвинг со скалы и не заставляли Эарендила бросить семью. Эти эдайн дали нам жизнь, но научили жизни холдор. – Не буду спорить, – качнул головой Амрот. – Действий правителей Гаваней Сириона мы никогда не одобряли».

Это делается для того чтобы выставить управлявших в это время гаванями синдар образцами благоразумия; на контрасте, в дальнейшем итог героического путешествия Морехода показывается как одно из событий в череде прочих, закономерный итог долгой борьбы эльфов Средиземья с Морготом; радости по поводу их подвига они не испытают: «– За наше прибытие стоит благодарить отважнейшего мужа из смертных, Эарендила Морехода. И его прекрасную супругу – Эльвинг, – ответил Финарфин. – Выжили-таки, – прошипел Трандуил, – и почему я не удивлён?» [Милоградская].

Можно отметить что восприятие образа Эарендила как однозначно положительного устраивает не всех, и авторы предпринимают попытку либо

объяснить, почему он поступает таким образом, или подать его поступки в другом ключе, или сравнить его действия с действиями окружающих. Абсолютным героем изображать его значило бы повторить написанное Толкином; некоторые авторы изображают его встречу с детьми; но в целом все стараются добавить человечности. Потому что для человека, не знакомого с изменением истории и религиозным первоисточником – Предтечей, такое стремление исполнить свое предназначение, и готовность ради этого оставить и дом, и семью не выглядит как подвиг, а, скорее, как нечто постыдное.

В среде русскоязычных толкинистов встречается негативное восприятие образа и Эарендила, и Эльвинг. Так, читатели заостряют внимание на том, что они «кукушки, бросившие детей», при этом часто получая ответ от своих оппонентов, что Толкин объяснял поведение пары относительно детей тем, что, по их мнению, дети погибли (как и сыновья Диора). Если рассмотреть самый крупный (но, разумеется, не единственный) ресурс, где размещают свое творчество фанрайтеры «Книга Фанфиков (Ficbook)», то при сравнительном анализе количество авторов, взявших в качестве ником имя Эарендила на кириллице или латинице в десятки раз уступает «Леголасам» и «Туринам» – благодаря, очевидно, влиянию экранизации Питера Джексона.

Также есть восприятие Эарендила как бойца против Анкалагона и вообще, бойца, которого выставляет Свет для преодоления любой проблемы. Таких фанатов интересует, кто выйдет победителем из боя Эарендиль \ Саурон, Эарендиль \ проклятие Дурина, они даже представляют места возможных сражений. Во многом данный аспект вызван отсутствием однозначного представления (и источников для него) о размерах Анкалагона; на создаваемых иллюстрациях, о которых речь будет чуть позже, Эарендиль изображен достаточно крошечным в сравнении с огромным драконом. Из-за этого знающие о персонаже лишь то, что он вышел воевать против огромного дракона и победил, используют в отношении персонажа термин «Мери Сью» или «Марти Сью». Конечно, в случае внимательного рассмотрения всей истории становится понятно, что полученные Эарендилем способности не были прижизненными и более того, были наградой за продемонстрированные им на пределе возможностей моральные и физические подвиги.

Однако есть и положительное отношение, восприятие как «звезды надежды» – обращение к образу Венеры как Эарендила весной. В свое время именно с именем Эарендила была связана встреча Каминкона («День Эарендила»), проходящая в сложные для всех времена начала пандемии и ограничений – в апреле 2020 года.

Существует разработанный Толкином герб Эарендила, в котором он удаивается, единственный, кроме Феанора, помещения Сильмарилла в центр щита. Среди существующих попыток визуального отображения персонажа можно отметить несколько сюжетных точек, которые иллюстрируют художники: ребенок Эарендиль вместе с матерью Идриль; ребенок вместе с гондолинцами (поименно упомянутыми лордами); бегство из Гондолина и захват в заложники Маэглином; юность в Гаванях; мореходство; встреча с Эльвинг; приход в Аман; битва с Анкалагоном (больше всего). Достаточно интересно, что Эарендила с Эльвинг до момента путешествия, в Гаванях, не изображают. Огромный блок изображений посвящен Вингэлоту в различных морских пейзажах, на котором силуэтом изображен Эарендиль; несмотря на отсутствие указания о помещении герба на парус, почти все художники изображают Вингэлот именно с украшенным гербом парусом, видимо, чтобы отличить от иных кораблей. Центральному для вселенной моменту посольства – прибытия в Аман и встрече с Валар посвящено всего несколько работ; возможно, это связано с тем, что Валар стараются изображать осторожно, в данном случае их пришлось бы изобразить всех вместе. Отдельно несколько работ посвящено не описанным у Толкина детально Дагор Дагорат и воссоединению Эарендила с детьми. Несколько изображений иллюстрируют звезду Эарендила – возвещающую феанорингам о судьбе третьего Сильмарилля; сияющую в небесах; вдохновляющую Боромира и Фарамира. Изображают и фиал, где заточен свет звезды Эарендила; существует теория о том, что три кольца Келембрибора могут символизировать судьбу трех Сильмарилей, тогда Вилья, Кольцо воздуха – оказавшийся у Эарендила Сильмариль. В попытке уместить все события «Властелина колец» или вообще легендарiums на одном изображении – вроде гобеленов китайского художника Цзяня Го – Эарендиль всегда занимает значимое место на изображении. Сюжет помещался и на обложки толкиновских произведений, в частности, иллюстрация Джона Хоу «Белая Башня Эльвинг», на обложке V тома «Истории Средиземья» 1987 года [The History of Middle Earth, 1983–1996, т. V].

Плавание на «небесном корабле» дало основание и для проведения параллелей образа Эарендила с образом Юрия Гагарина, и тематических постов в «средиземских» группах в социальных сетях 12 апреля.

Для того чтобы точно зафиксировать, кем же является для большинства русскоязычных толкинистов Эарендиль – воспринимают ли они его согласно «канону» – сюжету Профессора, или «фанону» – личным достройкам, автором данной статьи был проведен опрос на площадках двух крупных русскоязычных пабликов: «Толкиновские встречи» [Опрос Толкиновских встреч] и «Властелин колец Навсегда» [Опрос ВКН]. Опрос проходил в

сроки с 26 декабря 2021 г. по 13 января 2022 г., его участниками стали 362 респондента. Был доступен формат множественного выбора, в совокупности были даны 636 ответов (выбраны 636 вариантов того, кем является для них Эарендил). Результаты распределились следующим образом. Судя по ответам, сейчас Эарендила в большинстве своем представители русскоязычного толкиновского фандома воспринимают как «звезду» – 42,54% (154 человека), как «человека, совершившего подвиг» – 126 человека (34,81%), как «одного из героев» – 123 человека (33,98%). С другой стороны, «любимым персонажем» он является для 12 человек (3,31%), что соотносимо с теми, кто считает его «не героем» – 3,59%. Вариант «муж Эльвинг» выбрали 65 человек (17,96%); это меньше, чем «персонаж, с которого начала создаваться вселенная Толкина» – 75 (20,72%). «Другой вариант» указали 17 человек (4, 62%). Лидирующий вариант, разумеется, связан с тем, что в экранизации Джексона вырезан момент с балладой об Эарендиле, и он упоминается лишь как источник света – Звезда.

Среди выбравших «Другой вариант» и написавших его в комментариях, есть такие ответы: «Эарендил в частности и звёзды в целом – для меня символ *Estel*². Очень много плохого случилось в жизни, и ещё случится. Но когда посмотришь на небо и увидишь звезду – яркую и прекрасную, – то это придаёт сил идти дальше»; «Эарендил для меня относится к категории ярчайших звезд в прямом и переносном смысле»; «Эльвинг – Эос. Значит, Эарендил – муж Эос. И он рассветная звезда, значит, планета Венера»; «В какой-то мере он – “спаситель” в легендарииуме Средиземья. В христианстве Иисус принимает грехи человеческие, а в традиции Средиземья Эарендил доносит чаяния и мольбы живущих до Валар...»; «Герой великий, но не величайший. А вот мореход, пожалуй, да. Величайший из всех»; «С нежностью отношусь к Эарендилу, как к герою, воплотившему беспримерную верность себе, своей интуиции и зову сердца! Потрясающая цельность натуры. Единое стремление из глубины души, оставляющее без внимания законы богов и природы, и побеждающее саму судьбу!»; «Связист»; «Спаситель»; «Подвиг совершил – вот это уж верно!»; «Многие сравнивают его с Иисусом, но мне кажется, что он больше похож на Моисея, по версии легендарииума. Всё-таки Толкин не стал бы сопоставлять выдуманного персонажа с Христом». Кто-то даже вспомнил фразу из песни Виктора Цоя: «Но высокая в небе Звезда зовёт меня в путь...»

Был среди «других» и такой ответ: «Слишком мало раскрытый в текстах персонаж». Действительно, некоторые перемычки между написанными Толкином сюжетами были созданы Кристофером искусственно, в некоторых случаях детали, взятые из мрачного сюжета «В», пришлось

² В реалиях толкиновского мира – надежды.

подводить под положительный финал. И имеющейся информации об этом персонаже хватает не всем, а ожидать новых поступлений, согласно комментариям Кристофера Толкина, не приходится.

Тем не менее, даже предложение на эту тему способно вызвать дискуссии. Одно из главных спорных мест, след разветвления мысли Толкина: был ли на небе Средиземья астрономический объект – Венера, получивший название «звезда Эарендиль» или «звезда Эарендиля» до подвига; либо его не было вовсе, и звездой в прямом смысле стал светящийся корабль Вингэлот (или светящийся камень на челе у Эарендиля)? В пользу второй версии говорят и «Сильмариллион», и «Властелин колец»; с другой стороны, позднейшие доработки Толкина, опубликованные в «Природе Средиземья» совсем недавно, могут дать нам представление о зарожде-нии версии «Эарендиль-С», научно обосновывавшей, по крайней мере, его путешествие, происходящие географические перемены и дальнейшее сия-тельное странствие среди звезд. Основания так думать нам дает следующее предложение: «stars (no doubt those we call planets) and among them especially Venus, which they called Elmō (and later mythologically Eärendil)» [The Nature of Middle-earth, 2021, с. 250], что автор статьи переводит как «звезды (несомненно, те, которые мы называем планетами) и среди них особенно Венеру, которую они называли Elmō (а позже мифологический Eärendil)». Во время интервью в рамках текущей конференции редактор «Природы Средиземья» Карл Ф. Хостеттер ответил на вопрос, была ли Венера всегда на небосклоне или ей стал вознесенный на небо Эарендиль, так: Венера всегда была планетой, но Толкин не пришел к определенному решению вопроса насчет Эарендиля до конца жизни. Это опубликованное изменение указывает на то, что миф об Эарендиле разрастался, хотя, конечно, он при наличии связной истории был весьма недоработан (что удивительно, учитывая его важность) [Интервью, 2022]. Прочая «новая» информация об Эарендиле в «Природе Средиземья» касалась подсчетов продолжительности жизни полуэльфов, в частности, детей Эарендиля и его самого.

Из остающихся до сих пор неисследованными вопросов: в 2007 году на одном из форумов был поднят вопрос о наличии семитских корней в слове «Эарендиль» у Кюневульфа и путях вдохновения, которыми к Кюневульфу пришло это слово. Перестроили ли Вингэлот для странствия Эарендиля Валар или дали ему новый корабль? Несмотря на предпринятые в рамках данного исследования, и еще ранее в большом объеме усилиями Юлии Понедельник и авторов под никами «Алмиэон» и «Туилиндо» на сайтах «Tolkien.su» и «Арда-на-Куличиках» работы [Алмиэон, Juliana; Туилиндо], а также иные статьи и исследования [Потапова, 2005; Harvey, 2016; Tolley, 2007], нелишним было бы составление и размещение в открытом доступе

хронологических и сюжетных таблиц версий «Эарендиля-А» и «Эарендиля-В» – относительно хронологии Средиземья и в нашем измерении. Хотя, безусловно, читатели в основной массе не пойдут дальше образа «А», имеющегося в «Сильмариллионе» и «Властелине колец».

В выводах по проделанной работе можно отметить, что самой ранней и прочной ассоциацией с образом Эарендиля, давшей ему эпитет «Мореход», является образ моря и морских странствий. Это первое, с чем стал ассоциироваться этот герой у Толкина, и то, что до сих пор помнят о нем читатели. Однако самой стойкой ассоциацией осталось изначальное, еще не-толкиновское, перенесенное из лингвистических параллелей астрономическое значение, «звезда». Вероятнее всего, новой информации об Эарендиле, кроме недатируемых заметок, которые возможно будут подготовлены к изданию в компиляционном сборнике, ждать не следует.

Имея одного и того же персонажа, работа над образом которого, длившаяся с 1913 до 2022 гг. (учитывая «Природу Средиземья»), в разное время привела к появлению несопоставимых версий сюжетного развития его истории, мы выделили две версии развития сюжета, идущие от одной первоначальной идеи посольства за море. Первая хронологически, линия «В», была выражена еще в настроении некоторых из стихотворений 1914–1915 гг., «Велении менестрелю», и дана в основном в 5 главе II тома «Истории Средиземья», «Книги Утраченных Сказаний», где Эарендиль не выполняет свою миссию. Вторая, вероятно, формирующаяся параллельно и также там отраженная, версия «А», которая стала основной в 1951 году, далее нашедшая свое выражение во «Властелине колец» и «Сильмариллионе» – версия положительная и героическая. Из переписки Толкина несомненно можно сделать вывод о первостепенности и важности данного героя, и его скрепляющей роли для всего легендарiums.

Подводя итоги, хотелось бы заметить, что с точки зрения автора данной работы ценностность интерпретации читателей не равна ценностности научных изысканий по вопросу, но не менее интересна в качестве предмета изучения и показательна на контрасте с воссозданной историей представления образа автором. Толкин конструирует своего первого героя крайне долгое время, приводит к счастливой концовке и дает даже победу над Анкалагоном (здесь в качестве «бога из машины» мог бы выступить и Манвэ, и просто орлы, но уже награжденный летающим кораблем Эарендиль мчится победить). Более того, он прописывает ему важнейшую роль и в будущем, в Дагор Дагорат. И этот долгий путь от потерявшегося странника, далекого от обоих миров, человеческого и вземного, до исполнившего миссию героя читатели (среди которых уже и, собственно, писатели) деконструируют и во многом обесценивают, пытаясь изменить

его мотивацию, выделить негативные поступки или вывести на передний план лишь его боевые качества. И это объяснимо – история становления образа Эарендила из-за разбросанности источников и указаний о том, где можно ее найти, знакома далеко не каждому. Понять, через что прошел Эарендиль, пока не получил счастливую концовку, сложно, если не знаешь, что изначально он ее не получал. Представления, что Эарендиль может не доплыть или опоздать, у нас (у большей массы читателей, не интересующейся черновиками) нет. А Толкин всегда имел версию «В» перед глазами и делал все, чтобы Эарендиль ее избежал.

Список литературы

1. Алмизон, Juliana – Эарендиль // Алмизон, Juliana – Tolkien.su. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://tolkien.su/wiki/эарендиль> (дата обращения: 03.02.2022).
2. Апенко, 1995 – *Апенко Е.М.* Ранняя поэзия Джона Толкина // Из истории русской и зарубежной литературы. Чебоксары: Изд. при Чувашском гос. университете им. И.Н.Ульянова, 1995. С. 144–151.
3. Васильева, Некрасова, 1995 – *Васильева Н., Некрасова Н.* Черная Книга Арды. М.: Диас, 1995. 351 с.
4. Властелин колец, 2006 – *Толкин Дж.Р.Р.* Властелин колец / пер. В.С. Муравьева, А. А. Кистяковского. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.rulit.me/books/vlastelin-kolec-perevod-v-s-muraveva-a-a-kistyakovskogo-read-113148-1.html> (дата обращения: 03.02.2022).
5. Восход светоносца, 2019 – *Пирожков К.С.* Восход светоносца – 25.09.2019 – Толкиновские чтения. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://vk.com/wall-146787020_2194 (дата обращения: 03.02.2022).
6. Интервью, 2022 – Интервью Карла Ф. Хостеттера // Конференция «Творчество Дж.Р.Р. Толкина в историко-литературном контексте». 15.01.2022 – [таймкод 7:53:34 – 7:54:40] [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=3группwGj3s> (дата обращения: 03.02.2022).
7. Карпендер, 2002 – *Карпендер Х.* Джон Рональд Руэл Толкин. Биография. М.: Эксмо, 2002. 432 с.
8. Карпендер, 2004 – *Карпендер Х.* Джон Рональд Руэл Толкин. Письма / под ред. С. Таскаевой; пер. с англ. С. Лихачевой. М.: ЭКСМО-Пресс, 2004. 373 с.
9. Лихачева, 1993 – *Лихачева С.Б.* Миф работы Толкина [О творч. наследии англ. писателя-филолога] // Литературное обозрение. 1993. № 11/12. С. 91–104.

10. Лихачева, 1999 – *Лихачева С.Б.* Аллитерационная поэзия в творчестве Дж.Р.Р. Толкина. [Текст]: дис. ... канд. фил. наук. М., 1999. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.kulichki.com/tolkien/arhiv/manuscr/li_ref99.shtml (дата обращения: 03.02.2022).

11. Милоградская – *Милоградская Г.* Начни сначала. Чайки Балара. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ficbook.net/readfic/5026871/13412878#part_content (дата обращения: 03.02.2022).

12. Опрос ВКН – Опрос о восприятии фигуры Эарендила современными русскоязычными толкинистами // Властелин колец Навсегда. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://vk.com/wall-6516_1530477 (дата обращения: 03.02.2022).

13. Опрос Толкиновских Встреч – Опрос о восприятии фигуры Эарендила современными русскоязычными толкинистами // Толкиновские Встречи. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://vk.com/wall-201539301_1618 (дата обращения: 03.02.2022).

14. Потапова, 2005 – *Потапова О.С.* Странствия Эарендила в «Сильмариллионе» Дж.Р.Р. Толкина // XVII Пуришевские чтения: Всемирная литература в контексте культуры: Сборник статей и материалов конференции «Странствия и странники». М.: МПГУ, 2005. С. 187–188.

15. Сильмариллион, 1992 – *Толкин Дж.Р.Р.* Сильмариллион / ред. К. Толкина; пер. Н. Эстель. М.: Гиль Эстель, 1992. 416 с.

16. Сказание об Эарэндэле, 2009 – Сказание об Эарэндэле [5 глава II тома «Утраченных Сказаний» Толкина] / перевод М. Крайнова и Анариэль Ровэн [Таскаева С.Ю.], пер. стихов – Алан (Арандиль) – 07.11. 2009 – Самиздат. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://samlib.ru/t/taskaewa_s_j/05earendel.shtml (дата обращения: 03.02.2022).

17. Туилиндо – Эарендиль / Туилиндо – Арда-на-Куличках. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kulichki.com/tolkien/cabinet/encicl/earendil.html> (дата обращения: 03.02.2022).

18. *Synewulf*, 2000 – *Synewulf*. Christ / trans. by Charles W. Kennedy. In parentheses Publications. Old English Series. Cambridge: Ontario, 2000. 32 p.

19. Harvey, 2016 – *Harvey D.* The Song of Middle-earth. New York: HarperCollins, 2016. 218 p.

20. The History of Middle Earth, 1983–1996 – *Tolkien J.R.R.* The History of Middle Earth. In 12 vols. Boston: Houghton Mifflin Company, 1983–1996.

21. The Nature of Middle-earth, 2021 – *Tolkien J.R.R.* The Nature of Middle-earth / edited by Carl F. Hostetter. London: HarperCollins, 2021. 440 p.

22. The Unfinished Tales, 1980 – *Tolkien J.R.R.* *Unfinished Tales* of Numenor and Middle-Earth / ed. by Christopher Tolkien. [s.l.]: George Allen & Unwin, 1980. 472 p.

23. Tolley, 2007 – *Tolley C. Old English Influence on The Lord of the Ring // Beowulf and Other Stories. A New Introduction.* London: Routledge, 2007. Pp. 38–62.

References

Earendil' [Earendil]. Almicon, Juliana – Tolkien.su. [Electronic resource]. – Available at: <https://tolkien.su/wiki/эарендиль> (access date: 03.02.2022). (In Russ.)

Apenko, E.M. Ranniaia poeziia Dzhona Tolkina [Early Poetry of John Tolkien]. *Iz istorii russkoi i zarubezhnoi literatury.* Cheboksary, Izd. pri Chuvashskom gos.universitete im. I.N.Ul'ianova Publ., 1995. Pp. 144–151. (In Russ.)

Vasil'eva, N., Nekrasova, N. *Chernaia Kniga Ardy* [Black Book of Arda]. Moscow, Dias Publ., 1995, 351 p. (In Russ.)

Tolkien, J.R.R. *Vlastelin kolets* [Lord of the Rings], per. V.S. Murav'eva, A.A. Kistiakovskogo. [Electronic resource]. – Available at: <https://www.rulit.me/books/vlastelin-kolec-perevod-v-s-muraveva-a-a-kistyakovskogo-read-113148-1.html> (access date: 03.02.2022). (In Russ.)

Pirozhkov, K.S. *Voskhod svetonostsa* [Lightbearer Rising] – 25.09.2019 – Tolkinovskie chteniia [Tolkien Readings]. [Electronic resource]. – Available at: https://vk.com/wall-146787020_2194 (access date: 03.02.2022). (In Russ.)

Interview Karla F. Hostettera. Konferentsiia «Tvorchestvo Dzh.R.R. Tolkina v istoriko-literaturnom kontekste [Interview with Carl F. Hostetter. The Conference “J.R.R. Tolkien’s Works in the Context of Literary Processes”] – 15.01.2022 – [time code 7:53:34 – 7:54:40] [Electronic resource]. – Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=3rpyn6wGj3s> (access date: 03.02.2022). (In Russ.)

Karpenter, H. *J.R.R. Tolkien. Pis'ma* [Letters], ed. by S. Taskaeva; trans. by S. Likhacheva. Moscow, EKSMO-Press Publ., 2004. 373 p. (In Russ.)

Karpenter, H. *J.R.R. Tolkien. Biografiia* [Biography]. Moscow, Eksmo Publ., 2002. 432 p. (In Russ.)

Likhacheva, S.B. Mif raboty Tolkina [The Myth of Tolkien’s work] [O tvorch. nasledii angl.pisatel'ia-filologa]. *Literaturnoe obozrenie*, 1993, No 11/1, pp. 91–104. (In Russ.)

Likhacheva, S.B. *Alliteratsionnaia poeziia v tvorchestve Dzh.R.R. Tolkina* [Alliterative Poetry in the Work of J.R.R. Tolkien.]. Dissertation in Philology. 1999. [Electronic resource]. – Available at: http://www.kulichki.com/tolkien/arhiv/manuscr/li_ref99.shtml (access date: 03.02.2022). (In Russ.)

Milgradskaia, G. *Nachni snachala. Chaiki Balara* [Start from the Beginning. Seagulls of Balar]. [Electronic resource]. – Available at: https://ficbook.net/readfic/5026871/13412878#part_content (access date: 03.02.2022). (In Russ.)

Opros o vospriiatii figury Earendilia sovremenmi russkoiazыchnymi tolkinistami [A Survey on the Perception of the figure of Eärendil by modern Russian-speaking Tolkienists]. *The Lord of the Rings* Forever. [Electronic resource]. – Available at: https://vk.com/wall-6516_1530477 (access date: 03.02.2022). (In Russ.)

Opros o vospriiatii figury Earendilia sovremenmi russkoiazыchnymi tolkinistami [A Survey on the Perception of the figure of Eärendil by modern Russian-speaking Tolkienists]. *Tolkien Meetings*. [Electronic resource]. – Available at: https://vk.com/wall-201539301_1618 (access date: 03.02.2022). (In Russ.)

Potapova, O.S. “Stranstviia Earendila v “Sil’ marillione” J.R.R. Tolkina” [Eärendil’s Travels in *The Silmarillion* by J.R.R. Tolkien]. *XVII Purishevskie chteniia: Vsemirnaia literatura v kontekste kul’tury: Sbornik statei i materialov konferentsii «Stranstviia i stranniki»* [XVII Purishev Readings: World Literature in the Culture Context: Collected Papers of the Conference “Travels and Travelers”]. Moscow, MPGU Publ., 2005. Pp. 187–188. (In Russ.)

Tolkien J.R.R. *Sil’ marillion* [Silmarillion], trans. N. Estel’. Moscow, Gil’ Estel’ Publ., 1992. 416 p. (In Russ.)

Skazanie ob Earendele [The Tale of Eärendel] [5 glava II toma «Utrachennykh Skazanii» Tolkina], trans. by M. Krainova i Anariel’ Roven [Taskaeva, S. Iu.], poems trans. by Alan (Arandil’) – 07.11. 2009 – Samizdat. [Electronic resource]. – Available at: http://samlib.ru/t/taskaewa_s_j/05earendel.shtml (access date: 03.02.2022). (In Russ.)

Tuilindo – Earendil’ [Eärendil], *Arda-na-Kulichikakh*. [Electronic resource]. – Available at: <http://www.kulichki.com/tolkien/cabinet/encicl/earendil.html> (access date: 03.02.2022). (In Russ.)

Cynewulf. Christ, trans. by Charles W. Kennedy. In parentheses Publications. Old English Series. Cambridge, Ontario, 2000. 32 p. (In Eng.)

Harvey D. *The Song of Middle-earth*. New York, HarperCollins. 2016. 218 c. (In Eng.)

Tolkien J.R.R. *The History of Middle Earth. In 12 vols*. Boston, Houghton Mifflin Company, 1983–1996. (In Eng.)

Tolkien, J.R.R. *The Nature of Middle-earth*, edited by Carl F. Hostetter. London, HarperCollins, 2021. 440 pp. (In Eng.)

Tolkien, J.R.R. *Unfinished Tales of Numenor and Middle-Earth*, ed. by Christopher Tolkien. [s.l.], George Allen & Unwin, 1980. 472 p. (In Eng.)

Tolley, C. *Old English Influence on The Lord of the Rings. Beowulf and Other Stories. A New Introduction*. London, Routledge, 2007. Pp. 38–62. (In Eng.)

Щербак Н.Ф.

«Властелин колец» в зеркале постмодернистской и метамодернистской традиции

Информация об авторе: Щербак Нина Феликсовна – кандидат филологических наук (2015), доцент кафедры английской филологии и лингвокультурологии Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург, Россия.

ORCID: 0000-0001-8725-9717.

E-mail: alpha-12@yandex.ru, n.sherbak@spbu.ru

Аннотация: Цель исследования – изучить творчество Толкина (на примере «Властелина колец») с применением постмодернистской и метамодернистской оптики. В первом случае, играют роль принципы и концепты «отрытого произведения», иронии, ризоморфной структуры повествования (а не древовидной), внимания к форме произведения, а не только к его содержательной стороне. Постмодернистские паттерны включают также концепт «молчания», а не письма, «синтагматические», а не «парадигмальные отношения». Хассан отмечает принцип «анархии», «интертекстуальность», принцип различия и повторения (обозначенные философами пост-структуралистом Ж. Делезом) (Deleuze, 1998), который заменяет более традиционный принцип репрезентации. В случае применения метамодернистского анализа произведений Толкина, становится возможно изучение «структуры эмоции», возможного следа неоромантической традиции, пристального внимания к слову (и его иконическому потенциалу). Метамодернизм – современное течение в культуре (музыке, литературе), имеющий собственные философские принципы, лежащие в основе создания произведения искусства или литературы. Применение данных принципов для анализа творчества Толкина (наравне с постмодернистскими принципами) – определяет новизну исследования, его творческий потенциал. Принципы и концепты «осцилляции», «сжатия», «мерцания», характерные для метамодернизма и современной прозы, могут быть применены и к творчеству Толкина. Такой тип анализа вскрывает не только философские, религиозные концепции, заложенные в произведении, но поэтические, акустические свойства языка Толкина, его символический потенциал и особенности. Возможность «поверхностного чтения» (surface reading) текстов Толкина, которое вскрывает психоаналитические особенности интерпретации произведений писателя – одна из составляющих метамодернистского подхода к анализу текста. Следуя принципом психоаналитической герменевтики возможно несколько иное прочтение текстов писателя.

Ключевые слова: постмодернизм, метамодернизм, иконичность, осцилляция, мерцание.

***The Lord of the Rings* by Tolkien: Post-Modernist and Meta-Modernist Perspective**

Information about the author: Nina Scherbak, SPb, Russia, PhD in philology, Saint Petersburg State University, Department of English Philology and Linguistic and Cultural Studies, Saint Petersburg, Russia.

ORCID: 0000-0001-8725-9717.

E-mail: alpha-12@yandex.ru, n.sherbak@spbu.ru

Abstract: The purpose of the study is to show the study of Tolkien's work (*The Lord of the Rings*) using postmodern and meta-modern optics. In the first case, the principles and concepts of the "open structure", irony, the rhizomorphic structure of the narrative, attention to the form of the literary work, and not only to the content side, play a role. Postmodern patterns also include the concept of "silence" rather than writing, "syntagmatic" rather than "paradigmatic relations". In the case of applying the meta-modern analysis of Tolkien's works, it becomes possible to study the "structure of emotion", the neo-Romantic tradition, close attention to the word (and its iconic potential). Meta-modernism is a modern trend in literary criticism, culture (music, literature), which has its own philosophical principles underlying the creation of a work of art or literature. The application of these principles for the analysis of Tolkien's work (along with postmodern principles) determines the novelty of the research, its creative potential. This type of analysis reveals not only the philosophical and religious concepts embedded in the works by the author, but also the poetic, acoustic properties of Tolkien's language, its symbolic potential and features. Another component of the study (in its meta-modernist dimension) is the possibility of the so-called "surface reading" of Tolkien's texts, which reveals the psychoanalytic features of the interpretation of the writer's works. Following the principle of psychoanalytic hermeneutics, a slightly different reading of the writer's texts is possible.

Keywords: post-modernism, meta-modernism, iconicity, oscillation, surface reading.

Вступление

«Властелин колец» Дж.Р.Р. Толкина – произведение, которое можно рассматривать с разных точек зрения. Применяя оптику постмодернизма и метамодернизма становится возможно увидеть некоторые глубинные моменты, заложенные в произведениях известного писателя. В данном исследовании

довании мы попытались применить новейшие инструменты для вскрытия и понимания мотивов, аллюзий, а главное тех основополагающих идей, который лежат в основе произведений Толкина, отражаются в поверхностной и глубинной структуре его произведений.

Методология и методы исследования Постмодернизм и метамодернизм как инструменты анализа

Одним из самых известных теоретиков постмодернизма можно назвать Хассана, который ярко демонстрирует переход к постмодернизму, как имеющий возможные отражения в литературе, искусстве, музыке [Hassan, 1987]. Хассан приводит принципы, которые так характерны для данного «сдвига парадигмы», которые имеют следующие характеристики: «исключение» вместо более традиционного в нарративе «включения», «поверхность» вместо «глубины», «открытая структура» вместо «закрытой структуры», «молчание» вместо «речи». Данные принципы показывают, что любое произведение XX века становится иным, приобретает другие характеристики. Но при этом оптика постмодернизма может быть легко применима и для анализа произведений более ранних эпох. В произведениях Толкина отчетливо заметны многие из тех особенностей, которые характерны для прозы постмодернизма. Большинство из этих принципов нацелены на то, чтобы изменить традиционную систему «репрезентации», так отчетливо сформулированную философом, теоретиком постмодернизма Жилем Делезом в его идеях о ризоме, которая подобно грибнице «уничтожает» любую древовидную структуру, демонстрирует, насколько любые события или феномены связаны друг с другом значительно более сложным образом, чем представлялось ранее. Не имеют привычную оппозицию «главное» – «второстепенное» как основу своей организации.

Виртуальность, которая заменяет актуальность, событие, заменяющие сущность – вот те основные принципы, которые стали очевидны для философии, но они также распространяются и на литературные произведения [Делез, 1998]. Для того чтобы продемонстрировать, каким образом это происходит Делез начинает рассуждать о «различии» и «повторении», то есть вскрывает особенности «повторения», или «статического повторения», как намного более важного принципа, чем традиционное «различие». Данный принцип, высказанный философом Делезом, будет замечен и в произведениях Толкина. Он отражает и структурирует многие важные и основополагающие характеристики произведений писателя.

В отношении метамодернизма следует отметить [Vermeulen, van den Akker, 2010], что данная оптика, несмотря на свою определенную научную

инфантильность, может быть с успехом применена ко многим произведениям, так как включает в себя принципы «мерцания», «осцилляции», «сжатия», которые характерны не только для тысячелетнего сдвига. В современной традиции художественной литературы и музыки подобные принципы или концепты относятся к неоромантическим тенденциям в прозе, «новой искренности», «новой простоте». Несмотря на кажущиеся различия между метамодернизмом и творчеством Толкина, существуют определенные точки пересечения, которые лежат на глубинном и поверхностном уровнях. Дело в том, что основополагающим принципом современного намеренного искажения формы в метамодернизме является трактовка слова, буквы или звука. Принципы «сокращения» или «сжатия», «мерцания» определяют основную тенденцию слова в метамодернизме как «превращаемого в иероглиф». В этом смысле иероглифичность слова (или нотного знака, как пишет Н. Хрущева в своей книге о метамодернизме, ссылаясь на «иероглиф Веденского») [Хрущева, 2020] это есть его способность не только обозначать собой понятие, но и реферировать к первоначальному звуку Вселенной, приближая себя к Логосу. Данная трактовка слова, на которое указывают метамодернисты, не является новой. Она весьма распространена и по мысли достаточно глубока. Сходным образом русские поэты-символисты трактовали символ, определяя его как слово, темное в своей последней глубине [Иванов, 1987]. Слово для поэта-символиста В. Иванова подобно пергаменту, за которым стоит его многозначность и потенциал. Свойство символа лежит в его прозрачности, которая позволяет открывать иные миры. Данная философия, характерная для поэта Андрея Белого, Вячеслава Иванова, помогает нам увидеть слово и его могущественную сущность Логоса. В этом смысле, метамодернизм повторяет старинную традицию, но и позволяет современному читателю соорудить мост между эпохами.

В англоязычной традиции подобной трактовкой слова был славен Томас Элиот, великий американский и английский поэт, который, споря с традицией романтизма, следовал своему учителю Баббиту и провозглашал метафизику поэзии не как свойство поэта разглашать свой личный опыт, а как призвание поэта создать такой язык, который, путем звучания, сможет донести «опыт вселенной» [Eliot, 1975]. Такой трактовки придерживался и Эзра Паунд [Pound, 1963], многие другие модернисты, определяя для себя модернизм как принципиальное новое отношение к поэтическому слову. Неслучайно, метамодернисты говорят о том, что современная парадигма – это своеобразное «раскачивание между модернизмом и постмодернизмом, которое заключается в принципиальных инновациях и ностальгии первого, и иронией, сарказмом, игрой – второго» [Vermeulen, van den Akker, 2010, p. 10].

«Властелин колец» Толкина в зеркале постмодерна и метамодерна, языковой эксперимент

Итак, каким образом произведения Толкина соотносятся с постмодернизмом и метамодернизмом? Без всякого сомнения, «Властелин колец» значительно корректнее анализировать в связи с мифами о короле Артуре и эпосом в его преломлениях. Данная постмодернистская составляющая особо заметна, если мы понимаем, что мифы о Святом Граале, путешествие у Толкина соотносятся не с эпическими героями только, а с эльфами и гоблинами. Перед нами, таким образом, переписанная история, в духе «исключения», аллюзий, «нарушенной структуры», иронии и сарказма, как определяет постмодерн Хассан, один из классиков постмодернизма.

Отдельной яркой возможностью становится анализ Толкина с точки зрения различных пространственно-временных систем в тексте [Падучева, 2005], [Рягузова, 2002]. «Властелин колец» являет собой сложную изоморфную структуру. Как показал анализ эгоцентриков, в нем сосуществует несколько пространственно-временных субсистем, которые реализуются в тексте одновременно.

Метамодернизм становится намного более действенным аппаратом при анализе Толкина. Великий писатель много экспериментировал с языком, изобретал свой собственный. Его отношение к слову – на грани эксперимента, которые позволяли себе Джеймс Джойс в «Поминах по Финнегану», Т.С. Элиот в своей трактовке метафизики поэтического слова. Вильям Шекспир в «Буре», где совмещаются различные временные пласты и нарративные проекции. Одним из самых ярких примеров эксперимента автора со словом, менее известным примером, становится в англоязычной традиции произведение Г. Мелвилла «Искуситель, или Маскарад», которое являет собой фактически нечитабельное произведение, которое по словам критики того времени, «велось о философии посредством того, что герои говорили чепуху» [Renker, 1998, p. 114].

«Сжатие» слова или звука заметно во «Властелине колец» и на микроуровне, и на макроуровне. К примеру, обращение «precious» (или «my precious») открывает перед нами шипящий намеренно деформированный и удлинённый, затем – сжатый. Имя одного из своих героев Толкин позиционирует как G. Такая иероглифичность как раз и отсылает нас к глубинной трактовке слова, возможности его услышать. Подобная тенденция может попадать под общий термин, так называемой «экологии слушания». Данный феномен наблюдается в современной музыке и литературе, и реализуется, когда автор уделяет максимальное внимание слову и его звучанию. Набоков, Винтерсон, Сэлинджер, каждый в своей традиции, придают слову исключительное значение.

Само слово «кольцо» – идеальный пример символа, как его трактовали символисты. Оно многозначно и обладает огромным количеством взаимоисключающих значений. Кольцо – символ Власти, Веры, может быть трактован как символ Уз или Связей. В этом смысле легкость кольца, его форма – тоже своеобразный знак, который овеществляется в произведении.

Можно утверждать, что для некоторых произведений XX века в общем, и для модернизма в частности, характерно общее движение прозы к поэзии, а поэзии к музыке [Лаврова, Щербак, 2021]. Подобное утверждение базируется на наших исследованиях, и особенно на обсуждении того, насколько современный язык ближе к музыкальному, который, как считается по конвенции, более абстрактен. Возможность говорить о языке музыки и музыкальности речи или литературного языка базируется как на понятии иероглифичности, так и на концепте «внутренней речи», или возможных искажениях, которые авторы намеренно используют. Новаторство в языке, таким образом, часто есть свидетельство его музыкальной природы. Изобретение Толкином новых героев, гоблинов и эльфов – в некотором смысле попытка создания нового языка и алфавита, вызов демиурга. Переделанная история – важная характеристика творчества «Властелина колец». Но эксперимент со словом здесь еще более значим, это попытка рассказать о мире иным языком.

Еще одной важной составляющей возможности взгляда на творчество Толкина с современных позиций, является психоаналитическая традиция в литературоведении [Felman 2003]. Данный взгляд на текст был суммирован и озвучен исследователями Маркусом и Бестом [Marcus, Best, 2009]. Обсуждая взгляд на письмо как на хранилище бессознательного, Маркус и Бест вскрывают те моменты, на которые обращали внимание и очень маститые исследователи. Существует знаменитый анализ Лаканом и Дерридой рассказа Эдгара По «Похищенное письмо». Сложный анализ трактует символику письма как бессознательного. В этом смысле соотношение письма и мысли очень важны. У Толкина письмо – одна из основополагающих тем его произведений. Идея «Возвращения короля» – идея, сходная с изложенной в «Похищенном письме» Эдгара По. Фалличность, символ власти – это письмо – отображение истории в миниатюре истории, которая так блистательно воссоздается Толкином.

Рассмотрим несколько примеров:

There is another astonishing thing about Hobbits of old that must be mentioned, an astonishing habit: they imbibed or inhaled, through pipes of clay or wood, the smoke of the burning leaves of a herb, which they called pipe-weed or leaf, a variety probably of *Nicotiana*. A great deal of mystery surrounds the origin of this peculiar custom, or 'art' as the Hobbits preferred to call it. All

that could be discovered about it in antiquity was put together by Meriadoc Brandybuck (later Master of Buckland), and since he and the tobacco of the Southfarthing play a part in the history that follows, his remarks in the introduction to his *Herblore of the Shire* may be quoted [Tolkien, 2010, pp. 2-4].

[Еще один обычай древних хоббитов заслуживает упоминания. Удивительный, надо сказать, обычай: через глиняные или деревянные трубки они вдыхали дым тлеющих листьев травы, которую они называли трубочным зельем или листом. ореол чудес окружает происхождение этого странного обычая или искусства, как предпочитают называть его хоббиты. Все, что можно было узнать о нем, собрал Мериадок Брендизайк (позже хозяин Бакленда), и поскольку этот обычай и табак из Южного Удела играют определенную роль в последующем изложении, замечания Мериадока Брендизайка в предисловии к его «Сказаниям о травах Удела» следует процитировать] [Толкин, 2007, с. 3].

В данном отрывке интересен факт длительного описания процесса курения и выращивания табака. Какая ассоциация возникает при чтении? Возможно, читатель может с легкостью представить себе английский клуб, но не менее значима ассоциация с Америкой, процессом ее колонизации, обустройства колоний, поддержание плантаций с табаком. В данном смысле текст метонимически позволяет привлечь ассоциации из общего культурного фона. Постмодернистическая стратегия, которая базируется не на «включении» текста или информации явного характера, эксплицитной констатации фактов, а являет собой «исключение», то есть оставляет возможность для открытой интерпретации. При этом, употребление суффикса *Shire* в названии позволяет объединить многие графства Великобритании в одну область, и на языковом уровне, и на географическом. Суффикс *shire* обозначает «область», «шир», или «графство», но при таком употреблении в качестве имени собственного (грамматикализация), как это делается у Толкина, возникает возможность эксперимента со словом, который автор и предпринимает. Интересен факт того, что автор излагает текст, как будто пишет летопись. Реферирование к «цитированию» (his remarks in the introduction) предоставляет яркую постмодернистическую возможность метатекста, который повествует не только об истории мира, но говорит о самом себе как о сделанном или составленном. В данном случае «редукция» или «сжатие» событий показывают, что текст претендует на своеобразную сказку о мире, миф о мире, созданные автором, который сознательно предпринимает попытку переписать историю, создать ее эквивалент.

Рассмотрим еще один фрагмент.

‘Elves and Dragons’ I says to him. ‘Cabbages and potatoes are better for me and you. Don’t go getting mixed up in the business of your betters, or you’ll

land in trouble too big for you,' I says to him. And I might say it to others,' he added with a look at the stranger and the miller.

But the Gaffer did not convince his audience. The legend of Bilbo's wealth was now too firmly fixed in the minds of the younger generation of hobbits [Tolkien, 2010, p. 10].

[Я ж ему всё время твержу: «Эльфы и драконы! Знай, парень, свои кочаны да картошку! И не лезь ты в дела тех, кому не чета, а то, пожалуй, заваришь кашу, которой вовек не расхлебаешь!»] И другим я сказал бы то же самое, – добавил Старик, покосившись на захожего хоббита и мельника. Но убедить своих слушателей ему не удалось: слишком уж прочно укоренилась в умах юного поколения легенда о несметных сокровищах Бильбо] [Толкин, 2007, с. 23].

Кто такие эти эльфы и драконы, которые противопоставлены «кочанам и картошке»? Мир иной, мир придуманный. Не только мифология о короле Артуре возможна здесь как интерпретация, то есть сказания или эпос, но любой мир воображаемый, мир, который отличается от материальной составляющей. Напомним, что для Делеза и постструктурализма особо важно положение отказа от репрезентации, и появление «статического повторения», серии событий, героев, фраз, которые как нельзя лучше определяют идею различия. В этом смысле «сериальность» гоблинов, эльфов, хоббитов, драконов дает возможность показать множественность героев и событий, их изоморфные связи, их сложность. В данном случае постмодернизм может продемонстрировать уникальную сложность «Властелина колец», его неоднородность и иероглифичность в процессе построения мира, как в нарративном пространстве, так и в событийном.

Рассуждая о возможной психоаналитической трактовке произведений Толкина, важно, на наш взгляд, быть в курсе предпринятой Лаканом успешной попытки проанализировать рассказ Эдгара По «Похищенное письмо» [Лакан, 1999]. Дело в том, что письмо, о котором пишет Эдгар По, в его рассказе является собственно письмом и объектом, в то время как анализ Лакан привносит для понимания рассказа нечто иное. Ревность, попытка шантажа оборачивается образом бессознательного каждого из героев, а весь рассказ становится образцом психоаналитического сеанса, в котором действует детектив или психоаналитик. Сходным образом, обращая внимание на идею кольца, на название, к примеру, эксплицитно выражающее мотив власти – «Возвращение короля» – можно сделать вывод о том, что мотив власти, обретения власти, боязни ее потерять пронизывает роман и является основной его структуры.

Таким образом, в произведениях Толкина заметны не столько постмодернистские тенденции или метамодернистские тенденции и характери-

стики, но есть возможность использовать данный методологический аппарат. Это позволяет еще раз увидеть, какое внимание Толкин уделяет языку и его возможностям, оценить, как автор создает языковой и предметный эквивалент миру реальному, в процессе создания вселенной собственной пространственно-временной системы.

Список литературы

1. Иванов, 1987 – *Иванов В.* Поэт и чернь. Собрание сочинение в 4-х томах. Том 1. Брюссель, 1987.
2. Лаврова, 2013 – *Лаврова С.В.* Логика смысла новой музыки. С-Петербург, СПбГУ, 2013.
3. Лаврова, Щербак, 1987 – *Лаврова С. Щербак Н.* Музыка языка и мелодика речи. (на примере творчества В. Набокова и музыки конца XX века). Журнал НЛО, № 4, 2021. С. 90–102.
4. Лакан, 1999 – *Лакан Ж.* Семинары. Книга 2. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа. М.: Гнозис, 1999.
5. Рягузова, 2002 – *Рягузова Л.Н.* Принцип палиндрома или внутренняя обратимость в текстах В.В. Набокова // Логический анализ языка. Семантика начала и конца // Отв. ред. Н.Д. Арутюнова. М.: Изд-во «ИНДРИК», 2002. С. 480–481.
6. Падучева, 2005 – *Падучева Е.В.* Игра со временем в первом главе романа Набокова «Пнин» // Язык. Личность. Текст: сборник статей к 70-летию Т.М. Николаевой. М., 2005.
7. Толкин 2007 – *Толкин Дж.* Братство кольца. М.: Фэнтези, 2007.
8. Хрущева, 2020. – *Хрущева Н.* Метамоде́рнизм в музыке и вокруг нее. М.: Рипол-классик, 2020.
9. Best, Marcus, 2009 – *Best S., Marcus S.* Surface Reading: An Introduction // Representations. 2009. Vol. 108. No. 1 Pp. 1–21.
10. Deleuze, 1998 – *Deleuze G.* Razlichije u povtoreniye. St. Petersburg: Petropolis, 1998.
11. Pound, 1963 – *Pound E.* A Collection of critical essays / ed. by Walter Salton. N.J: Prentice Hall, 1963.
12. Eliot, 1975 – *Eliot T.S.* Tradition and the Individual talent // Selected Prose, ed. Frank Kermode. New York: Harcourt Brace, 1975. Pp. 37–44
13. Felman, 2003 – *Felman S.* Writing and Madness. Literature, philosophy, psychoanalysis // *Meridian. Crossing Aesthetics* / ed. W. Hamacher. Palo Alto: Stanford University Press, 2003. Pp. 141–183.
14. Hassan, 1987 – *Hassan I.* Toward a Concept of Postmodernism // The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture. Ohio State Univ. Press: Columbus, USA, 1987.

15. Tolkien, 1990 – *Tolkien J.R.R. Lord of the Rings*. Moscow: RD, 1990.
16. Vermeulen and van den Akker, 2010 – *Vermeulen T., van den Akker R. Notes on Metamodernism // Journal of Aesthetics and Culture*. November 2010. Vol. 2. Pp. 1–14.

References

- Ivanov, V. Poet I chern [Poet and people]. *Collected works in 4 vol.* Vol. 1. Brussels, 1987. (In Russ.)
- Lacan, J. Seminari. [Seminars. Book 2]. *Ya v teorii Freyda Ipsihoanalize*. [I in the theory of Freud and psychoanalysis]. Moscow, Gnosis Publ., 1999 (In Russ.)
- Lavrova, S. Scherbak, N. Muzika yazika I melodika rechi (Nabokov and New Music). [Music of speech and language of music]. *NLO*, No 4, 2021. (In Russ.)
- Ryaguzova, L. Princip palindroma ili vnutrennaya obratimost. v tekstah Nabokova [Palindrome Principle in Nabokov's works]. *Logical analysis of language*, ed. by Arutyunova. Moscow, Indrik Publ., 2002. Pp. 480–481. (In Russ.)
- Paducheva, E.V. Igra so vremenem v romane Nabokova “Pnin” [Game with Time in Nabokov's Novel *Pnin*]. *Language. Personality. Text*. Moscow, 2005. (In Russ.)
- Tolkien, J. *Bratstvo kol'za* [The Fellowship of the Ring]. Moscow, Fantasy Publ., 2007. (In Russ.)
- Hrusheva, N. *Metamodernism v muzike I vokrug nee* [Metamodernism in music and around it]. Moscow, Ripol classic Publ., 2020. (In Russ.)
- Best, S., Marcus, S. Surface Reading: An Introduction. *Representations*, vol. 108, No. 1 (Fall 2009), pp. 1–21. (In Eng.)
- Deleuze, G. *Razlichkiye y povtoreniye* [Repetition and Difference]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 1998. (In Russ.)
- Pound, E. *A Collection of critical essays*, ed. by Walter Salton. New Jersey, Prentice Hall, 1963. (In Eng.)
- Eliot, T.S. Tradition and the Individual talent, *Selected Prose*, ed. Frank Kermode. New York, Harcourt Brace, 1975. Pp. 37–44. (In Eng.)
- Felman, S. Writing and Madness. Literature, philosophy, psychoanalysis. *Meridian. Crossing Aesthetics*, ed. W. Hamacher. Palo Alto, Stanford University Press, 2003. Pp. 141–183. (In Eng.)
- Hassan, I. Toward a Concept of Postmodernism. *The postmodern turn: essays in postmodern theory and culture*. Ohio State Univ. Press, Columbus, USA, 1987. (In Eng.)
- Tolkien, J.R.R. *Lord of the Rings*. Moscow, RD Publ., 1990. (In Eng.)
- Vermeulen, T., den Akker, R. Notes on Metamodernism. *Journal of Aesthetics and Culture*, vol. 2, November 2010, pp.1–14. (In Eng.)

Щербинина В.Д.

Ситуация поединка на песнях в творчестве Дж.Р.Р. Толкина: истоки мифа и интерпретация в переводах

Информация об авторе: Щербинина Виктория Дмитриевна, свободный исследователь, Самара, Россия.

E-mail: shcherbininavika604@gmail.com

Аннотация: Доклад посвящён рассмотрению тех эпизодов из творчества Дж.Р.Р. Толкина, в которых затрагивается мотив песенного поединка между героями. Автор углубляется в историю вопроса, приводя примеры из мифологических текстов и исторической реальности, когда между двумя или несколькими действующими лицами происходит состязание в пении или, шире, во владении словесным искусством. Далее рассматриваются некоторые примеры из творчества Толкина. В первую очередь речь идёт о нескольких сюжетах из эпоса «Сильмариллион», однако обращается внимание на тот факт, что отголоски песенных поединков проявляются и в более поздних произведениях Профессора. Особое внимание в докладе уделяется поединку на песнях силы между Финродом и Сауроном, о котором рассказывается в главе «Сильмариллиона» «О Берене и Лютизэн». Его можно считать наиболее показательным при рассмотрении обозначенного ряда сюжетов, поскольку он практически полностью соответствует архаической форме состязания шаманов. Исследуется оригинальный поэтический фрагмент этого текста, входящий в главу «Сильмариллиона», а также поднимается вопрос о его адаптации в русских переводах и о влиянии его на художественные произведения XX–XXI вв., включая не только литературный, но и музыкальный, театральный виды искусства. Автор приходит к заключению о том, что в большинстве основных текстов Толкина актуализируется ситуация словесного/песенного поединка, хотя и не всегда оказывается легко узнаваемой читателем.

Ключевые слова: Дж.Р.Р. Толкин, фольклор, состязание шаманов, поэтический поединок, словесная перебранка, художественный перевод, эпос, флайтинг.

The Scenario of the Song Contest in the Works of J.R.R. Tolkien: The Origins of the Myth and Its Interpretation in Translations

Information about the author: Viktoria Shcherbinina, a free researcher, Samara, Russia.

E-mail: shcherbininavika604@gmail.com

Abstract: The article is dedicated to the analysis of several episodes from the creations of J.R.R. Tolkien, where one can find the motive of the song duel between the characters. The author delves into the history of the issue, giving examples from mythological texts and historical reality, where one can find a contest on the songs between two or more actors or, expanding the idea, on the possession of verbal art. The article also focuses on relevant examples from Tolkien's work. First of all, several plots from the epic *Silmarillion* are taken into consideration, but it is also crucial to note that the plots of the song duels are referred to in later Professor's works. The article focuses on the contest of Sauron and Finrod, described in the chapter "Of Beren and Luthien". It can be considered the most significant when analyzing the specified number of plots, since it almost completely corresponds to the archaic form of shamanic competition. The author examines the original poetic fragment of this text, which is included in the chapter of the *Silmarillion*, and also raises and also raises the question of its adaptation in Russian translations and its influence on artistic works of the XX-XXI centuries, including not only literary, but also musical and theatrical types of art. The author concludes that in most of Tolkien's main texts, the scenario of a verbal/song duel is specified, although it is not always easily recognized by the reader.

Keywords: J.R.R. Tolkien, folklore, shaman contest, poetic duel, verbal altercation, literary translation, epic, flyting.

Данная работа посвящена рассмотрению тех эпизодов из творчества Дж.Р.Р. Толкина, в которых затрагивается мотив песенного поединка между героями. Исследование состоит из двух частей: в первой части мы углубимся в историю появления словесных перебранок, поэтических, песенных и магических поединков, их разновидности, познакомимся с их мифологическими, историческими и современными примерами. Во второй части речь пойдет непосредственно о песенном поединке между Финродом и Сауроном, его языковой и культурной составляющей, а также влиянии этого эпизода на театральную и музыкальную культуру современности.

В архаическом обществе битвам нередко предшествовали единоборства, предваряемые словесными поединками или перебранками, которые

позволяли уладить конфликт без особого кровопролития и определяли исход сражения. Подобные словесные поединки также могли быть частью пира или игры [Матюшина, 2011, с. 185].

Подобные состязания встречаются в культурах многих народов. Для начала, обратимся к древнеанглийскому героическому эпосу. Здесь нам помогут исследования И.Г. Матюшиной, направленные в том числе на древнеанглийскую поэзию. Исследовательница выделяет три произведения в жанре героического эпоса: «Битве при Мэлдоне» (25–95), «Вальдере» (II, 1–31), «Беовульф» (239–319, 449–610). В данных произведениях присутствуют два вида **словесных поединков**: как вражеские перебранки, которые не допускают возможность мирной концовки (в «Вальдере» и «Битве при Мэлдоне»), так и забава на пиру (в «Беовульфе»). И.Г. Матюшина обращает внимание на место, где разыгрывается словесный поединок: это, с одной стороны, поле боя, а с другой, **граница** двух миров – «у водной преграды», когда участники находятся по разные стороны реки. Словесные поединки «у водной преграды» встречается исключительно в английской и скандинавской литературе. В тех случаях, когда перебранка происходит у водной преграды (на границе двух миров) участники диалога могут быть не знакомы друг с другом, как в «Битве при Мэлдоне» [Матюшина, 2008, с. 54].

Словесные и поэтические состязания также являлись частью культуры древней Греции. Их примером может служить **агон**.

В широком смысле слова агонем в Древней Греции называлось любое состязание, спор. Чаще всего проводились спортивные состязания, а также музыкальные и поэтические состязания на городских праздниках. Кроме того, слово «агон» использовалось в более узком смысле: в древнегреческой драме, особенно в древней аттической комедии. Таким агонем является, например, между поэтами Эсхилом и Еврипидом о загробной жизни в комедии Аристофана «Лягушки». Структура многих философских диалогов Платона, где сталкиваются противоположные взгляды участников симпозиума (в основном это Сократ и его противники), напоминает структуру театрального агона. Здесь мы видим, что словесный поединок не является частью военного сражения или пира: это театральное и музыкальное состязание, а также философский спор [Словарь древнегреческой культуры].

Обратимся к финскому народному эпосу Калевала, в котором мифологические **словесные поединки** могут включать в себя элементы магии. Например, в Третьей песне вещей старец Вяйнямйнен околдовывает юного хвастуна Йоукахайнена, который отважился вызвать его на поединок. Сперва они состязаются в знании природы вещей, затем – происхождения всего сущего, причем юный Йоукахайнен осмеливается претендовать на

свое участие в самом акте творения. Но тогда старый чародей «впеает» его в землю, в болото, в воду [Хэйзинга, 2018, с. 299]. В этой ситуации представлен именно песенный магический поединок. В результате поединка никто не погибает, но один из участников подвергается позору.

Перейдем к каледонскому виду искусства, именуемому «flyting», который имел определённую популярность в XVI веке в питейных заведениях Шотландии. Суть заключалась во взаимном оскорблении двумя поэтами друг друга и реализовывалась в стихотворной форме. Примеры **флайтинга** встречаются в древней, средневековой и современной кельтской, древнеанглийской, среднеанглийской и скандинавской литературе с участием как исторических, так и мифологических персонажей. Скандинавская литература содержит рассказы о флайтинге с участием богов. Например, в «Перебранке Локи» бог Локи оскорбляет других богов в зале Эгира. В «Песни о Харбарде» Харбард участвует в флайтинге с Тором [Флайтинг]. Обе ситуации заканчиваются ссорой.

Поэтические поединки существуют и в современной культуре. Например, к подобным состязаниям можно отнести практику **рэп-баттлов**. В классическом понимании рэп-баттл подразумевает словесный поединок между рэп-исполнителями; в более широком понимании поединок может происходить между разным количеством оппонентов, а участники обязательно должны иметь отношение к рэп-культуре.

Для **поэтических и песенных поединков** характерны элементы философии, космологии, хула и похвальба, а также мужское соперничество. В мифологических поэтических и песенных поединках присутствуют элементы магии. Противники могут принадлежать к враждующим сторонам, иметь противоположные философские или политические взгляды – так или иначе, в подобных поединках всегда присутствует мотив соперничества.

Примером **магического поединка** может служить имманентная дуэль между шаманами, которая является своего рода экзаменом или состязанием, направленным на подготовку шамана к возможной встрече с враждебными сверхъестественными сущностями. Примером послужили свидетельства В.И. Иохельсона, этнографа и лингвиста, исследователя культуры народов Северо-Восточной Азии, о двух шаманах племени юкагиерен, напускавших друг на друга своих духов-союзников, то есть покидавших свои тела и посылавших в бой свои души.

Другим примером является исследование Мартина Гузинде, немецкого священника и этнолога, исследователя коренных жителей Огненной Земли (Южная Америка). Он рассказал о двух враждующих шаманах племени йамана. Пришло время, когда оба захотели померяться друг с другом силами. Один из них в своем сновидении покинул хижину, сел в каноэ и поплыл к

середине канала, где встретился с враждебно настроенным братом, который приближался со стороны противоположного берега. Каждому привиделось, что он бросает заостренный наконечник стрелы в сердце другого. Затем оба приплыли назад и продолжали спать в своих хижинах. На следующее утро они почувствовали себя плохо, кровь стала литься у них изо рта и носа, и через некоторое время они умерли [Кальвайт, 1998]. Для имманентной дуэли характерен выход из тела, использование сил природы, вражда.

Переходим ко второй части исследования.

Любой, кто умеет играть на струнном инструменте, кажется мне магом, достойным глубочайшего почтения. Я обожаю музыку, вот только способностей к ней у меня нет; усилия, затраченные на попытки обучить меня скрипке в годы юности, оставили во мне лишь чувство благоговения, каковое я испытываю в присутствии скрипачей [Толкин, 1981].

Музыка имела большое значение в «Сильмариллионе», например Великая Песнь Айнур, и конкретно для Финрода, в частности, его знакомство с людьми, в ходе которого он играл на арфе и пел встреченным им людям чудесную песню.

Сосредоточимся на ситуации поединка на песнях силы между Финродом и Сауроном, о котором рассказывается в главе «Сильмариллиона» «О Берене и Люттиэн». Приняв орочью личину, Финрод, Берен и отряд из эльфов в спешке проходят мимо башни Тол-ин-Гаурот, оккупированной Сауроном. Но Саурон заподозрил неладное и решил перехватить их.

Поединок начинает Саурон. Ранее мы выделяли несколько вариантов поединка: вражеское сражение, пир и состязание в знаниях и мастерстве. Поединок Финрода и Сауона частично относится к первому и третьему типу. Черты вражеского сражения, встречающиеся в этом примере, это принадлежность соперников к разным военным и идеологическим сторонам (свет и тьма, эльфы и Мелькор), а также мотив границы, что характерно для английской и скандинавской словесности. Чертами состязания в мастерстве магии на песнях силы можно считать тот факт, что участники поединка обращаются к силам природы и животным, что также характерно для шаманских практик:

Softly in the gloom they heard the **birds**
Singing afar in Nargothrond
The sighting of the **Sea** beyond,
Beyond the western world, on sand,
On **sand of pearls on Elvenland**;
<...> The **wind wails**,

Во мраке они услышали тихое пение **птиц**
Поющих вдаль в Нарготронде
Вид (зрелище) **моря** за пределами,
За пределами западного мира, на песке,
На **жемчужном песке на**
Эльфийской Земле;
<...> **Ветер завывает**,

The **wolf howls**. The **ravens flee**. **Волк воет. Вороны разлетаются**
 The **ice mutters** in the mouths of the Sea (скрываются).
 [Silmarillion, 1979, с. 207]. **Лед бормочет** в устьях моря.

Обратимся к языковым особенностям оригинала и переводов. Для данного исследования я использовала оригинальный текст поединка из «Сильмариллиона» и два перевода: перевод Эстель и перевод Мичурина и Кузнецовой. Второй перевод является менее точным и более художественным.

Я выделила семантические поля, наиболее частотные для данного поэтического эпизода:

Оригинал	Перевод Эстель	Перевод Мичурина и Кузнецовой
Семантическое поле: Пение, звуки		
chanted, song, sang, heard, chanting, howls, mutters, mourn, wails	звучала, песня, запел, звеня, песнь, напев, щебет, застонал, завыл, закричал, зарыдал	пел, песне, петь, звенело, пенье, вздыхает, вой
Семантическое поле: Магия		
wizardry, power, changing, shifting	чар, измененье, преображенье	заклятие
Семантическое поле: Тьма		
gloom, darkness	мгла, темница	тьмы, мрака, полутьме, черной
Семантическое поле: Зло		
piercing, treachery, uncovering, betraying, slew	предательству	боли, пытках и цепях, о страхе, ужасах тюрьмы, зло, злобой
Семантическое поле: Свет		
lamplit	светлых, озарял, свет	свет
Семантическое поле: Свобода, освобождение		
freedom, escape, snares eluded, broken traps, prison opening, the chain that snaps	свободе, спасенье, двери распахнут, цепях разбитых, что (...) падут	свобода
Семантическое поле: Верность		
secrets kept, trust unbroken	хранимых тайнах	–
Семантическое поле: Огонь		
fires burn	огонь	пожарища, огненноглазый
Семантическое поле: Вода		
flowing, sea	влилась, росе, море, текла, заливы	волны, текла, море, влагой, вод

Наиболее частотными являются семантические поля «пение и звуки», «магия», а также «зло» и «свобода». В оригинале и во всех вариантах пе-

ревода преобладают лексические единицы, относящиеся к пению и звукам. Это объясняется, во-первых, спецификой песенного поединка, а во-вторых, магией, влияющей на природу: *и ветер застонал. / И волк завыл. И ворон закричал* [Коллекция переводов Поединка]. Что характерно, в переводе Мичурина и Кузнецовой этот момент вообще отсутствует, как и поражение Финрода. Еще одно отличие этого перевода состоит в том, что семантическое поле «свобода» заменяется характеристикой «все вечное», в которую входят *любовь и свет, свобода, счастье, красота, и радость сбывшихся надежд, тайн хранимых теплота* [Коллекция переводов Поединка], тогда как в переводе Эстель на этом моменте говорится *о вере, о свободе, о спасенье, / Об измененье и преображенье, / Узилищах, что двери распахнут, / Цепях разбитых, что, звеня, падут* [Коллекция переводов Поединка], что в большей степени соответствует оригиналу. То есть, оригинал и перевод Эстель описывают духовные характеристики и возможные события будущего, а Мичурин и Кузнецова фокусируются на эмоциональной составляющей (например, *secrets kept, хранимые тайны*, преобразуются в словосочетание *тайн хранимых теплота*).

Более того, оригинальный отрывок и перевод Эстель написаны скорее с позиции слухового, аудиального восприятия, а перевод Мичурина и Кузнецовой – с визуального. В частности, ряд «пение и звуки» представлен в нем наименее ярко, зато ряды тьма, огонь и вода представлены наиболее широко, в этом переводе даже встречается прилагательное «огненноглазый».

Перейдем к такому стилистическому приему, как противопоставление. Помимо очевидного противостояния Финрод и Саурон, тьма и свет, добро и зло, в текстах встречаются и лингвистические примеры: *Backwards and forwards swayed their song* [Silmarillion, 1979, с. 207] / *Как волны, песня та текла и, рушась, возрождалась вновь* [Коллекция переводов Поединка] (в переводе Эстель противопоставление отсутствует). Этот прием иллюстрирует то, что силы соперников были примерно равны до определенного момента, так что они по очереди вырывались вперед и отступали, и переломный момент был очень близок.

Еще один стилистический прием, аллитерация, встречается в оригинале: *Sang in a song of staying; Their white ships with their white sails* [Silmarillion, 1979, с. 207]; Аллитерация призвана придать тексту музыкальность и выразительность, что также отсылает нас к теме музыки и песенных поединков.

В заключение я хотела бы привести примеры влияния эпизода Поединка между Финродом и Сауроном на театральную и музыкальную культуру современности. Во-первых, хотелось бы выделить две театральные постановки: рок-опера «Финрод-Зонг» авторства Ларисы Бочаровой и Лины Воробьевой («Финрод», «Кольцо Фелагунда»), и «Лэ о Лэйтиан» автор-

ства Людмилы Смеркович. Эти музыкальные постановки можно увидеть в Москве и Санкт-Петербурге. В обоих мюзиклах Поединок Финрода и Саурона является настоящим песенным поединком, дуэтом между соперниками. Помимо этого, существует музыкальный альбом композитора Lind Erebros «Elven Oratory III: The Lay of Leithian», в котором также представлен дуэт-поединок Финрода с Сауроном на английском языке. Свои музыкальные версии поединков создали менестрели Лаурэлиндэ и Элхэ Ниэнна¹, где обе партии поет один человек. Кроме того, существует множество стихотворных версий поединка, а также переводов оригинального отрывка, спетых под музыку.

Список литературы

1. Кальвайт, 1998 – *Кальвайт Х.* Шаманы, целители, знахари. Древнейшие учения, дарованные самой жизнью. М: Совершенство, 1998. 224 с.
2. Коллекция переводов Поединка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru-finrod.livejournal.com/99345.html> (дата обращения: 09.12.2021)
3. Матюшина, 2008 – *Матюшина И.Г.* «Битва при Мэлдоне»: герой в истории и эпосе. Cursor Mundi. Человек Античности, Средневековья и Возрождения // Иваново: Ивановский государственный университет, 2008. С. 45–63.
4. Матюшина, 2011 – *Матюшина И.Г.* Перебранка как развлечение: Данбар и Кеннеди. Cursor Mundi. Человек Античности, Средневековья и Возрождения // Иваново: Ивановский государственный университет, 2011. С. 185–200.
5. Письма Дж.Р.Р. Толкина. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://predanie.ru/book/216922-prisma/> (дата обращения: 22.11.2021)
6. Сильмариллион, 2013 – *Толкин Дж.Р.Р.* Сильмариллион. М.: АСТ, 2013. 414 с.
7. Словарь древнегреческой культуры [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://arzamas.academy/materials/1034> (дата обращения: 22.11.2021)
8. Флайтинг – матовая ситуация [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://mag.fanatic.beer/articles/total_recall/poshumim_bl (дата обращения: 03.12.2021)
9. Человек играющий, 2018 – *Хейзинга Й.* Homo ludens. Человек играющий. М.: Азбука-Аттикус, 2018. 469 с.

¹ Псевдонимы исполнителей, под которыми они известны в толкиннистской среде.

10. Silmarillion, 1979 – *Tolkien J.R.R.* Silmarillion. New York: First Ballantine Books Edition, 1979. 463 p.

References

Kal'vait, Kh. *Shamany, tseliteli, znakhari. Drevneishie ucheniia, darovannye samoi zhizn'iu* [Shamans, healers, witch doctors. Ancient learning given by the life itself]. Moscow, Sovershenstvo Publ., 1998. 224 p. (In Russ.)

Kolleksiia perevodov Poedinka [Collection of translations of the Duel] [Electronic resource]. – Available at: <https://ru-finrod.livejournal.com/99345.html> (access date: 09.12.2021) (In Russ.)

Matiushina, I.G. “Bitva pri Meldone”: geroi v istorii i epose [“The Battle of Maldon”: a hero in history and epic]. *Cursor Mundi. Chelovek Antichnosti, Srednevekov'ia i Vozrozhdeniia* [Curson Mundi. A Person of Ancient Times, Middle Ages and Renaissance]. Ivanovo, Ivanovskii gosudarstvennyi universitet Publ., 2008. Pp. 45–63. (In Russ.)

Matiushina, I.G. Perebranka kak razvlechenie: Danbar i Kennedi [Bickering as entertainment: Dunbar and Kennedy]. *Cursor Mundi. Chelovek Antichnosti, Srednevekov'ia i Vozrozhdeniia* [Curson Mundi. A Person of Ancient Times, Middle Ages and Renaissance]. Ivanovo, Ivanovskii gosudarstvennyi universitet Publ., 2011. Pp. 185–200. (In Russ.)

Pis'ma Dzh.R.R. Tolkina [The Letters of J.R.R. Tolkien]. [Electronic resource]. – Available at: <https://predanie.ru/book/216922-pisma/> (access date: 22.11.2021) (In Russ.)

Tolkin, Dzh.R.R. *Sil'marillion*. Moscow, AST Publ., 2013. 414 p. (In Russ.)

Slovar' drevnegrecheskoi kul'tury [Dictionary of Ancient Greek Culture]. [Electronic resource]. – Available at: <https://arzasmas.academy/materials/1034> (access date: 22.11.2021) (In Russ.)

Flaiting – matovaia situatsiia [Flyting – insolent situation]. [Electronic resource]. – Available at: http://mag.fanatic.beer/articles/total_recall/poshumim_bl (access date: 03.12.2021) (In Russ.)

Kheizinga, I. *Homo ludens. Chelovek igrayushchii* [Homo ludens. A playing man]. Moscow, Azbuka-Attikus Publ., 2018. 469 p. (In Russ.)

Tolkien, J.R.R. *Silmarillion*. New York, First Ballantine Books Edition, 1979. 463 p. (In Eng.)

Приложение

Программа конференции

Международная конференция
к 130-летию со дня рождения
Дж. Р. Р. Толкина

International Conference
to Mark the
130th Anniversary
of J.R.R. Tolkien

Творчество Дж. Р. Р. Толкина
в историко-литературном контексте

J.R.R. Tolkien's Works
in the Historical and Literary Context

ПРОГРАММА И ТЕЗИСЫ PROGRAM AND ABSTRACTS

Институт мировой
литературы им.
А.М. Горького РАН
(ИМЛИ РАН)



A.M. Gorky Institute
of World Literature
of the Russian Academy
of Sciences (IWL RAS)

НИУ Высшей школы
экономики
(НИУ ВШЭ)
Департамент медиа



Higher School of
Economics University
(HSE University)
Media Department

Толкиновское общество
Санкт-Петербурга



Tolkien Society of
Saint-Petersburg

13-16 января 2022 г.
Москва, ИМЛИ РАН
(платформа ZOOM)

January 13-16, 2022
Moscow, IWL RAS
(ZOOMplatform)

13.01.2022	
10:00 Открытие конференции	opening session
11:00 Семенихина Мария Васильевна, Гатчина, Россия, Санкт-Петербургский государственный экономический университет. Толкин как исследователь творчества Ф.Г. Томпсона (на русском языке)	Semenikhina Maria Vasilievna, Gatchina, Russia, Saint Petersburg State University of Economics. Tolkien as a Researcher of the Works of F.H. Thompson (in Russian)
11:30 Велигорский Георгий Александрович, Москва, Россия, к.филол.н., ИМЛИ РАН. От Речного Берега до Ши́ра: черты эдвардианской Аркадии К. Грэма в «Хоббите» и «Властелине колец» Дж.Р.Р. Толкина (на русском языке)	Veligorsky Georgiy Alexandrovich, Moscow, Russia. PhD in philology. IWL RAS. From the Riverbank to the Shire: Features of K. Grahame's Edwardian Arcadia in <i>The Hobbit</i> and <i>The Lord of the Rings</i> by J.R.R. Tolkien (in Russian)
12:00 Ашарина Анна Владимировна, Москва, Россия, независимый исследователь. Влияние античных философских концепций на литературное творчество Дж.Р.Р. Толкина на примере заметки «Возрождение эльфов» (на русском языке)	Asharina Anna Vladimirovna, Moscow, Russia. Independent scholar. Ancient Philosophic Conceptions Influence on J.R.R.'s Literary Works in "Elvish Reincarnation" (in Russian)
12:30 Коловос Димитриос, Фессалоники, Греция. Кандидат PhD по исторической лингвистике, Тракийский университет Демокрита. Греческие влияния на Толкина: Подсознательный резонанс (на английском языке)	Kolovos Dimitrios, Thessaloniki, Greece, PhD candidate in historical linguistics, Democritus University of Thrace. Tolkien's Greek Influences: A Subconscious Resonance (in English)
13:00 Соснин Евгений Викторович, Новосибирск, Россия, к.филол.н., Новосибирская государственная областная научная библиотека. Путешествие в Страну-Мечту: Средиземье как продолжение детской художественной игры (на русском языке)	Sosnin Evgeny Victorovich, Novosibirsk, Russia, PhD in philology. Novosibirsk Region State Science Library. Voyage to the Dream-Land: Middle-earth as a Paracosm (in Russian)
13:30 – 14:30 ОБЕД	LUNCH TIME
14:30 Богданова Иоланта Михайловна, к.филол.н.; Полагутина Виктория Владимировна, студентка, Москва, Россия, Московский государственный лингвистический университет. К вопросу о юмористической составляющей в повести Дж.Р.Р. Толкина «Хоббит» (на русском языке)	Bogdanova Iolanta Mikhailovna, PhD in philology; Polagutina Victoria Vladimirovna, student, Moscow, Russia, Moscow State Linguistic University. Humorous Component in the Style of J.R.R. Tolkien's <i>The Hobbit</i> (in Russian)
15:00 Лебедева Екатерина Юрьевна, Люберцы, Россия, Институт археоло-	Lebedeva Ekaterina Yurievna, Lubertsy, Russia, Institute of Archeology RAS. The

гии РАН. «Сильмариллион»: работа редактора и восприятие читателя (на примере сюжета об уходе Мелиан) (на русском языке)	Silmarillion: The Work of the Editor and the Perception of the Reader (on the Example of the Story about the Departure of Melian) (in Russian)
15:30 Пологова Инга Дмитриевна, Самара, Россия, Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П. Королёва. Трансформация мифологемы осаждённого города в финальной сцене главы «Властелина Колец» «Осада Гондора» (на русском языке)	Pologova Inga Dmitrievna, Samara, Russia, Samara National Research University named after S.P. Korolev. Metamorphosis of the Mythologeme of the Besieged City in the Final Scene of the Chapter “The Siege of Gondor” (The Lord of the Rings) (in Russian)
16:00 Горшенева Ирина Борисовна, Воронеж, Россия, к.ист.н., Воронежский государственный университет. Источниковедческий подход в зарубежном академическом толкиноведении: основные направления и результаты (на русском языке)	Gorsheneva Irina Borisovna, Voronezh, Russia, PhD in history, Voronezh State University. Source Criticism in Foreign Academic Tolkien Studies: Main Areas and Results (in Russian)
16:30 Ивankивa Марина Владимировна, СПб, Россия, к.филол.н., Санкт-Петербургский государственный университет. «Хоббит, или Туда и обратно» и сравнительная картография: Дж.Р.Р. Толкин – рассказчик, картограф, писатель (на русском языке)	Ivankiva Marina Vladimirovna, SPb, Russia, PhD in philology, Saint-Petersburg State University. The Hobbit or There and Back Again and Comparative Cartography: J.R.R. Tolkien as a Narrator, Cartographer, and Writer (in Russian)
17:00 Соколова Лариса Сергеевна, Москва, Россия, студентка, Литературный институт имени А.М. Горького. Ход и восприятие времени в легендарнуме Дж.Р.Р. Толкина: от Чертогов Безвременья до дней Солнца и Луны (на русском языке)	Sokolova Larisa Sergeevna, Moscow, Russia, student, Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing. Passage and Perception of Time in J.R.R. Tolkien’s Legendarium: from the Timeless Halls to the Years of the Sun and the Moon (in Russian)
17:30 Егоров Андрей Михайлович, к.ист.н, Псковский филиал Академии ФСИН России; Егоров Игорь Андреевич, студент, Псковский государственный университет, Псков, Россия. Норне-Гест и Гэндальф: сравнительный анализ образа вечного странника в произведениях Йенсена и Толкина (на русском языке)	Egorov Andrey Mikhailovich, PhD in history, Pskov branch of the Academy of The Federal Penitentiary Service of Russia; Egorov Igor Andreevich, student, Pskov State University, Pskov, Russia. Norne-Gest and Gandalf: a Comparative Analysis of the Image of the Eternal Wanderer in the Works of Jensen and Tolkien (in Russian)
18:00 Шульман Ксения Дмитриевна, студентка, Крымский Федеральный университет им.В.И. Вернадского, Симферополь, Крым. Эарендиль, ве-	Shulman Ksenia Dmitrievna, student, The Crimea Federal University named after V.I. Vernadsjy, Simferopol, Crimea. Earendel the Greatest: Prototypes

личайший: прототипы образа, детали истории, восприятие персонажа (на русском языке)	of the Character, Details of History, Reception (<i>in Russian</i>)
14.01.2022	
10:00 Штейнман Мария Александровна, Москва, Россия, к.филол.н., Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ). Социокультурные смыслы «Властелина колец»: трансмедийная трансформация (<i>на русском языке</i>)	Shteynman Maria Alexandrovna, PhD in philology, Moscow, Russia, HSE University. Transmedia Transformation of Social-Cultural Meanings of <i>The Lord of the Rings</i> (<i>in Russian</i>)
10:30 Мойжес Леонид Владимирович, Москва, Россия, Институт Бизнеса и дизайна (B&D). «Я люблю меч не за то, что он острый»: творчество Толкина как источник и решение проблемы имплицитного расизма в «Dungeons and Dragons» (<i>на русском языке</i>)	Moyzhes Leonid Vladimirovich, Moscow, Russia, Institute of Business and Design (B&D). I Do Not Love the Bright Sword for Its Sharpness: Tolkien's Work as a Source and a Remedy for Implicit Racism of "Dungeons and Dragons" (<i>in Russian</i>)
11:00 Сергиенко Инна Анатольевна, СПб, Россия, к.филол.н., Институт русской литературы РАН. «Властелин колец» Дж.Р.Р. Толкина и автобиографический нарратив российских читателей последней трети XX – начала XXI вв. (<i>на русском языке</i>)	Sergienko Inna Anatolievna, SPb, Russia, PhD in philology, Institute of Russian Literature RAS. <i>The Lord of the Rings</i> by J.R.R. Tolkien and the Autobiographical Narrative of Russian Readers in the Last Third of the XX – Early XXI Centuries (<i>in Russian</i>)
11:30 Шустова Элина Викторовна, Казань, Россия, к.филол.н., Казанский (Приволжский) федеральный университет. Пародия как форма художественного осмысления творчества Дж.Р.Р. Толкина в России (<i>на русском языке</i>)	Shustova Ellina Victorovna, Kazan, Russia, PhD in philology, Kazan (Volga region) Federal University. Parody as a Form of Creative Interpretation of J.R.R. Tolkien's Works in Russia (<i>in Russian</i>)
12:00 Головнёва Юлия Владимировна, Уссурийск, Россия, к.филол.н., Дальневосточный федеральный университет (ДВФУ). Образ Мелькора (Моргота) в каноне Дж.Р.Р. Толкина и русскоязычном фанфикшене (<i>на русском языке</i>)	Golovnyova Yulia Vladimirovna, Ussurijsk, Russia, PhD in philology, Far Eastern Federal University. The Image of Melkor (Morgoth) in the Canon of J.R.R. Tolkien's Work and in Russian Fan Fiction (<i>in Russian</i>)
12:30 Першин Михаил Сергеевич, Москва, Россия, РНИМУ им. Н.И. Пирогова. Эхо милосердия: аксиология Толкина в поле европейской культуры от Гомера и Гиппократы до Михаила Булгакова и Джоан Роулинг (<i>на русском языке</i>)	Pershin Mikhail Sergeevich, Moscow, Russia Pirogov Russian National Research Medical University. Echoes of Mercy: Tolkien's Axiology in the Field of European Culture from Homer and Hippocrates to Mikhail Bulgakov and J.K. Rowling (<i>in Russian</i>)
13:00 Иванова Елизавета Андреевна, Саратов, Россия, к.филол.н., Саратовская	Ivanova Elizaveta Andreevna, Saratov, Russia, PhD in philology, Saratov

государственная консерватория имени Л.В. Собинова. Диалог с Дж.Р.Р. Толкином в трилогии Джо Аберкромби «Первый закон» (на русском языке)	State Conservatory named after L.V. Sobinov. Joe Abercrombie's Dialogue with J.R.R. Tolkien in The First Law Trilogy (in Russian)
13:30 – 14:30 ОБЕД	LUNCH TIME
14:30 Гумерова Анна Леонидовна, Москва, Россия, к.филол.н., ИМЛИ РАН. Стихотворение Кристины Россетти «Up-Hill» во «Властелине Колец» Дж.Р.Р. Толкина (на русском языке)	Gumerova Anna Leonidovna, Moscow, Russia, PhD in philology, IWL RAS. Christina Rossetti's Poem "Up-Hill" in J.R.R. Tolkien's Novel <i>The Lord of the Rings</i> (in Russian)
15:00 Калкаева Анна Евгеньевна, Москва, Россия, ИНИОН РАН, аспирантка РГГУ. Сверхъестественные существа, описанные Дж.Р.Р. Толкином: источники и авторская интерпретация (на русском языке)	Kalkaeva Anna Evgenyevna, Moscow, Russia, postgraduate of RSUH, Institute of Scientific Information on Social Sciences RAS. J.R.R. Tolkien's Fantastic Beasts: the Sources and the Author's Interpretation (in Russian)
15:30 Кирий Александра Владимировна, Краснодар, Россия, Кубанский государственный университет. Интерпретация эддического сюжета в поэме Дж.Р.Р. Толкина «Легенда о Сигурде и Гудрун» (на русском языке)	Kirij Alexandra Vladimirovna, Krasnodar, Russia, Kuban State University. Interpretation of the Eddic Plot in J.R.R. Tolkien's Poem <i>The Legend of Sigurd and Gudrun</i> (in Russian)
16:00 Щербинина Виктория Дмитриевна, Самара, Россия, Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П. Королёва. Ситуация поединка на песнях в творчестве Дж.Р.Р. Толкина: истоки мифа и интерпретация в переводах (на русском языке)	Scherbinina Victoria Dmitrievna, Samara, Russia, Samara National Research University named after S.P. Korolev. The Scenario of the Song Contest in the Works of J. R. R. Tolkien: the Origins of the Myth and Its Interpretation in Translations (in Russian)
16:30 Никишин Сергей Вячеславович, Воронеж, Россия, к.филол.н., Воронежский государственный педагогический университет. Символическое восприятие творчества Дж. Толкина в современном Китае и параллели со средневековой китайской фантастической прозой (на русском языке)	Nikishin Sergey Vyacheslavovich, Voronezh, Russia, PhD in philology, Voronezh State Pedagogical University. Symbolic Perception of J. Tolkien's Creativity in Modern China and Parallels with Medieval Chinese Fantasy (in Russian)
17:00 Лихачева Светлана Борисовна, Москва, Россия, к.филол.н., независимый исследователь. «Лэ о Лейтиан» Дж.Р.Р. Толкина и поэтическая традиция бретонских лэ: жанровое своеобразие (на русском языке)	Likhacheva Svetlana Borisovna, Moscow, Russia, PhD in philology, Independent scholar. The Poetic tradition of Breton lays in J.R.R. Tolkien's <i>Lay of Leithian</i>: Genre Specificity (in Russian)
17:30 Ordway Holly, La Crosse, USA, Ph.D. Cardinal Francis George Fellow of Faith and Culture, Word on Fire Institute. Not a	Ordway Holly, La Crosse, USA, Ph.D. Cardinal Francis George Fellow of Faith and Culture, Word on Fire Institute. Not

Bandersnatch: Tolkien's Modes of Engagement with Source Material (на английском языке)	a Bandersnatch: Tolkien's Modes of Engagement with Source Material (in English)
15.01.2022	
10:00 Пирожков Константин Сергеевич, Пермь, Россия, независимый исследователь. Советы писателя: рекомендации Толкина по вопросам литературного творчества в личной переписке (на русском языке)	Pirozhkov Constantin Sergeevich, Perm, Russia, Independent Scholar. Author's Advice: Tolkien's Guide to Writing in His Personal Correspondence (in Russian)
10:30 Хазанов Игорь Алексеевич, Москва, Россия, независимый исследователь. Окружение Толкина как источник его творчества (на русском языке)	Khazanov Igor Alexeevich, Moscow, Russia, Independent Scholar. Tolkien's Entourage as a Source of His Work (in Russian)
11:00 Филиппов Григорий Алексеевич, Москва, Россия, магистрант, Институт филологии и истории РГГУ. Проблема изучения «Фермера Джайлса из Хэма» Дж. Толкина в свете постмодернистской теории мифа (на русском языке)	Filippov Grigory Alexeevich, Moscow, Russia, graduate student, Faculty of History and Philology RSUH. The Problem of Studying J. Tolkien's "Farmer Giles of Ham" in Relation to the Postmodern Theory of Myth (in Russian)
11:30 Искандарян Наира Манвеловна, Ереван, Армения, к. филол. н., Российско-Армянский университет. Создание языка как мироощущение в творчестве Дж. Толкина (на русском языке)	Iskandaryan Naira Manvelovna, Erevan, Armenia, PhD in philology, Russian-Armenian University. Linguistic Invention as an Expression of the Personal Worldview in the Works of J.R.R. Tolkien (in Russian)
12:00 Удальцов Иван Сергеевич, студент МГИМО; Удальцов Олег Сергеевич, независимый исследователь, Москва, Россия. Стратегии перевода квазиантропонимов романа-эпопеи Дж.Р.Р. Толкина «Властелин Колец» (на русском языке)	Udaltsov Ivan Sergeevich, student of MGIMO; Udaltsov Oleg Sergeevich, independent scholar, Moscow, Russia. Translation Strategies for Quasi-Anthroponyms in J.R.R. Tolkien's Epic Novel <i>The Lord of the Rings</i> (in Russian)
12:30 Склизкова Екатерина Владимировна, Москва, Россия, кандидат культурологии, РГУ им. А.Н. Косыгина, Институт славянской культуры. Лингво-семиотический аспект цвета в рамках вторичной мифологической реальности «Братства Кольца» (на русском языке)	Sklizkova Ekaterina Vladimirovna, Moscow, Russia, PhD in culturology, RSU named after A.N. Kosygin, Institute of Slavic Culture. Lingua-Semiotic Aspect of Colour in the Secondary Mythological Reality's Context of "The Fellowship of the Ring" (in Russian)
13:00 Ключко Эдик, Париж, Франция, PhD, филолог, переводчик, Университет Экс-Марсель. Что случилось с эльфийскими языками? (на русском языке)	Kloczko Edward, Paris, France, PhD in Linguistics, Aix-Marseille University. Linguist, Translator. What Has Happened to the Elvish Languages? (in Russian)
13:30 – 14:30 ОБЕД	LUNCH TIME

14:30 Семенова Наталья Георгиевна, Москва, Россия, РГГУ. О переводческих стратегиях и жанрах (на русском языке)	Semenova Natalia Georgievna, Moscow, Russia, RSUH. Concerning Translation Strategies and Genres (in Russian)
15:00 Бекасова Лариса Александровна, Пермь, Россия, студентка, Высшая школа экономики. Первые переводы Толкина на русский язык: социокультурные контексты (на русском языке)	Bekasova Larisa Alexandrovna, Perm, Russia, student, Higher School of Economics. The First Translations of Tolkien into Russian: Social and Cultural Contexts (in Russian)
15:30 Сорочан Александр Юрьевич, Тверь, Россия, д.филол.н., Тверской государственный университет. Толкин в американском каноне фэнтези (Л. Спрэг Де Камп и Лин Картер) (на русском языке)	15:30 – Sorochan Alexandr Yurievich, Tver, Russia, Doctorate Degree in Philology. Tolkien in the American Fantasy Canon (L. Sprague De Camp and Lin Carter) (in Russian)
16:00 Карпова Надежда Алексеевна, Москва, Россия, магистр, Факультет специальной психологии Московского психолого-педагогического факультета Центра социальной адаптации и профессиональной подготовки для лиц с выраженными интеллектуальными нарушениями с расстройствами артистического спектра. Психотерапевтическая трактовка сюжета «Сильмариллиона» Дж.Р.Р. Толкина (юнгианский подход) (на русском языке)	Karpova Nadezhda Alexeevna, Moscow, Russia, magister, Faculty of Special Psychology, Moscow Faculty of Psychology and Education of the Center for Social Adaptation and Professional Training for Persons with Severe Intellectual Disabilities with Artistic Spectrum Disorders. The Psychotherapeutic Interpretation of J.R.R. Tolkien’s <i>Silmarillion</i> (Jungian Approach) (in Russian)
16:30 Разумовская Оксана Васильевна, Подольск, Россия, к.филол.н., Российский университет дружбы народов. Мотив путешествия в волшебную страну в повести Дж. Толкина «Кузнец из Большого Вуттона» и в романе С. Кларк «Джонатан Стрендж и мистер Норрелл» (на русском языке)	Razumovskaya Oxana Vasilievna, Podolsk, Russia, PhD in philology, Peoples’ Friendship University of Russia. The Motif of the Journey to the Land of Faery in J.R.R. Tolkien’s novella “Smith of Wootton Major” and Susanna Clarke’s novel <i>Jonathan Strange & Mr Norrell</i> (in Russian)
17:00 Разухина Карина Эдуардовна, Павловский Посад, Россия, студентка магистратуры, Институт филологии и истории РГГУ. «Рецептивный потенциал» рассказа Дж.Р.Р. Толкина «Лист работы Ниггля» (на русском языке)	Razukhina Karina Eduardovna, Pavlovskiy Posad, Russia, graduate student, Faculty of History and Philology RSUH. The “Receptive Potential” of J.R.R. Tolkien’s Short Story “Leaf by Niggle” (in Russian)
17:30 Артамонова Мария Алексеевна, Фарингдон, Великобритания, PhD, Оксфордский университет. Язык Мордора: толкиновские ассоциации в современном русско- и англоязычном околополитическом обиходе (на русском языке)	Artamonova Maria Alexeevna, Faringdon, UK, PhD, Oxford University. The Language of Mordor: Tolkien Association in Contemporary Russian and English Political Jargon (in Russian)

18:00 интервью с Карлом Ф. Хостеттером , составителем и редактором «Природы Средиземья»	Interview with Carl F. Hostetter , compiler and editor of <i>The Nature of Middle-Earth</i>
16.01.2022	
10:00 Удальцов Иван Сергеевич, Москва, Россия, студент, МГИМО. Дж.Р.Р. Толкин и У.Х. Оден: дружба по переписке (на русском языке)	Udaltsov Ivan Sergeevich, Moscow, Russia, student, MGIMO. J.R.R. Tolkien and W.H. Auden as Pen-Friends (in Russian)
10:30 Маратова Жамал Жанатовна, Москва, Россия, Российский университет дружбы народов. Авторский миф Дж.Р.Р. Толкина как игровой текст (на русском языке)	Maratova Zhamal Zhanatovna, Moscow, Russia, Peoples' Friendship University of Russia. J.R.R. Tolkien's Authorial Myth as a Game Text (in Russian)
11:00 Поринец Юрий Юрьевич, СПб, Россия, к.пед.н., Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена. Модерн и анти-модерн в творчестве Дж.Р.Р. Толкина (на русском языке)	11:00 – Porinets Yuri Yurievich, SPb, Russia, PhD in pedagogic, Herzen State Pedagogical University of Russia. Modernism and Anti-modernism in Tolkien's Work (in Russian)
11:30 Лихачева Елизавета Владимировна, Москва, Россия, бакалавр, Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина. «Дракула» и «Властелин колец»: незримый диалог (на русском языке)	Likhacheva Elizaveta Vladimirovna, Moscow, Russia, bachelor, Pushkin State Russian Language Institute. Theme: Dracula and The Lord of the Rings: An Invisible Dialogue (in Russian)
12:00 Щербак Нина Феликсовна, СПб, Россия, к.филол.н., Санкт-Петербургский государственный университет. «Властелин колец» Толкина в зеркале пост-модернистской и метамодернистской традиции (на русском языке)	Scherbak Nina Feliksovna, SPb, Russia, PhD in philology, Saint Petersburg State University. The Lord of the Rings by Tolkien: Post-Modernist and Meta-Modernist Perspective (in Russian)
12:30 Афанасьева Елена Владимировна, Торре-Сан-Патрицио, Италия, магистр филол. н., независимый исследователь. «Властелин колец» как постмодернистский роман (на русском языке)	Afanasieva Elena Vladimirovna, Torre San Patrizio, Italy, Magister Degree in Philology, independent scholar. Lord of the Rings as a Postmodernist novel (in Russian)
13:30 – 14:30 ОБЕД	LUNCH TIME
Круглый стол «Толкин – между модерном и метамодерном» . Ведущая Штейнман Мария Александровна (на русском и английском языках)	Round table: Tolkien Between the Modern and Meta-Modern . Hostess Shteynman Maria Alexandrovna (Russian and English)

Научное издание
Серия «Tolkienistica Rossica Magna»

Творчество Дж. Р. Р. Толкина в историко-литературном контексте

Материалы Международной научной конференции
к 130-летию со дня рождения Дж. Р. Р. Толкина

Статьи публикуются в авторской редакции

Ответственные редакторы: *А.Л. Гумерова, В.С. Сергеева*
Редакционная коллегия: *А.В. Ашарина, И.В. Хазанов, М.А. Штейнман*

Обложка: *Н. Агапова*

Компьютерная верстка: *Н. Семенова*

Подписано в печать 19.09.2022. Формат 60х90/16.
Печать офсетная. Гарнитура Times.
Бумага офсетная. Усл. печ. л. 24,38. Тираж 200 экз. Заказ №