

A detailed topographical map of the Caucasus region, showing mountain ranges, rivers, and lakes. The map is rendered in a textured, hand-drawn style with various shades of brown, green, and blue. The text is overlaid on the map.

ПАЛАНТИР

журнал

Толкиновского общества

Санкт-Петербурга

№81

май 2020

**Мы посвящаем этот выпуск журнала
светлой памяти Кристофера Толкина (1924-2020)**

К. Пирожков	
Наследник	3
Е. Афанасьева	
Кристофер Толкин: исследователь и редактор (по материалам предисловий к трудам отца)	19
Кеменкири (Е.Ю. Лебедева)	
Толкин о возрождении эльфов	32
Р. Този	
Искусство Толкина (отрывки из книги). <i>Перевод Е. Афанасьевой</i>	46
Джозел Мерринер	
Интертекстуальность и иконография в иллюстрациях Сергея Юхимова к «Властелину колец»: разбор пяти примеров (<i>окончание</i>). <i>Перевод Марии Семенихиной</i>	62
Памяти Галины Сергеевны Усовой	91
Обложка и оформление - Моргул . Используются мотивы рисунков Дж.Р.Р.Т.	



Palantir®

ПАЛАНТИР

№81 май 2020

**Журнал Толкиновского Общества
Санкт-Петербурга**

Этот номер для вас делали:
Константин Пирожков, Золтан Бардинг, Мария Семенихина, Моргул

e-mail: palantir.mail@mail.ru twitter: [TolkienSpbRu](https://twitter.com/TolkienSpbRu)

Наш сайт: tolkien.spb.ru

Copyright © 1997-2020 Толкиновское Общество СПб

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

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



Константин Пирожков

Наследник

Кристофер Толкин родился 21 ноября 1924 года в городе Лидсе, в доме по Дарли-роуд, 2, недавно приобретённом молодым профессором Толкином для своей семьи. Крёстными малыша стали Уилфред Р. Чайлд, лектор английской школы в университете Лидса, и миссис Спилмонт (У. Хэммонд и К. Скалл предполагают, что это была хозяйка первого дома, который арендовали Толкины в этом городе, в девичестве носившая фамилию Мозли) (12). Второе имя – Руэл – он унаследовал от отца, а первое – от его школьного друга Кристофера Уайзмана (13).



Кристофер с матерью и с отцом. 1925 г.

В начале 1926 г. вслед за отцом, получившим новую должность, Кристофер с матерью и старшими братьями переехал в Оксфорд. Рождественский Дед, поздравлявший мальчиков каждую зиму (письма от его лица писал детям сам Толкин) впервые отдельно упомянул Кристофера в 1928 г. (тогда ему с братом Майклом в подарок были отправлены игрушечные железная дорога, ферма и животные). На следующий год в поздравлении говорилось: «Особенно мне пришлось по душе открытка Кристофера и его же письмо, и раз он учится писать, посылаю для него перьевую ручку и отдельную картинку» (перевод С. Таскаевой) (6).

Игрушечная машинка, принадлежавшая Кристоферу, послужила прототипом для

автомобиля мистера Блисса, персонажа одноимённой толкиновской сказки, сочинённой им для своих детей (по словам Джоан Толкин, жены Майкла, среднего брата) (12). Кристофер с ранних лет очень любил слушать истории отца, в том числе и те, что вошли в Легендариум. «Возможно, это прозвучит странно, но я вырос в мире, который он создал. Для меня города *Сильмариллиона* реальнее, чем Вавилон. Вечерами он приходил в мою комнату и, стоя у камина, рассказывал отличные истории, например, о Берене и Лютиен. Все то, что казалось интересным ему», – вспоминал Кристофер об отце в 2012 г. (перевод А. Ионова) (2).

Ещё в пятилетнем возрасте, внимательно слушая «Хоббита», он помогал отцу, указывая на отдельные несоответствия (««В прошлый раз ты сказал, что входная дверь у Бильбо – синяя, а у Торина – золотая кисточка на капюшоне, а теперь говоришь, что входная дверь у Бильбо — зеленая, а кисточка на капюшоне Торина – серебряная»). Отец пробормотал сквозь зубы: «Черт бы подрал этого мальчишку», – и «зашагал через всю комнату» к письменному столу сделать необходимые пометки» (Перевод В. Баканова, Е. Доброхотовой-Майковой)) (8).



Кристофер Толкин с отцом.

Отец трудился над своими произведениями и иллюстрациями к ним по ночам, когда все ложились спать, но Кристофер беспокоился, всё ли у него в порядке. 19 января 2019 г. он вспоминал: «Однажды ночью, когда во всём доме было тихо, я спустился по лестнице, чтобы найти отца – и он оказался на месте. Мне настолько полегчало, что, бедный маленький дурачок, я расплакался, и одна слезинка, но при этом важная, упала на картину. Представьте себе это! Но мой отец совсем не разозлился. Что он сделал – это взял маленькую кисточку и стёр ей все следы слезинки. И ему пришлось немного изменить листья на дереве. Потому что слеза упала на прекрасное дерево на переднем плане. Название этой картины – «Ривенделл»» (11).

Одна из нянь, Сигрид Тораринссон, вспоминала, что в целом с детьми управляться было легко, но Кристофер был истинное наказание (10). Другая няня, Арндис Торнбьярнардоттир, также хвалила его меньше других детей: «Кристофер часто ссорился с родителями. Он был довольно плаксивым и привередой в еде. Но отец его обожал и понимал, что обращаться с ним

надо по-иному, чем с остальными» (9). В дневнике 1930-х гг. Толкин отмечал, что младший сын вырос в «нервную, раздражительную, строптивую, нахальную личность, склонную к самоистязаниям; однако же есть в нем нечто бесконечно обаятельное, по крайней мере, с моей точки зрения, именно благодаря тому, что мы так похожи» (перевод А. Хромовой) (1).



Кристофер Толкин (справа) с братьями, сестрой и отцом. 1936 г.

31 мая 1937 г. профессор написал коллеге, что вынужден пропустить мероприятие в своём колледже, из-за того, что Кристофера оперируют в связи с аппендицитом. Восстанавливался мальчик тяжело, и Толкин провёл значительную часть июня, ухаживая за ним. В том году Кристофер перешёл из оксфордской Дрегон-скул в католическую школу Оратория в Рединге, расположенном примерно в 40 километрах от Оксфорда. Толкин отвёз туда двух своих младших сыновей на автомобиле и осмотрел их новые «квартиры». 27 сентября 1937 г. Кристофер приступил к обучению вдали от дома. К счастью, рядом был брат Майкл, на 4 года старше – 3 октября отец благодарил его в письме за то, что присматривает за братишкой (12).

Но учёба продолжалось недолго. В январе 1938 г., приехав домой на каникулы, Кристофер почувствовал себя плохо. Ему сделали рентген и выявили нарушения в работе сердца. Большую часть этого года он провёл, лёжа на спине в постели. Летом ему устроили ложе на качелях в саду, откуда он наблюдал звёзды в подаренный отцом телескоп. 2 февраля 1939 г. Толкин писал своим издателям, что «младший хочет в школу (после года, проведенного под наблюдением врачей-кардиологов)» (перевод С. Лихачёвой), а 19 декабря – что его инвалидусыну уже лучше (5, 12). Но три года Кристофер вынужден был провести на домашнем обучении с приходящим преподавателем (13).

Время это не прошло даром. Ещё 10 августа 1936 года отец написал младшему сыну: «Хоббит» почти окончен, и издательство его требует» (1). После публикации сказки осенью 1937 г. один из юных читателей прислал автору список опечаток, и той же зимой Толкин предложил прикованному болезнью к постели сыну найти в книге ошибки, платя за каждую по два пенса (12). «Я этого не помню, но это очевидно правда», – говорил Кристофер (20).

4 февраля писатель отправил результат издателю, а месяц спустя уже сообщал ему, что сын прочитал – и одобрил – первые главы продолжения. Ещё через два месяца он с сожалением отмечал, что хотя ему – и до некоторой степени Кристоферу – «хоббичья болтовня» в новом произведении нравится, Рейнер Анвин (сын издателя) и Клайв Льюис выступили против, так что при дальнейшей работе над романом эти эпизоды были опущены (12).

3 сентября 1939 г. после воскресной службы в церкви Св. Григория Кристофер с отцом и сестрой вернулись домой, чтобы вместе с матерью услышать по радио объявление премьер-министра о начале войны (17).



Кристофер Толкин. 1940 г.

Осенью 1940 г. Кристофер вернулся в школу Оратория. В рождественские дни семья отправилась в Вустер повидаться с Майклом, лечившимся в Вустерском госпитале после ранения. А 4 мая следующего, 1941 года, наблюдая в телескоп за самолётом, Кристофер заметил, как из двигателей повалил дым, машина начала падать и взорвалась, врезавшись в один из оксфордских домов. Самому наблюдателю, здоровье которого пришло в норму, грозила отправка на фронт в качестве рядового, и чтобы этого избежать, в январе 1942 г., семнадцатилетним, он поступил в оксфордский Тринити-колледж. С 1939 г. это стало обычной практикой в Великобритании: студенты, даже проучившиеся относительно немного, служили уже офицерами. Руководство Тринити-колледжа пошло навстречу профессору, преподававшему в Пембрук-колледже того же университета, и снизило плату за обучение обоих его сыновей (Майкл до ухода в армию обучался там же, куда теперь поступил Кристофер) (12).

Ещё в 1940–1941 гг., как предполагают У. Хэммонд и К. Скалл, младший сын начал перепечатывать отцовские рукописи. В 1942 г. он перепечатал чистовики глав, в которых описывались события от пребывания Братства в Лотлориэне до распада отряда. Кроме работы над текстом, он перерисовывал отцовские карты Средиземья и Шира. Но летом 1943 г. он был призван в ряды военно-воздушных сил и после обучения в тренировочном лагере в Манчестере в январе 1944 г. был отправлен в Южную Африку – учиться на пилота (12).



Кристофер Толкин в Южной Африке (помечен крестиком).

«Моего младшенького (тоже из Тринити) похитили в июле прошлого года – в самый разгар перепечатки и переработки продолжения к «Хоббиту», он как раз рисовал чудесную карту, – и теперь он невесть в какой дали и очень несчастен, в Оранжевой провинции; тот факт, что это — моя родина, с тамошним краем его вроде бы нисколько не примиряет», – писал Толкин издателю летом 1944 г. «Пробыв несколько недель в Трансваале, Кристофер Толкин был переведён в лёгкую школу в Крунстаде», – прокомментировал это готовивший письма к публикации Х. Карпентер (перевод цитаты и комментария – С. Лихачёвой) (5).

С 18 января 1944 г. в течение тринадцати месяцев Толкин написал не меньше восьмидесяти писем сыну в Южную Африку – каждое было пронумеровано, и номера были проставлены на всех страницах, чтобы ничего не затерялось. «Я был пилотом истребителя. Когда я приземлялся, я прочитывал главу», – вспоминал он много лет спустя (перевод А. Базарова) (3).

«Ты ворчи себе, мы нисколючко даже не возражаем: у тебя ведь никого больше нет, а я так понимаю, это помогает снять напряжение. Помню, я сам писал нечто в том же стиле или даже хуже <...>. Жизнь в военном лагере, похоже, нимало не изменилась; а что раздражает превыше меры, так это тот факт, что все ее наихудшие черты абсолютно никому не нужны и являются лишь следствием человеческой глупости, каковую до бесконечности умножает «организация» (а «плановики» этого в упор не видят)», – отвечал отец. Обидно, «что в стране относительного изобилия ты вынужд жить в таких условиях. <...> Ну, вот тебе, пожалуйста: ты – хоббит среди урукхаев. Так поддерживай в сердце неугасимый хоббитский дух и думай о том, что все истории таковы, если посмотреть изнутри. А ты попал в легенду и впрямь великую! А еще мне кажется, что тебе не дает покоя «писательский зуд», тобою безжалостно подавляемый. Возможно, в том моя вина. В тебе слишком много от меня самого, от моего своеобразного образа мысли и способа реагировать. А поскольку мы с тобой настолько похожи, все это подчиняет тебя. Вероятно, даже сковывает. Сдается мне, если бы ты смог начать писать и обрел свой собственный стиль, или даже (поначалу) подражал моему, тебе это принесло бы

великое облегчение» (перевод С. Лихачёвой) (5).

Впрочем, Кристофер был иного мнения: «Хотя сам я давно пристрастился к этому роману, я никогда не пытался, и не испытывал искушения, писать художественные произведения», – заявлял он много лет спустя (20).

А пока Толкин сам писал, пользуясь пишущей машинкой сына, когда его собственная выходила из строя, – и отправлял ему на одобрение. В частности, Кристоферу мы обязаны тем, что Сэм сохранил фамилию Гэмджи, которую автор «Властелина колец» хотел одно время заменить на «Гудчайльд» (5, 20).

Исследователь Джон Гарт пишет, что лишь благодаря главному хранителю Бодлианской библиотеки, где хранится архив писателя, он узнал, что ответы Кристофера были детализированной критикой, и из этих ответов возникает ощущение сотрудничества отца с сыном. Жалобы Кристофера на условия в лагере, – считает Гарт, – приводили Толкину на память свою службу, что проявилось в романе «Властелин колец» (13).

Вернувшись на родину весной 1945 г., сын писателя был направлен на авиабазу в Шропшире. Он надеялся добиться перевода из Королевских военно-воздушных сил в военно-морскую авиацию (отец одобрял это намерение), но вскоре был демобилизован и уже осенью вернулся в Оксфорд (12).



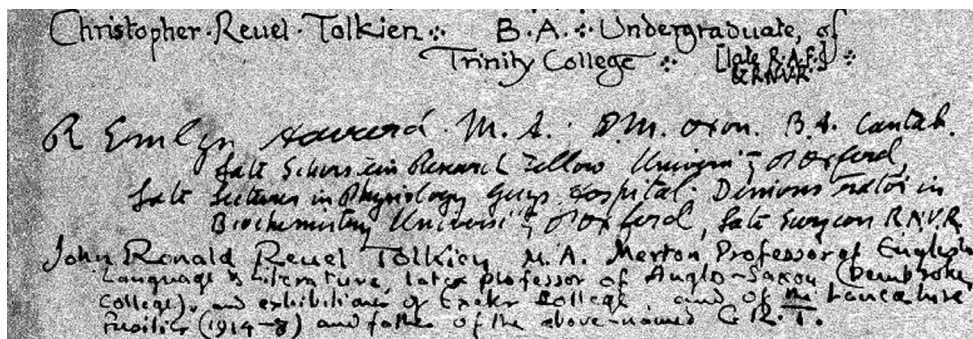
Кристофер Толкин с отцом. 1945 г.

Друзья Толкина, как написал он 9 октября сыну, предложили считать Кристофера постоянным членом кружка Инклингов. Отныне именно Толкин-младший читал на их встречах главы из «Властелина колец», что по мнению других участников, получалось у него лучше, чем у самого автора (12).

А последний делился своими произведениями с сыном с глазу на глаз. Так, однажды летним вечером 1946 года, как вспоминал Кристофер, отец зачитывал свеженapisанное «Затопление Анадунэ», и в памяти слушателя осталось описание разноцветных шатров Ар-Фаразона, напоминавших заросший цветами луг, и странное ощущение от адунайских имён

(12).

Перед этим, в начале апреля, они провели вдвоём больше недели, поселившись на постоялом дворе «Медведь» в городке Вудсток, пока Эдит не было дома, проводя вечера за встречами с другими Инклингами. Но уже 28 апреля Кристофер вернулся к прерванным войной занятиям в Тринити-колледже (12).



Фрагмент памятного адреса, написанного членами кружка Инклингов, с подписью «Кристофера Руэла Толкина: бакалавра искусств, студента Тринити-колледжа, бывшего военнотружущего Королевских военно-воздушных сил». 1948 г.

Некоторое время его наставником был К.С. Льюис, но получив в 1949 г. степень бакалавра искусств, со 2 декабря он продолжил обучение на бакалавра литературы под руководством О.Э.Д. Тервиль-Петра (Edward Oswald Gabriel Turville-Petre). 16 октября 1953 г. Кристофер Толкин получил сертификат о присвоении степени бакалавра литературы. 30 апреля следующего года на заседании Совета факультета английского языка (в присутствии отца) он был назначен на должность лектора за счёт средств общеуниверситетского фонда (12, 13).

После того как Кристофер, последним из сыновей, покинул отчий дом, в марте 1947 г. его родители и младшая сестра переехали в жилище поменьше, а затем совершили очередной переезд – на Холивелл-стрит, 99, где прожили с 1950 года до начала 1953 г.. 30 марта, уже без дочери, профессор с женой покинули Холивелл-стрит, переехав в пригород, а на их место переселились Кристофер и его жена Фейт (12).

Пара поженилась 2 апреля 1951 г. Фейт, урождённая Фолконбридж, сдружилась со свёкром, а впоследствии извляла его бюст. Вместе с мужем она помогала профессору учиться пользоваться магнитофоном: втроём они записали сцену искушения из «Сэра Гавейна и Зелёного Рыцаря», причём «Крис изобразил весьма неплохого (даже если слегка оксфордского...) Гавейна», как писал отец (12, 13).

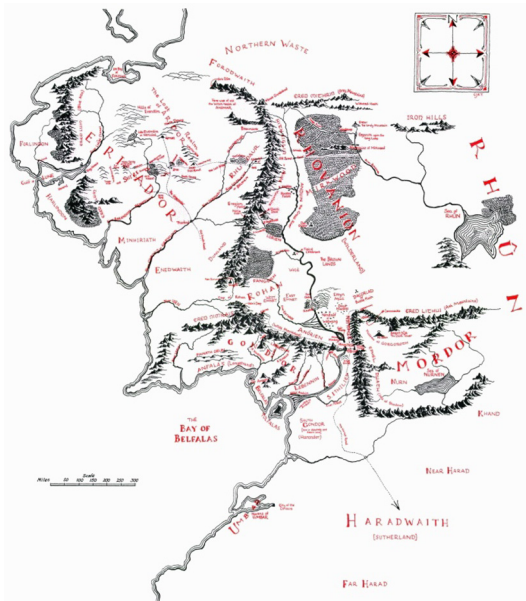
Летом 1955 г. молодые супруги отправились в отпуск в Венецию. 31 июля к ним присоединились Толкин-старший с дочерью Присциллой, и разговор увидевшихся вдали от дома родственников продлился допоздна. На следующий день они вновь встретились за обедом, все вместе посетили церковь Сан Джорджо Маджоре, а затем провели вечер, «выпивая и беседуя снаружи trattoria [ресторанчик], а позже насладившись великолепным сена [ужином] в giardino [саду] за ним», – записывал в дневнике Профессор. 2 августа, вновь отобедав и отужинав с отцом и сестрой, Кристофер с женой с ними попрощался: на следующий день пара отправилась во Флоренцию (12).

Порой отец с сыном путешествовали вдвоём. Так, 23 июня – 3 июля 1954 г. они исколесили Ирландию, где Толкин-старший выступал в роли внешнего экзаменатора в Национальном университете. Сначала они побывали в Корке, затем в Дублине, а также, как

предполагают У. Хэммонд и К. Скалл, посетили также Голуэй и Мейнут. В сентябре 1965 г. отец с сыном прилетели туда самолётом, рейсом Бирмингем–Дублин, и отправились через весь остров в Голуэй на автомобиле (Кристофер был за рулём) (12).

15 июля они вдвоём без предупреждения явились в библиотеку Херефордского кафедрального собора (в графстве Херефордшир) для того, чтобы найти материалы по Джону Джоселину (священнику, антиквару и филологу XVI в.), который, как полагали Толкины, мог быть связан с рукописью средневекового наставления монахиням – «Ancrêne Wisse», но информация нашлась лишь через пару дней, когда Кристофер с отцом уже уехали (12).

Однако нам, читателям, важнее всего их совместная работа над «Властелином колец».



Карта Средиземья, нарисованная Кристофером Толкином.

27 января 1954 г. Рейнер Анвин, в то время уже работающий в издательстве своего отца, дал высокую оценку гранкам карты Средиземья, выполненной Кристофером. 23 февраля похвалил их и отец: «выглядят прекрасно и (за исключением того, что внимательное изучение обнаруживает, что местами не выдержан масштаб) и достаточно хороши». Между тем, он признавался, что не смог создать приемлемой карты Ши́ра, чтобы она подходила под выделенное для неё место, и предложил нарисовать её своему сыну, Кристоферу. Но тот не сможет этого сделать, пока Толкин не обеспечит его материалом. Толкин надеется, что будет в состоянии сделать это в течение недели, а Кристофер, предположительно, нарисует карту в выходные. Работа несколько задержалась, и карту «Части Ши́ра» вместе с гранками общей карты Средиземья писатель выслал в издательство лишь 16 марта.

13 января 1955 г. Рейнер Анвин написал Толкину, что встретился с Кристофером в Лондоне, и тот обещал по возможности помочь с картами Рохана, Гондора и Мордора. В апреле отцу с сыном пришлось готовить эти карты ударными темпами, когда выяснилось, что общая карта не подходит для последнего тома и не отражает в достаточной степени пути Фродо, рохиррим и Арагорна. Кристофер «проработал 24 часа (с 6 утра до 6 утра, не ложась) – и перерисовал-таки, едва-едва уложившись в срок» – писал Толкин. При этом он брал вино

на себя за то, что решил писать все эльфийские названия через английское «С» (которое в некоторых позициях читается как русское «с»), а не «К» – «на последних стадиях (вопреки протестам моего сына; он до сих пор утверждает, что никто в жизни не произнесет название «Кирит», написанное через «с»), правильно; на его карте оно значилось как *Kirith*, точно так же, как ранее в тексте» (цитаты в переводе С. Лихачёвой). 18 апреля Толкин выслал в издательство перерисованную Кристофером карту для «Возвращения короля» (5, 12).

Кристофер продолжал тепло относиться к своему бывшему наставнику К.С. Льюису. 14 января 1957 г. он был одним из двадцати семи преподавателей факультета английского языка, подписавших петицию о том, что последний заслуживает должности мертоновского профессора английской литературы. Зимой 1962–1963 г. Кристофер убедил отца, чтобы тот навестил Клайва в его оксфордском доме. Позже сын вспоминал: «Это была неловкая встреча, как если бы она произошла между отдалившимися друг от друга членами семьи. И Толкину, и Льюису почти нечего было сказать друг другу». Об этом отстранении Толкин-старший впоследствии сожалел: до следующей зимы его прежний друг не дожил. 26 ноября Кристофер с отцом присутствовали на похоронах Льюиса (12).



Старший сын Кристофера Толкина Саймон с дедом и бабушкой. 1963 г.

Прошло чуть больше месяца, и Толкин-младший разошёлся со своей женой Фейт, матерью его сына Саймона (родился 12 января 1959 г.) (12). «Тень, о которой мы лишь догадывались, некоторое время назад пала на моего сына Кристофера и его жену, и вскоре после Рождества несчастье пришло к ним и к нам. Его жена вышла из дома и оставила его. Я не понимаю всего, что произошло, и в любом случае ты не захочешь, чтобы я это обсуждал. Ни с одной стороны нет ни одной из обеих обычных причин», – писал Толкин профессору П. Мрочковскому в конце января 1964 г. (19)

В следующем году к писателю устроилась секретарём уроженка Канады Бейли Класс (р. 1941), окончившая оксфордский колледж Св. Хильды со степенью магистра по английскому языку и литературе. Через несколько месяцев она сменила работу, а 18 сентября 1967 г. она

вышла замуж за Кристофера Толкина, который к тому времени уже развёлся с первой женой. Толкину-старшему всё это пришлось не по душе, но он смирился: пара жила в любви и согласии. В 1969 г. у Кристофера и Бейли родился сын Адам Руэл, в 1971 г. – дочь Рэйчел Клэр Руэл (12, 13).



Кристофер Толкин, его жена Бейли, младший сын Адам и отец. 1969 г.

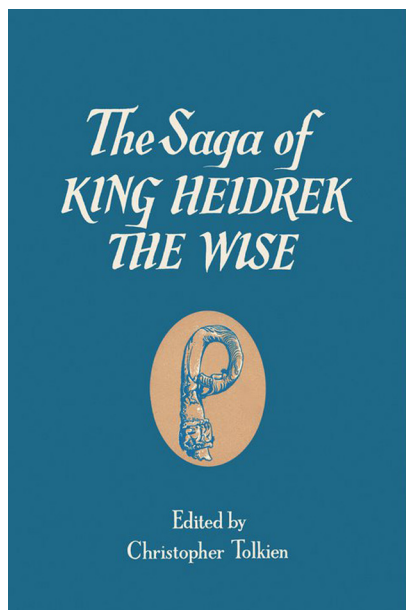
Ещё в 1966 г. Толкин с женой повели рождество с Кристофером и его сыном Саймоном. В конце ноября или начале декабря 1969 г. Кристофер и Бейли, взяв с собой Саймона и общего сына Адама, приехали на выходные к родителям мужа, остановившись в отеле Мирамар в близлежащем городке Борнмут. Переселившись в Оксфорд после смерти своей жены Эдит, Толкин часто навещал семью Кристофера, которая жила в деревне Вест-Хэнни, в 23 км от университетского города (12).

Сам переезд состоялся благодаря младшему сыну. Эдит умерла 29 ноября 1971 г., в 82 года. В середине января 1972 г. Кристофер обратился к ректору Мертон-колледжа, объяснив, что его отец ищет, где бы ему поселиться в Оксфорде. Ректор собрал особое совещание руководства, которое единогласно решило, что Толкина следует пригласить в качестве постоянно проживающего при колледже его члена, и Профессор принял предложение (12).

Когда в конце августа 1972 г. отец неожиданно заболел, Кристофер был во Франции и приехал слишком поздно (12).

Ещё в 1963 г. Рейнер Анвин спрашивал у Толкина, не согласен ли он рассмотреть возможность того, чтобы Кристофер составил подборку толкиновских произведений, размещённых в различных изданиях, чтобы опубликовать их в едином сборнике. 23 февраля 1967 г. Анвин, после смерти отца возглавивший издательство, отправил Толкину пересмотренное соглашение по поводу публикации «Сильмариллиона»: теперь в нём было оговорено, как поступать в случае, если автор не доживёт до этого момента. Как раз той зимой писатель составлял завещание, в котором было оговорено, что «Сильмариллион» должен будет заняться его сын (12).

Согласно окончательному завещанию, от 23 июля 1973 г., Кристофер, ставший литературным душеприказчиком, получал право, как писал отец, «опубликовать, изменить, переписать или закончить любой мой труд из тех, что не будут опубликованы при моей жизни или уничтожить весь комплекс или часть моих неизданных рукописей полностью по своему усмотрению и так, как он сочтет нужным» (перевод К. Погореловой) (4).



«Сага о конунге Хейдреке Мудром» под редакцией К. Толкина.

Однако для того, чтобы заняться наследием отца, сыну пришлось отказаться от собственной научной карьеры.

Его выпускная работа была посвящена «Саге о конунге Хейдреке Мудром» (сама сага была издана в 1960 г. в переводе с исландского и с комментариями К. Толкина). В 1955–1956 гг. он опубликовал работу, в которой рассмотрел возможные исторические элементы в древнескандинавской поэме «Битва готов с гуннами». В 1956 г. он написал введение к подготовленной его наставником Тервиль-Петром «Саги о Хервёре и Хейдреке» (13).

Совместно с Невиллом Когхиллом, одним из Инклингов, в 1958 и 1959 гг., он выступил в качестве соредатора изданий «Рассказа продавца индulgенций» и «Рассказа монастырского капеллана», а в 1969 г. – «Рассказа юриста» из «Кентерберийских рассказов» Джеффри Чосера. Став 10 октября 1963 г. преподавателем – «феллоу» – оксфордского Нью-колледжа, Кристофер продолжил читать лекции по древне- и среднеанглийскому и древнескандинавскому языку и литературе. Отец высоко оценивал его доклад 1958 г. «Варвары и граждане», «темой для которого послужили различные трактовки героев северных легенд в сочинениях германских поэтов и латинских авторов». «Доклад имел потрясающий успех; вот теперь я понимаю, чем ты подкупаешь аудиторию. Да, конечно, фразы твои искрятся жизнью и энергией, но излагаешь ты четко, как правило, бесстрастно, и, всего-то-навсего правильно распределив и оформив информацию, позволяешь материалу говорить самому за себя», – писал старик-профессор (перевод цитаты и комментария – С. Лихачёвой). С 1965 г. Кристофер вошёл в число членов Общества – клуба университетских преподавателей, в котором состоял и Толкин-старший (5, 12, 13).



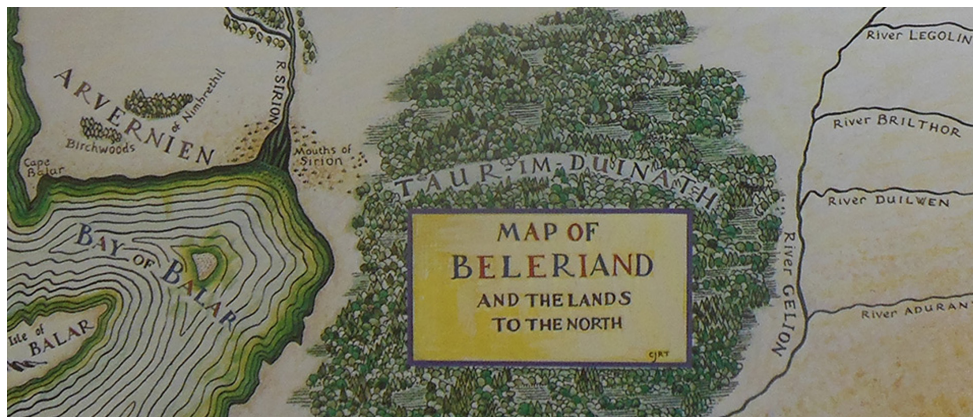
Кристофер Толкин.

В 1975 г. он ушёл в отставку, чтобы целиком посвятить себя работе над трудами, оставшимися после отца. Много лет спустя в интервью он вспоминал, как без сожаления покидает «ограду университета, и даже (при этом воспоминании его глаза всё еще сверкают) заходит так далеко, что бросает в кусты ключ – один из приписанных каждому из преподавателей ключей, которые они должны были показать в конце года во время ритуальной церемонии» (перевод А. Базарова) (3).

«70 архивных коробок, в каждой из которых хранились тысячи неопубликованных страниц», – описывал Кристофер отцовский архив. – «И все было в страшном беспорядке, практически ничего не датировано или пронумеровано, все завалено картоном» (перевод А. ИONOVA) (2).

В сарае на отшибе деревни Вест-Хэнни, в которой Кристофер жил с семьёй, вместе с приглашённым им в качестве помощника студентом из Канады Гаем Кеем он работал над «Сильмариллионом». Изредка их навещал Хамфри Карпенгер, который параллельно писал авторизованную биографию писателя; первый вариант Кристофер забраковал, и после правок жизнеописание Профессора увидело свет в 1977 г.

Разбирать черновики было непросто: часть текстов была, как вспоминал Кристофер, «местами предельно неудобочитаема, требуя лупы и большого, не всегда вознаграждаемого терпения» (перевод В. Свиридова, Б. Гаршина) (7). Но уже в 1975 г. он выпустил руководство по именам и названиям во «Властелине колец» и сборник трёх толкиновских переводов среднеанглийских поэм «Сэр Гавейн и Зелёный рыцарь», «Перл» («Жемчужина») и «Сэр Орфео».



Карта Белерианда, нарисованная Кристофером Толкином. Фрагмент.

Больше не связанный с университетом, в середине 1970-х Кристофер Толкин с женой, сыном и дочерью переехал в Южную Францию, взяв с собой в багажнике отцовские рукописи. После того как в 1977 г. вышел «Сильмариллион», Кристофер, с одной стороны, был доволен результатом, с другой – беспокоился по поводу того, что некоторые фрагменты пришлось дописывать. Ему даже приснился дурной сон: «Я был в бюро моего отца, в Оксфорде. Он вошел и принялся искать что-то с большим беспокойством. Тогда со страхом я понял, что речь шла о «Сильмариллионе», и я ужаснулся при мысли о том, что он обнаружит то, что я сделал» (перевод А. Базарова) (3).

Когда этот труд был завершён, по просьбе остальных членов семьи, которые беспокоились о судьбе рукописей, бумаги вновь перевезли на автомобиле в Англию, где разместили в Бодлианской библиотеке – отныне сыну предстояло работать с фотокопиями. Это осложняло работу: например, невозможно стало использовать для датировки изменения в цвете чернил или в структуре бумаги. «Но у меня звучал его голос в голове», – вспоминал Кристофер Толкин, который после «Сильмариллиона» превратился в «историка произведения, его толкователя» (перевод А. Базарова) (3).

В 1979 г. вышел сборник «Рисунки Дж.Р.Р. Толкина», с предисловием и комментариями Кристофера, ранее публиковавшимися в издаваемых с 1973 по 1979 гг. (кроме 1975-го) «Толкиновских календарях». В 1980 г. сын выпустил «Неоконченные предания Нуменора и Средиземья», в 1981 – «Письма» (совместно с Хамфри Карпентером, проделавшим большую часть работы), в 1983 – ««Чудовища и критики» и другие эссе». В 1998 г. он включил в новое издание «Дерева и листа» стихотворение «Мифопоэзия», а в 1992 г. снялся в документальном фильме, посвящённом его отцу и зачитал на конференции, посвящённой столетию со дня рождения последнего, неоконченное продолжение «Властелина колец», тогда ещё не опубликованное. С 1983 по 1996 г. Кристофер Толкин практически ежегодно выпускал по тому «Истории Средиземья» (всего 12 книг, не считая указателя) (12).

«На протяжении всего этого времени, я видела его печатающим тремя пальцами на старой печатной машинке, принадлежащей его отцу», – рассказывала его жена Бейли (3), которой был посвящён заключительный том двенадцатитомника, с оговоркой, что это посвящение могло относиться и к труду в целом. Сама Бейли ещё в середине 1970-х, когда муж работал над «Сильмариллионом», выступила в роли редактора толкиновских «Писем Рождественского Деда» (изданы в 1976).

Он помогал и другим исследователям, в том числе У. Хэммонду и К. Скаллу,

Дж. Рейтлиффу и В. Флигер. Карл Хостеттер вспоминал, что впервые встретился с Кристофером Толкином в 1992 г. на Оксфордской конференции, посвящённой столетнему юбилею писателя. На ней хранитель отцовского наследия пригласил Кристофера Гилсона, Ардена Смита, самого Хостеттера и Патрика Уинна взяться за проект редактирования и в конечном счёте публикации всех толкиновских бумаг по лингвистике. И так в начале 1990-х начался многолетний процесс, в течение которого Кристофер присылал им партии фотокопий рукописей. С середины 1990-х гг. Карл Хостеттер с коллегами публиковал результаты в журналах-альманахах «Parma Eldalamberon» и «Vinyag Tengwar». В конечном счёте всё перешло в руки вышеназванных исследователей, которые следовали примеру Кристофера в том, как работать с материалом, как его организовывать и представлять читателям. Этот проект продолжается, и будет продолжаться ещё некоторое время, как надеется Хостеттер, даже после смерти Кристофера Толкина (13).



*Кристофер Толкин в документальном фильме
«Дж.Р.Р.Т.: Портрет Джона Рональда Руэла Толкина, 1892–1973».*

После «Истории Средиземья» последовал перерыв. Как предполагал его сын Адам, возможно, сказалась усталость, но повлияла и экранизация. Работу над «Детьми Хурина» Кристофер начал ещё в 1996 г., – говорил Адам, – но «Потом вышли три фильма от Питера Джексона, которые нас прямо не касались. Мой дед продал права в 1967 году, и у нас не было никакого права вмешиваться. Следовательно, проще всего было не беспокоиться об этом. Когда вышли фильмы, мой отец даже прекратил работать над любым относящимся к Толкину материалом на долгое время» (16).

«Моя собственная позиция такова, что характерной чертой «Властелина колец» является то, что он не подходит для преобразования в визуальную драматическую форму», – сдержанно говорил он перед выходом первого фильма в 2001 г. – «С другой стороны, я признаю, что это спорный и сложный вопрос относительно искусства, и высказанные предположения, что я «не одобряю» фильмы, независимо от их кинематографического качества, до такой степени, что скверно думаю о тех, с кем не согласен, совершенно лишены оснований», – и добавлял: «Я никогда не выражал и не питал подобных чувств, которые я считаю как неприемлемыми, так и ошибочными» (21).

Через одиннадцать лет, в интервью Рафаэлю Пероло для газеты «Le Monde» в 2012 г., Кристофер позволил себе быть менее дипломатичным, объясняя: «Они распотрошили книгу, сделав из неё приключенческий фильм для зрителей от 15 до 25 лет. <...> И кажется, что «Хоббит» будет того же качества <...> Толкин превратился в чудовище, съеденный своей популярностью и поглощенный абсурдом эпохи» (перевод А. Базарова) (3). «Все расширяющийся провал между красотой и серьезностью его работы и тем, во что она превратилась, выше моего понимания. Такой уровень маркетинга сводит к нулю эстетическое и философское значение его произведений» (перевод А. Ионова) (2). «Мне остается только одно: отвернуться» (перевод А. Базарова) (3).

В другом интервью Кристоферу пришлось опровергать слух, что дом его охраняет дикий кабан: «Нет, это совершенная неправда. Это смягченный вариант совершенно беспочвенной чепухи, с помощью которой зарабатывали деньги – и многим другим такого же пошиба – во времена фильмов «Властелин колец». В полной форме истории я содержал не одного, но целую свору кабанов, специально для того, чтобы прогнать поклонников Толкина, которые решили шнырять по лесам вокруг моего дома. В этих краях на самом деле много кабанов, но не думаю, что они вообще пригодны в качестве сторожей, даже если бы мне так захотелось» (20).

С середины 2000-х он вновь приступил к работе, не прекращавшейся до последних лет жизни. Вслед за «Детьми Хурина» (2007) под редакцией Кристофера Толкина вышли «Легенда о Сигурде и Гудрун» (2009), «Смерть Артура» (2013), «Беовульф: перевод и комментарий» (2014), «Берен и Лутиэн» (2017), «Падение Гондолина» (2018).

«Со своей точки зрения я называл себя «литературным археологом». Я никогда не был кем-то большим, чем первооткрывателем и исследователем того, что открыл. Моей главной подспудной целью, как я думаю, было продемонстрировать полноту и богатство повествований о Первой Эпохе, и показать, что «Сильмариллион» был существенной частью Мифа», – писал он в одном из последних писем Карлу Хостеттеру (12).

Ещё в предисловии к «Берену и Лутиэн» он предполагал, что это будет его последняя книга. «Оказалось, предположение неверно, и я должен сейчас сказать, что «на девяносто четвёртом году моей жизни «Падение Гондолина» (несомненно) – последняя», – написал он в предисловии к третьему (наряду с «Детьми Хурина» и «Береном и Лутиэн») из «Великих преданий».



Кристофер Толкин с женой. 2019 г.

После этого Кристофер ушёл в отставку с поста председателя компании, управляющей отцовским наследием, «Tolkien Estate», и отошёл от дел. «Я мог бы написать книгу, целиком состоящую из idiotских запросов, которые я получил», – вспоминал он работу в этой организации (перевод А. Ионова) (2). Кристофер редко появлялся на публике и давал интервью, однако в начале 2019 г. он выступил перед журналистами, посетив выставку gobеленов, сотканых французскими мастерами по рисункам Дж.Р.Р. Толкина. «Это фантастика!» – произнёс он, стоя перед искусным воспроизведением рисунка его отца (11). «Это фантастика!» – скажем и мы, завершая рассказ о жизненном пути наследника Средиземья. Кристофер Толкин скончался 16 января 2020 г.

(1) Карпентер Х. Джон Р. Р. Толкин. Биография. М.: Эксмо, 2002.

(2) Интервью Кристофера Толкина французской газете Le Monde. URL: <https://fantlab.ru/blogarticle21304>

(3) Кристофер Руэл Толкин, интервью французской газете Le Monde. URL: <https://dolphathanna.livejournal.com/13668.html>

(4) Погорелова К. Завещание Толкина. URL: <https://istarni.livejournal.com/65550.html>

(5) Толкин Дж.Р.Р. Письма. М.: Издательство АСТ, 2019.

(6) Толкин Дж.Р.Р. Роверандом, Мистер Блисс. Письма Рождественского Деда. М.: ТТТ, 2003. С. 244, 251.

(7) Толкин К. Предисловие / Толкин Дж.Р.Р. История Средиземья. Том I. Книга Утраченных Сказаний. Часть I. / Под ред. К.Р. Толкина. М.: ТТТ, 2000. С. 9–10.

(8) Толкин К. Предисловие / Толкин, Дж.Р.Р. Хоббит. М.: Издательство АСТ, 2015. С. 8.

(9) Ásdísardóttir L. Barnfóstran frá Íslandi og Tolkien-fjölskyldan. / Morgunblað. 28.02.1999. URL: <https://timarit.is/page/1928715#page/n25/mode/2up>

(10) Benedízk B.S. Some Family Connections with J.R.R. Tolkien. Amon Hen. No. 209. 2008. P. 11.

(11) Cité internationale de la tapisserie Aubusson. Christopher Tolkien and the «Aubusson weaves Tolkien» project. URL: https://www.youtube.com/watch?v=rQmh_Sfq88Y

(12) Hammond W., Scull C. The J.R.R. Tolkien Companion & Guide: Chronology. London: HarperCollins, 2017.

(13) Hammond W., Scull C. The J.R.R. Tolkien Companion & Guide: Reader's Guide. Part II. London: HarperCollins, 2017.

(14) Hostetter C. The Last Inhabitant of Middle-Earth / Christopher Tolkien, celebrating his life and works. URL: https://www.facebook.com/ChristopherJohnReuelTolkien/photos/a.1225605417633487/135386554807472/?type=3&__tn__=-R

(15) Signum Symposium: An Eglerio to Christopher Tolkien. URL: / <https://www.youtube.com/watch?v=0XPeiYpV6Qg>

(16) Tolkien A. Interview with Adam Tolkien on The Children of Hurin (25.03.08 by Pieter Collier). URL: <http://www.tolkienlibrary.com/press/825-Adam-Tolkien-Interview.php>

(17) Tolkien J., Tolkien, P. The Tolkien Family Album. London: HarperCollins, 1992.

(18) Tolkien J.R.R. The Fall of Gondolin. Boston, New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2018.

(19) Tolkien J.R.R. Letter to Przemyslaw Mroczkowski (20–26 January 1964). URL: [http://tolkiengateway.net/wiki/Letter_to_Przemyslaw_Mroczkowski_\(20%E2%80%9326_January_1964\)](http://tolkiengateway.net/wiki/Letter_to_Przemyslaw_Mroczkowski_(20%E2%80%9326_January_1964))

(20) Tolkien C., Flood A. Christopher Tolkien answers questions about Sigurd and Gudrún. URL: <https://www.theguardian.com/books/2009/may/05/jrr-tolkien-sigurd-gudrun-poem>

(21) Tolkien's son holds middle ground over Hollywood's handling of Middle Earth. / The Independent. Saturday 8 December 2001. URL: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/tolkien-son-holds-middle-ground-over-hollywoods-handling-of-middle-earth-9273744.html>



Елена Афанасьева

Кристофер Толкин: исследователь и редактор

(по материалам предисловий к трудам отца)

Дж.Р.Р. Толкин в некотором роде представляет собой уникальное явление в литературе. Английский писатель скончался в 1973 году, но с тех пор продолжают выходить все новые и новые ранее не изданные произведения, принадлежащие его перу, и их количество уже давно превысило число произведений, опубликованных прижизненно. Профессор Толкин даже после смерти вот уже несколько десятилетий остается плодовитым писателем.

Все это стало возможным благодаря Кристоферу Толкину, младшему сыну и литературному наследнику своего знаменитого отца. Его вклад в публикации произведений Толкина-старшего и в толкиноведение еще ждет своего исследователя, однако уже сейчас совершенно очевидно, что переоценить его очень сложно.

Начиная с 1975 года, большинство публикаций Толкина-старшего выходит с предисловием и комментариями Кристофера. При его же непосредственном участии вышли в свет «Письма» Дж.Р.Р. Толкина под редакцией Хамфри Карпентера.

Предисловия к этим публикациям занимают особое место в наследии Толкина-сына по нескольким причинам. Во-первых, они позволяют понять принципы, на которые автор опирается при отборе и организации материала. Во-вторых, Кристофер всегда уделяет очень много внимания датировке тех или иных произведений, вариантов и черновиков. В-третьих, они помогают понять всю сложность редакторской работы при составлении каждого тома. В-четвертых, Кристофер объясняет степень своего «вмешательства» в сами тексты: унификация написания отдельных имен, неизбежный выбор из многочисленных вариантов «чтобы по возможности получилось максимально связанное и обладающее внутренней логикой повествование» (1). Таким образом, предисловия представляют собой не просто введения, которые знакомят читателей с включенными в издание текстами, но являются результатом серьезной исследовательской работы, как редакторской, так и литературоведческой. Именно они прекрасно показывают, как менялся подход Кристофера Толкина к исследованию отцовского наследия, отразившийся в работе над каждым изданием и повлиявший на многие аспекты – от структуры до характера примечаний.

Легендарium: от «Сильмариллиона» до «Истории Средиземья»

Основная часть наследия Толкина-отца, изданная сыном и представляющая наибольший интерес – это, конечно, Легендарium: наброски, черновики, неоконченные произведения, комментарии и заметки, касающиеся Средиземья. Уже сам вопрос о публикации таких материалов, которые автор, по большей части, не планировал издавать, представляет собой дилемму. Кристофер Толкин так описывает ее сложность в предисловии к «Неоконченным преданиям»: «Некоторые в данной ситуации могут предпочесть вообще ничего не издавать, за исключением разве что тех работ, которые были практически закончены к моменту смерти автора. Когда речь идет о неопубликованных произведениях Дж.Р.Р. Толкина, этот подход, на первый взгляд, может показаться правильным, поскольку сам Толкин всегда относился к своим работам чрезвычайно требовательно, и ему бы и в голову не пришло опубликовать даже самые законченные повествования из этой книги без дальнейшей тщательной доработки. Но с другой стороны, мне кажется, что природа и размах творения Толкина ставят даже недописанные его произведения в особое положение» (2).

Это «особое положение» состоит в том, что Толкин создал уникальный по своей сложности мир, описал его устройство, придумал каждому народу, населяющему его, свой язык, мифологию и историю, он оставил сведения об устройстве общества, географии, флоре и фауне, а также массу других разрозненных материалов.

«Сильмариллион», опубликованный в 1977 году, через 4 года после смерти Дж.Р.Р. Толкина, под редакцией Кристофера Толкина, занимает особое место в творчестве обоих. Толкин-старший на протяжении долгого времени хотел напечатать «Сильмариллион», который он сам видел как неотъемлемую часть «Властелина колец» – точнее говоря, он рассматривал «Властелин колец» как естественное продолжение «Сильмариллиона» (3). Он возвращался к историям Первой эпохи на протяжении всей жизни, постоянно внося изменения в повествование, вводя новых персонажей и новые сюжетные линии. Обычно, когда говорят о Толкине, в качестве его *opus magnum* называют «Властелин колец», как самое крупное законченное произведение, изданное при жизни автора. Однако с точки зрения вложенных усилий и времени, посвященного его созданию, главным произведением Толкина можно смело считать «Сильмариллион». Учитывая то место, которое он занимал в творчестве профессора, легко понять, почему Кристофер решил довести начатое отцом до конца. Главной своей задачей при этом он видел создание связного и, насколько это возможно, непротиворечивого повествования, которое охватывало бы все основные истории и легенды Средиземья – от сотворения мира до Войны Кольца. Такая формулировка цели определила его подход к редакции текстов отца. Кристофер был вынужден отбирать материалы, написанные в разное время, разной степени проработанности и законченности, отбрасывая многие варианты, которые не вписывались в задуманную концепцию единого повествования. Этим же объясняется и отсутствие комментариев: книга мыслилась как законченное самостоятельное произведение, которое не нуждается в подробных комментариях, объясняющих эволюцию идей писателя или датировку тех или иных включенных в нее текстов. Получившийся результат носит несколько конспективный характер, но сама конспективность отражает то, каким «Сильмариллион»

представлялся самому Толкину-старшему – сборником кратких пересказов основных легенд и мифов Средиземья (4).

Однако сам Кристофер признавал, что избранный их подход значительно ограничивает его как редактора, лишая возможности продемонстрировать то, как изменялись взгляды его отца, как эволюционировал придуманный им мир. Уже в предисловии к первому изданию «Сильмариллиона» Кристофер указывает на это и прямо говорит, что абсолютно непротиворечивое повествование недостижимо.

Уже в «Неоконченных преданиях Нуменора и Средиземья» он начинает отходить от такого подхода. Новая книга, вышедшая три года спустя, в 1980 году, представляет собой «собрание текстов, различающихся по форме, замыслу, степени законченности, по времени создания (и по степени произведенной <...> обработки), и повествующих о Нуменоре и Средиземье» (5). Основным критерием отбора текстов для публикации, насколько можно судить по предисловию Кристофера, являлся на данном этапе интерес читателей: все вошедшие в книгу материалы касаются так или иначе вопросов и событий, уже упомянутых в ранее опубликованных произведениях. Кроме того, они носят преимущественно повествовательный и описательный характер – Кристофер предпочёл не включать тексты философского и умозрительного содержания. Все материалы распределены в соответствии с эпохами, к которым относятся. В «Приложение» же вошли эссе, посвященные более общим вопросам и рассуждениям.

Формирование нового подхода к отцовскому наследию – своего рода «продольный срез», по меткому выражению самого Кристофера, – хорошо иллюстрирует «История Галадриэли и Келеборна», так и не получившая законченный вид. Толкин-сын решает включить различные ее версии и наброски, которые помогают показать эту историю в развитии – как она менялась в замыслах автора (6).

Окончательно новый подход формируется уже при работе над «Историей Средиземья». По признанию Кристофера Толкина, изначально это было «частное» исследование, не предназначенное для публикации. Однако необходимость в издании такого рода назрела по нескольким причинам.

Первой, безусловно, является интерес к теме других толкинистов и ряд вопросов, которые встали перед исследователями творчества профессора. «Сильмариллион», как уже говорилось, представляет собой компиляцию текстов, написанных в разное время и подвергшихся, пусть и незначительной, редакции со стороны Кристофера. Отсутствие комментариев и замечаний, которые объясняли бы характер и степень вмешательства редактора и датирование различных включенных в книгу историй, привело к тому, что ряд исследователей ошибочно считали «Сильмариллион» результатом творчества не столько отца, сколько сына, каковое утверждение последний опровергает.

Другая причина, не менее важная, – особый характер толкиновских текстов, которые постоянно подвергались переписыванию и переработке, иногда значительно трансформируясь, но редко получая окончательную форму. «История Средиземья» – это попытка проследить, как развивались в целом различные темы и истории Легендарiums.

Отличительная черта «Истории» – отсутствие четкой структуры. Книга формировалась в процессе написания. Как отмечает Кристофер, он часто сам не знал, как будет выглядеть окончательный вариант каждого тома до тех пор, пока он не был закончен (7).

В целом, «История Средиземья» делится на три крупных блока. Это деление носит двоякий характер – как хронологический, так и тематический. Это связано с тем, что в разные периоды жизни Толкина интересовали разные темы и сюжеты. Так, тома I-V посвящены ранним произведениям Толкина, повествующим о событиях Первой эпохи, и охватывают промежуток с 1916–17 годов до 1937–38 годов, когда Толкин надолго оставляет Первую Эпоху и концентрируется на написании продолжения к «Хоббиту». Эти первые пять томов появляются в том числе и как ответ на вопросы толкиноведов о датировке различных сюжетов. По мнению Кристофера, сличение текстов «Истории Средиземья» и «Сильмариллиона» позволяет определить, какие именно истории из включенных в «Сильмариллион» относятся к этому периоду. При выборе названий для каждого тома Кристофер не следовал некоему сквозному принципу, но подбирал каждый раз в соответствии с содержанием конкретной книги. Так, первые два, составляющие единое целое, разделённое по соображениям объёма, носят название «Книга утраченных сказаний» (соответственно, части 1 и 2), принадлежащее самому профессору в то время как последующие три даны Толкином-младшим и призваны отразить их содержание.

Тома VI–IX охватывают период, когда был написан «Властелин колец». Названия для томов VI–VIII взяты из рабочих заглавий некоторых из шести «книг», на которые разделён текст, предложенных профессором издательству в процессе подготовки романа к публикации. Название IX тома, по признанию Кристофера, вызвало наибольшие трудности, из-за разнородности включенных текстов. Помимо собственно черновики к «Властелину колец», он включает неоконченные произведения, относящиеся ко времени, когда Толкин надолго отложил в сторону свой роман, в частности – «Записки клуба “Мнение”» и «Затопление Анадун», новую версию нуненорской легенды, развитие которой тесно связано с «Записками» (8). Результат – «Саурон поверженный»: как пишет Кристофер, «это самая удачная попытка найти некую связь между разрозненными частями и дать название целому» (9).

Период, последовавший за завершением «Властелина колец», знаменуется снова вспыхнувшим интересом к легендам Первой эпохи. Это отражено и в материалах, вошедших в завершающие тома «Истории Средиземья». Темы, которые интересовали Толкина в этот период – это мифы о Свете, о происхождении Амана, бессмертие и смерть, реинкарнация эльфов, происхождение орков, а также миф «о могуществе и значимости Мелькора-Моргота, которые были расширены и стали основой и источником искажения Арды» (10). X и XI тома – это, по сути, одна книга, разделенная на две части, как «Книга утраченных сказаний», включающая материалы о Древних Днях, написанные после завершения «Властелина колец». Однако деление на две части вызвано не только объемом материала, но и различным местом действия. Как пишет сам Кристофер, они разделены морем. По одну сторону – Аман и события «Кольца Моргота», по другую – Средиземье и «Война Камней» (11). Названия этих двух томов также взяты из сочинений Толкина-старшего: «Кольцо Моргота» – это, собственно, все Средиземье,

в котором рассредоточено могущество Моргота, по аналогии с тем, как могущество Сауона заключено в Кольце Всевластья. Термин «Война Камней» (т.е. Сильмарилей, другой перевод названия – «Война Самоцветов»), по свидетельству Кристофера, отец часто использовал в отношении событий последних 600 лет Первой эпохи.

Предисловия к первому и последнему томам «Истории Средиземья» – своего рода рамка, которая четко очерчивает различные этапы исследовательской работы Кристофера. В предисловии к первой части «Книги утраченных сказаний» он подводит итоги первым годам своей работы с отцовскими черновиками, последовательно излагает метод и принципы работы с материалами отца, дает представление о датировке и характере различных включенных текстов. Это предисловие интересно также своим диалогом с другими исследователями. Так, Кристофер отвечает на некоторые замечания, выдвинутые в адрес «Сильмариллиона» Томом Шиппи, чья работа «Дорога в Средиземье» была впервые опубликована в 1982 году (то есть за год до «Утраченных сказаний»). В частности, он пишет: «Профессор Шиппи говорит, что “рассказывать [те истории, которые лишь упомянуты во *Властелине Колец*] отдельно от обрамляющей повести и ожидать, что они сохранят свое очарование, было бы ужасной ошибкой”. Ошибка, по всей видимости, заключается не в том, чтобы вообще рассказывать истории, а в том, чтобы питать относительно них такие иллюзии. <...> Отец ни в коей мере не имел в виду собственно произведение, которое в любом случае было уже написано, а по большей части и неоднократно переделано. Настоящий вопрос, дает он понять в том же письме немного выше, заключался для него в том, как представить произведение читателю после выхода в свет *Властелина Колец*, когда, как он полагал, лучшее время уже упущено <...>» (12).

В предисловии к последнему тому «Истории» – «Народы Средиземья» – Кристофер снова окидывает взглядом проделанную работу, отмечает ее недочеты. Оглядываясь на результат, он сожалеет, что не включил какие-то версии или не уделил достаточно внимания развитию отдельных тем.

Также в завершающем томе Кристофер дает оценку сделанному: «Поскольку мой отец продолжал неустанно заниматься «творением» своего мира с юных лет до старости, «История Средиземья» в некотором смысле является летописью его жизни, своего рода биографию, хотя и очень необычную. Он прошел длинный путь. Он завещал мне объемное писательское наследие, которое позволило проследить этот путь, как я надеюсь, в верной последовательности, и вскрыть глубинные основы, что в конечном итоге привело эту историю к истинному завершению, когда белый корабль покинул Серые Гавани» (13).

Как очевидно из приведенного обзора, в предисловиях к «Истории» Кристофер уделяет внимание в первую очередь вопросам систематизации материалов, принципы которой эволюционируют вместе с исследованием, но в целом позволяют установить хронологию написания и развития различных историй, отвечая, таким образом, на вопросы толкиноведов, возникшие после публикации «Сильмариллиона». Датировка многих черновиков представляет собой серьезную проблему, так как базируется преимущественно на косвенных свидетельствах. Кроме того, Кристофер анализирует то, как менялись представления отца, пытается ответить на вопросы о причинах, приведших к тому, что многие произведения

так и остались незавершенными. При отборе материалов он руководствуется внутренней логикой повествований (тесно связанные истории логично поместить под одной обложкой), хронологией написания (произведения, написанные в один период, как правило, оказываются объединенными в один том даже при отсутствии прямой связи между ними), а также привлекательностью для широкого круга читателей. Именно этим объясняется, например, отсутствие узкоспециальных текстов по лингвистике.

Три «Великих предания»

Том «Народы Средиземья» был опубликован в 1996 году. Казалось, что ничего другого о Средиземье уже не будет издано. Однако в 2007 году вышла в свет книга «Дети Хурина», которая ознаменовала собой новый этап в исследовательской и редакторской работе Кристофера Толкина. История Турина Турамбара уже была изложена в более кратком виде в «Сильмариллионе», в этом новом издании Кристофер предпринимает попытку рассказать ту же историю в более завершенном, полном и самостоятельном виде, как последовательный рассказ, избегая, насколько это возможно, пропусков. Толкин-отец рассматривал «Три «Великих Предания» Древних Дней (о Берене и Лутиэн, о детях Хурина и о падении Гондолина) как произведения вполне самодостаточные и не требующие знакомства с обширным корпусом легенд, известным как «Сильмариллион»» (14).

Это в некотором роде возвращение к подходу «Сильмариллиона» и «Неоконченных преданий», но на новом уровне, уже после проделанной колоссальной исследовательской работы в процессе издания «Истории Средиземья». Но если в «Истории», как уже отмечалось, основной задачей было показать эволюцию Легендариума в целом, то при публикации «Великих преданий» Кристофер видит своей целью «проследить, используя ранее опубликованные тексты, за одним-единственным отдельным повествованием, начиная с самой ранней существующей формы на протяжении ее дальнейшего развития» (15).

Именно такая формулировка стоящей перед редактором задачи позволяет понять, в чем заключается необходимость публикации «Берена и Лутиэн» в 2017 году, несмотря на то, что книга не включает в себя ранее не опубликованных материалов.

Интересно, что о своем желании опубликовать именно такую версию легенды Кристофер писал Райнеру Анвину еще в 1981 году: «Так, например, я мог бы составить сборник о «Берене», включив туда исходное «Утраченное сказание» [название легенд «Сильмариллиона» в их первоначальном варианте], «Лэ о Лейтиан» и статью об эволюции легенды. Я бы, пожалуй, предпочел (если бы, по счастью, дело и впрямь дошло до такого издания) скорее рассмотреть одну отдельно взятую легенду в развитии, нежели опубликовать все «Утраченные сказания» сразу; но в таком случае подробное изложение оказалось бы весьма затруднительным – пришлось бы постоянно объяснять, что происходит где-то в других местах, согласно другим неопубликованным сочинениям» (16).

Публикация «Берена и Лутиэн» именно после «Истории Средиземья» преследует двоякую цель: обособить, вычленив из всего Легендариума эту основополагающую легенду и показать ее эволюцию.

Обычно в своих предисловиях Кристофер старается максимально опираться на задокументированные свидетельства. Он цитирует письма, дневники, упоминает даты, проставленные отцом на черновиках, которые позволяют определить время написания того или иного сочинения. Несмотря на то, что он является живым свидетелем творческого процесса, он редко упоминает о собственных воспоминаниях. Однако в «Берене и Лутизэн» перед нами приоткрывается не только исследователь, ученый и редактор, но и просто сын. Предисловие содержит бесценные воспоминания о рассказах отца, через которые он познакомился впервые с этим преданием: «Та подробность, что до сих пор стоит перед моим мысленным взором – это вспыхивающие во тьме подземелий Ту волчьи глаза, по мере того, как волки появлялись один за другим» (17).

Кристофер прямо говорит о том, что это, скорее всего, последняя изданная им книга отцовских сочинений – на тот момент ему было 92 года; полагаю, вряд ли кто-нибудь сомневался, что эта история станет действительно последним трудом Толкина-младшего. Однако судьба распорядилась иначе, и через год после выхода в свет «Берена и Лутизэн» появилось «Падение Гондолина» – последнее из трех «Великих преданий» Средиземья.

Причины, побудившие Кристофера обратиться к этому сказанию, те же, что и в отношении предыдущих двух: желание проследить одну историю в ее развитии, максимально используя тексты отца, от самых ранних до варианта, «который должен был бы стать ее лучшим воплощением» (18), но который так и не был завершен.

Предисловие к последней книге – это возможность еще раз окинуть проделанный путь (примечательно, как ключевые вехи исследовательской работы Кристофера Толкина всегда находят отражение в подобных подведениях итогов): «Оглядываясь на проделанную мной работу, теперь, по прошествии сорока лет, завершённую, я верю, что моей подспудной целью было по крайней мере отчасти придать большую значимость сути “Сильмариллиона” и необходимости его существования в связи с “Властелином колец” – рассматривая его скорее как “Первую эпоху” отцовского мира Средиземья и Валинора» (19).

Прежде чем перейти к публикациям произведений, не имеющих отношения к Средиземью, следует добавить несколько общих замечаний.

На протяжении времени Толкин-отец неоднократно менял имена своих персонажей и мест действия различных событий, а также постоянно менял написание одних и тех же имен. Поэтому практически в каждом предисловии Кристофер уделяет внимание этому аспекту. Можно заметить, что он не придерживается одного принципа. В более ранних публикациях он унифицирует написание эльфийских имен в соответствии с более поздними вариантами, однако в дальнейшем он отказывается от последовательной унификации и придерживается ее только в собственных комментариях к тексту.

Очень часто в предисловиях Кристофер приводит исправления ошибок, допущенных в предыдущих работах, и дополнительные комментарии, которые позволяют уточнить факты, изложенные ранее. Это свидетельствует не только о тщательности редактора, но и о честности ученого, способного признать свои ошибки.

Кроме того, Кристофер всегда внимателен к тому, чтобы поблагодарить тех людей, которые помогали ему при подготовке каждого издания: тех, кто вместе с ним занимался расшифровкой рукописей, предоставлял необходимые документы, снимал копии с оригиналов и давал ценные комментарии (например, писателю Нилу Гейману, исследователям Джону Рейтлиффу и Карлу Хостеттеру, художнику Алану Ли). Среди них особое место занимают Райнер Анвин, сотрудники Бодлианской библиотеки и университета Маркетта, в архивах которых хранятся сегодня рукописи профессора. Восьмой том «Истории Средиземья» посвящен «Тауму Сантоски, в благодарность за его поддержку и ободрение во время моей работы над “Властелином колец” и как признание его долгого труда по упорядочиванию и подготовке к копированию рукописей в университете Маркетта – труда, который, несмотря на обострение болезни и приближавшуюся смерть, он заставил себя закончить» (20). «Своей жене Бейли, – писал Кристофер в XII томе «Истории Средиземья», – я посвящаю этот свой последний том; но посвящение может относиться и к труду в целом. Если бы она не проявляла понимание и не воодушевляла меня все эти годы, разделяя со мной груз столь долгой и ответственной работы, та никогда бы не пришла к завершению» (21). Ей же он посвятил и свою предпоследнюю книгу «Берен и Лутиэн», а последнюю, «Падение Гондолина», – всей своей семье.

Академические работы: статьи, переводы и комментарии

Академические работы Дж.Р.Р. Толкина немногочисленны – это перевод нескольких средневековых поэм (частично или полностью) и комментарии к таковым, а также несколько статей, большая часть которых представляет собой запись публичных лекций. Однако они представляют особый интерес для исследователей творчества профессора. В них хорошо виден Толкин как ученый-филолог, здесь нашли отражение его взгляды на языки в целом, на мифы и сказки, его представление о тех средневековых работах, преподаванию которых он посвятил большую часть своей жизни.

В своей преподавательской деятельности Толкин постоянно обращался к ряду текстов, написанных на древне- и среднеанглийском. Сделанные им переводы вызваны разными причинами. Так, перевод «Беовульфа» на современный английский язык, законченный в 1926 году, был вызван в первую очередь утилитарными, прагматическими целями: он нужен был для работы со студентами. Переводы же «Сэра Гавейна», «Жемчужины» и «Сэра Орфео» изначально предназначались для более широкой публики, которая незнакома с оригиналом.

В предисловиях к этим переводам Кристофер Толкин подробно останавливается на причинах, приведших к тому, что они так и не были напечатаны при жизни Толкина-старшего. Одна из главных причин – трудности при составлении комментариев. Изначально Толкин планировал издать переводы вместе с комментариями, с анализом наиболее спорных мест оригинала. Однако такие комментарии так и не были написаны. Можно предположить, что это вызвано тем, что такого рода пояснения носили бы слишком узкоспециальный характер, интересный в первую очередь лингвистам и, следовательно, представлял бы мало интереса для целевой аудитории переводов. Невозможность примирить столь разные цели привела к тому, что издание так и не было подготовлено. В результате Кристоферу пришлось создавать

комментарии самостоятельно из записей, оставшихся от отца, либо писать самому, как в случае с «Сэрм Орфео». При подготовке издания переводов «Сэра Гавейна и Зеленого Рыцаря», «Жемчужинь» и «Сэра Орфео» Кристофер исходил в первую очередь из принципа минимального вмешательства. Так, в предисловии к «Сэру Гавейну», он пишет: «При подготовке этой книги меня заботило, чтобы она оставалась его собственной; поэтому я отказался от каких-либо комментариев» (22).

С такой же бережностью он обращается и с текстами лекций и эссе, включенных в сборник «Чудовища и критики и другие статьи»: «Эта книга является в некотором роде «редакцией» лишь для не публиковавшихся ранее работ; к тем же, что печатались ранее, я не добавил ни одного примечания, за исключением нескольких пояснений к “Прощальному обращению...”. Иначе обстоит дело с произведениями, ранее не печатавшимися: тексты их заимствованы из авторских рукописей, не вполне доработанных; но и здесь мои комментарии сведены к минимуму и ограничены по большей части ссылками и текстологическими подробностями» (23).

«Беовульф» занимает особое место в наследии Толкина-старшего. Как и «Сэр Гавейн» и другие средневековые поэмы, это не оригинальное произведение, но перевод и комментарии к тексту, причем тексту, который хорошо известен и по которому имеется большой корпус исследований. В предисловии к изданию Кристофер уделяет внимание именно этой специфике работы и связанными с ней сложностями при определении, что должно быть опубликовано и в каком виде. Как уже упоминалось, перевод восходит к 1926 году, но после его завершения Толкин провел два десятилетия, читая лекции, посвященные поэме. Именно в этих лекциях содержатся комментарии Толкина-отца к «Беовульфу», которые представляют сегодня интерес для исследователей. И если сам перевод был предназначен для читателей, которые очень слабо или вообще не владеют древнеанглийским языком, то лекции были написаны для студентов, которые в рамках курса должны анализировать текст «Беовульфа». Мы наблюдаем здесь ту же дилемму, что и при комментировании «Сэра Гавейна», но если в случае поэм на среднеанглийском языке оставшихся записей слишком мало, чтобы из них можно было бы составить полноценный комментарий, то в случае с «Беовульфом» их избыточно много. Кристофер пишет, что опубликованный комментарий является лишь «личной выборкой» из большого количества разрозненных и сложных текстов. Он прямо говорит, что в задержке с публикацией этого перевода есть и его вина: репутация Толкина как исследователя именно «Беовульфа» и древнеанглийской литературы в целом налагает на него как издателя особую ответственность при подготовке перевода к изданию. Книга, получившаяся в результате – это, по словам Кристофера, «своего рода “портрет” (как есть) ученого в контексте его времени, изложенный его собственными словами [курсив мой – Е.А.], до сих пор не публиковавшимся» (24).

Кристофер демонстрирует, на мой взгляд, очень глубокое и точное понимание того, чем был «Беовульф» для его отца, какое место он занимал в его научной и преподавательской деятельности: «здесь присутствует весьма очевидная индивидуальность концепции и способности проникновения в суть; и в этих обладающих характерной выразительностью

наблюдениях и аргументах можно увидеть его внимательность по отношению к тексту, его знание древнего произношения и идиоматики, и порожденную этим визуализацию сцен» (25).

«Личная выборка» комментариев, извлеченных из лекций, таким образом, обусловлена одновременно и их специфичным характером (значительная часть которых является узкоспециальными и интересна только узкому кругу читателей), так и желанием отразить личностное отношение Толкина-старшего к древнеанглийской поэме. Как видно, этот вопрос выбора и ответственности за него постоянно беспокоил Толкина-сына, заставляя снова и снова возвращаться к вопросу отбора материала и отвечать на него в каждом новом издании.

Переработанные сюжеты

Особняком в наследии Дж.Р.Р. Толкина стоят работы, которые представляют собой переработку известных сюжетов, взятых из средневековых легенд – «Легенда о Сигурде и Гудрун» (2009) и «Гибель Артура» (2013). Кристофер приступил к редакции этих произведений, уже пройдя через опыт издания «Истории Средиземья». Это работы уже зрелого, многоопытного редактора. В них ясно прослеживается тот же подход, к которому Кристофер пришел, исследуя рукописи отца, относящиеся к Средиземью.

«Новая Песнь о Вэльсунгах», вошедшая в «Легенду о Сигурде и Гудрун», основана на эддическом материале, который она *«упорядочивает и разъясняет»*, выявляя связный замысел легенды (26). Кристофер подчеркивает, что не стоит рассматривать эту поэму в контексте других исследований эддических поэм. Как и перевод «Беовульфа» и комментарии к нему, эта работа представляет собой «портрет в интерьере», который дает представление о личном видении Толкином известного сюжета (27).

Важной особенностью поэмы является использование древнескандинавского аллитерационного стиха. Такое использование древней поэтической формы в современном английском языке просматривается и в «Гибели Артура», также написанной аллитерационным стихом.

Рассуждая о причинах, приведших к тому, что эта поэма осталась незавершенной, Кристофер отмечает, что ее создание относится к периоду напряженной работы в университете, которая отнимала много сил и времени. Он также говорит о кардинальных изменениях, «которые происходили в концепциях моего отца на тот момент вследствие работы над “Утраченным путем” и публикации “Хоббита”: возникла идея Нуменора, миф о том, как Мир Стал Круглым, и о Прямом Пути, и впереди маячил “Властелин Колец”» (28).

В обоих случаях, как при публикации «Легенды о Сигурде и Гудрун», так и «Гибели Артура», перед Кристофером стояла задача определить, какие комментарии следует включить в издание. Характер их значительно отличается. Если в отношении «Сигурда и Гудрун» имеются комментарии самого Толкина-отца, взятые из его лекций, посвященных «Старшей Эдде», которые помогают лучше понять то самое личное видение легенды, упоминаемое выше, то в отношении «Артура» никаких заметок не сохранилось. Наряду с общим обзором артуровской традиции, Кристофер, однако, включает наброски и черновики, которые дают представление об эволюции поэмы и о предполагаемом продолжении, которое так и не было написано.

Заключение

Через все предисловия красной нитью проходят не только проблемы и задачи, стоявшие перед Кристофером Толкином в процессе работы над публикацией произведений отца, но и чрезвычайно бережное отношение к его наследию. Сыновняя любовь в них сочетается с педантичностью ученого, личные воспоминания – со ссылками на документы, предельная скромность, проявляющаяся в подчеркивании второстепенности своей роли – с принятием ответственности за то, каким именно предстает перед нами творчество профессора. Толкин-сын выступает не просто как редактор, но и как исследователь и последователь своего великого отца.

Автор выражает искреннюю благодарность К.С. Пирожкову за помощь, оказанную при подготовке данной статьи.

Примечания

(1) Толкин Дж.Р.Р. Сильмариллион. М.: Издательство АСТ, 2016. С. 6. Предисловие (перевод С. Лихачевой).

(2) Толкин Дж.Р.Р. Неоконченные предания Нуменора и Средиземья. М.: Издательство АСТ, 2017. С. 1. Введение (перевод О. Степашкиной).

(3) «“Сильмариллион” и т. д. и “Властелин Колец” идут вместе, как одна длинная Сага о Самоцветах и Кольцах, и что я твердо намерен рассматривать их как единое целое, уж как бы их формально ни издали». Толкин Дж.Р.Р. Письма. М.: Издательство АСТ, 2019. (Письмо 126. Перевод С. Лихачевой).

(4) «<...>со временем отец стал воспринимать “Сильмариллион” именно как компиляцию, как краткий пересказ, составленный в последующие времена на материале разнообразных источников (стихотворений, исторических хроник, устных преданий), сохранившихся в вековой традиции; и данная концепция в определенном смысле является аналогией истории книги как таковой, поскольку в основу ее легло немало более ранних прозаических и стихотворных текстов, так что в определенной степени книга конспективна по сути, а не только в теории» (Толкин Дж.Р.Р. Сильмариллион. М.: Издательство АСТ, 2016. С. 7. Предисловие. Перевод С. Лихачевой).

(5) Толкин Дж.Р.Р. Неоконченные предания Нуменора и Средиземья. М.: Издательство АСТ, 2017. С. 1. Введение (перевод О. Степашкиной).

(6) «<...> включение в этот раздел различных повествований и набросков, связанных с данной темой, предполагает принципиально иное отношение к истории: не как к неизменной, объективно существующей реальности, о которой автор («притворяющийся» переводчиком и редактором) только рассказывает, а как к развивающемуся и изменяющемуся авторскому

замыслу» (Там же. С. 3).

(7) Tolkien J.R.R. The History of Middle-earth. Vol. XII. The Peoples of Middle-earth. London: HarperCollins, 1996. P. x. (Народы Средиземья. Предисловие. Перевод мой).

(8) В своей работе «A Question of Time» («Вопрос времени») американская исследовательница творчества Толкина В. Флигер отмечает общность тем, которые интересовали Толкина в этот период, в частности, вопрос времени и Фаэрии. Несмотря на незаконченность, темы, обозначенные в «Записках» стали важным этапом творчества Толкина и повлияли на развитие соответствующих мотивов во «Властелине колец» (см. V. Flieger. A Question of Time. The Kent State University Press, 1997. P. 117–118. «<...> эти три [произведения], «Утерянный путь», «Властелин колец» и «Записки клуба “Мнение”», связаны на гораздо более глубоком уровне, чем просто хронологически. Сложное взаимодействие идей и художественных приемов, связанных между собой понятий времени и сна, языка и памяти, соединяет их друг с другом». Перевод мой.).

(9) Tolkien J.R.R. The History of Middle-earth. Vol. IX. Sauron Defeated. London: HarperCollins, 1993. P. xii. (Саурон поверженный. Предисловие. Перевод мой).

(10) Tolkien J.R.R. The History of Middle-earth. Vol. X. Morgoth's Ring. London: HarperCollins, 1994. P. (Кольцо Моргота. Предисловие. Перевод мой).

(11) «Разделение всех текстов на две части носит, по сути, естественный характер: Великое море разделяет их». Tolkien J.R.R. The History of Middle-earth. Vol. XII. The War of the Jewels. London: HarperCollins, 1995. P. ix. (Война Камней. Предисловие. Перевод мой).

(12) Толкин Дж.Р.Р. Книга утраченных сказаний. Часть I. С. 4. Предисловие (перевод В. Свиридова, Б. Гаршина). Стоит отметить, что этот диалог получил продолжение: в более поздних изданиях «Дороги в Средиземье» Том Шиппи прямо цитирует это предисловие, принимая поправку Кристофера. См.: Шиппи Т. Дорога в Средьземелье. М., 2018. С. 436–437. (Перевод М. Каменкович).

(13) Tolkien J.R.R. The History of Middle-earth. Vol. XII. The Peoples of Middle-earth. London: HarperCollins, 1996. P. x. (Народы Средиземья. Предисловие. Перевод мой и К. Пирожкова).

(14) Дети Хурина. М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2009. С. 14. Предисловие (Перевод С. Лихачевой).

(15) Tolkien J.R.R. The Fall of Gondolin. London: HarperCollins Publishers, 2018. P. 13. (Падение Гондолина. Предисловие. Перевод К. Пирожкова)

(16) Tolkien J.R.R. Beren and Lúthien. Boston, New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2017. P. 14. (Берен и Лутхиэн. Предисловие. Перевод С. Лихачевой).

(17) Ibid. P. 21

(18) Tolkien J.R.R. *The Fall of Gondolin*. London: HarperCollins Publishers, 2018. P. 9. (Падение Гондолина. Предисловие. Перевод К. Пирожкова).

(19) Ibid. P. 11.

(20) Tolkien J.R.R. *The History of Middle-earth. Vol. VIII. The War of the Ring*. London: HarperCollins, 1997. P. xii. (Война Кольца. Предисловие. Перевод К. Пирожкова).

(21) Tolkien J.R.R. *The History of Middle-earth. Vol. XII. The Peoples of Middle-earth*. London: HarperCollins, 1996. P. xi. (Народы Средиземья. Предисловие. Перевод К. Пирожкова).

(22) Tolkien J.R.R. *Sir Gawain and the Green Knight, Pearl and Sir Orpheo*. London: HarperCollinsPublishers, 1995. P. vi. («Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь», «Жемчужина» и «Сэр Орфео». Предисловие. Перевод мой).

(23) Толкин Дж.Р.Р. «Чудовища и критики» и другие статьи. М.: АСТ, 2018. С. 12. Предисловие (перевод О. Гавриковой).

(24) Tolkien J.R.R. *Beowulf: A Translation and Commentary. Together with Sellic Spell*. London: HarperCollins Publishers, 2014. P. xiii (Беовульф: перевод и комментарий. Предисловие. Перевод мой).

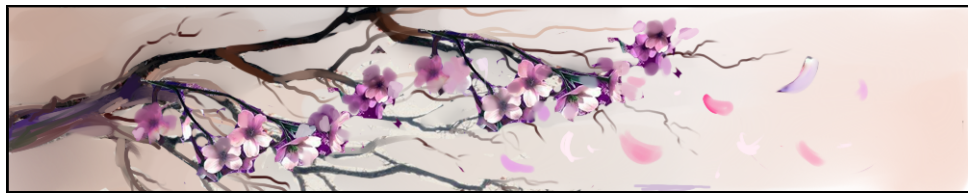
(25) Ibid. P. viii-ix. (Перевод К. Пирожкова).

(26) Толкин Дж.Р.Р. Легенда о Сигурде и Гудрун. М.: АСТ, Астрель, 2011. С. 11. Предисловие (перевод С. Лихачевой).

(27) «Цель книги – скорее представить и увековечить воззрения моего отца о литературе, которой он горячо восхищался, – воззрения его собственного времени» (там же, с. 13).

(28) Гибель Артура. М.: Издательство АСТ, 2016. С. 17. Введение (перевод С. Лихачевой).





Кеменкири (Е. Ю. Лебедева)
Толкин о возрождении эльфов

(Что делать, если вы эльф и умерли?)
Версия для конвента «Зиланткон» 2019 г.)

Эльфы бессмертны, по крайней мере – пока существует Арда. Это положение – одно из основополагающих для мира, описанного Толкином. Тем не менее, читая об истории эльфов, можно ясно увидеть, что уже вскоре после их пробуждения (когда в окрестностях озера Куйвиэнен стал появляться Черный всадник) жизням эльфов начала угрожать опасность, и жизнь эта вполне могла прерваться. Для тех, кто остался в Белерианде, эта ситуация так и не изменилась за долгие эпохи, и даже в Валиноре во времена от смерти Мириэль до Исхода Нолдор его эльфийские жители не могли быть спокойны за свою жизнь.

Однако столь же очевидно, что смерть эльфов отличается от того, что называется смертью для людей Арды (а о других народах этого мира нам просто мало что известно в смысле их посмертной судьбы). Эльф по смерти продолжает свое существование в пределах того же мира Арды, мало того – при определенных условиях он может вновь вернуться к жизни. Тем более, что не только сам Толкин, но и интересовавшиеся этим вопросом Валар утверждают, что самое естественное состояние для эльфа – живое, поэтому, если вы эльф и умерли, вам желательно возродиться. Но как это сделать? И что может задержать возрождение или даже сделать его невозможным?

Доселе известные тексты давали об этих вопросах достаточно общие, но явно недостаточные сведения. Немногочисленны и конкретные примеры.

Из различных текстов нам известны три эльфа, которые точно возродились (Финрод, Глорфиндель, Мириэль), а также – вот совпадение! – три эльфа, про которых говорится, что они едва ли возродятся до конца мира (Феанор, Финве, Аэгнор; два последних – по собственному решению). Саэрос из дориатских нандор, нахамивший Турину и погибший вследствие этого, отмечен в «Детях Хурина» ремаркой «и нескоро выпустит его Мандос» (с. 83); о нескором возвращении к жизни предупреждает уходящих в Исход все тот же Намо Мандос в своем Пророчестве.

Примеры эти разнообразны, но все же недостаточны, а потому порождали при обсуждениях в фэндоме разногласия и различные, в том числе явно фантастические предположения (например, что возродились только те эльфы, о которых это прямо сказано –

то есть, видимо, ровно три). А указаний теоретического характера (прежде всего из текстов тома 10 «Истории Средиземья», в частности «Законов и обычаев Эльдар») оказывалось также недостаточно для построения общей картины.

Внести пусть не полную, но дополнительную ясность в этот вопрос нам, пожалуй, может помочь недавняя публикация нескольких заметок Толкина, объединенных именно темой возрождения эльфов. Мне хотелось бы ознакомить с основными положениями этих интересных, но пока малоизвестных текстов заинтересованную аудиторию.

Но прежде, чтобы лучше оценить их – посмотреть, что именно было сказано на ту же тему в ранее опубликованных толкиновских текстах, начиная от самых ранних.

*

Еще в «Утраченных сказаниях» (ИС, т. 1, глава 3 «Пришествие Валар и создание Валинора». Здесь и далее ссылки на «Историю Средиземья» (Tolkien J.R.R. The History of Middle-earth. Vol. I–XII) даются в виде «ИС, номер тома, страница» или «ИС, номер тома, название текста») обозначена специфика отношений эльфов со смертью: в чертоги Вэфантура и Фуи (аналог Намо и Вайре, хотя и по месту обитания – гораздо более мрачные персонажи) «приходили эльфы из всех народов, кто по злой судьбе погиб от оружия или умер от тоски по тем, кого уже не было с ними – только так могут эльфы умереть и только на время». Упоминалось там и о последующем возрождении, хотя и не слишком подробно: «Здесь Мандос выносил им приговор, и здесь они ждали во тьме... пока в час, назначенный Мандосом, не родятся они среди детей своего народа и не уйдут на землю – петь и смеяться» (ИС, т. 1, с. 76). Итак, идеи о возможных причинах смерти эльфов, о последующем возрождении, срок для которого назначает Мандос, есть уже в наиболее ранних связанных текстах Профессора о Средиземье. Важный нюанс этой версии – происходит оно только через новое рождение, но никакие другие подробности об этом неизвестны.

(Зато тогда – и только там и тогда – существовали целых четыре варианта посмертия людей, из которых ни один не соотносится с последующими текстами на эту тему: кто-то мучается у Мелько в Ангаманди, а кто-то и пирует вместе с Валар – это все из Людей, напомним!) (ИС, т. 1, с. 77).

Но вернемся к посмертию эльфов. Тексты 1930-х гг. расширяют уже известную нам схему.

Души пришедших в Мандос, согласно тексту «Квента нолдоринва» должны ждать «на протяжении тысячи лет, либо пока Мандос не изъявит своего соизволения, сообразно их заслугам» – и затем эльфы «возвращались к свободной жизни в Валиноре или же возрождались они (+ *порою*), как рассказывают, в собственных детях» (ИС, т. 4, «Квента Нолдоринва» гл. 7, с. 100).

Таким образом, у эльфа появляется целых **два** возможных пути для возрождения: собственно возрождение в Валиноре – или новое рождение (возможно, в другом месте?). Притом вариант нового рождения в итоге представлялся, судя по добавленному «порою», более редким.

«Квента Сильмариллон» (текст из 5 тома) сохраняет как идею о причинах смерти, так и срок «до тысячи лет». А вот конкретика возрождения приобрела новые черты:

Оттуда [из чертогов Мандоса] наконец возвращают их к свободе, либо как духов, что обретают форму по собственному своему помышлению, как меньшие создания божественного народа, или, как рассказывают, порою возрождаются они в собственных детях, и не гибнет и не умалется древняя мудрость их народа (ИС, т. 5, «Квента Сильмариллион», пар. 85, с. 247).

(Интересно, что раньше, в «Наброске мифологии» из этого делался другой вывод – что поэтому не увеличивается их численность).

Сопоставляя этот вариант с предыдущим, мы видим, что теперь территориальному разделению соответствует не только различие способа возрождения, но и полученный результат: в Валиноре эльфы, возрождаясь, приобретают, если можно так сказать, свойства майяр, – а появляясь на свет путем нового рождения (и, вероятно, за пределами Валинора), эльфами во всем и остаются, сохраняя, впрочем, «древнюю мудрость своего народа».

(Кстати, я бы отметила своеобразное соотношение между этими двумя способами – и теми двумя вариантами, которые предлагаются Лютуиен в Мандосе, в особенности «валинорского» варианта, который она не выбирает: «отправиться в Валимар и жить там до конца мира среди Валар, забыв все печали, что она знала в своей жизни» – «Сильмариллион», по «Квенте Сильмариллион» 5 тома).

В дальнейшем «традиция Сильмариллиона» уже никак не развивает этот пассаж – да она и сама не получает ни одного нового законченного текста; в «Поздней Квенте» внесена только стилистическая правка.

Зато появляются иные тексты (относящиеся к 1950-м годам и опубликованные в 10 томе «Истории Средиземья»). В них обсуждается довольно много «мировоззренческих» вопросов, касающихся устройства Арды, природы Эльфов и Людей – а потому находится и немало места для вопросов о смерти и посмертии эльфов.

В «Законах и обычаях Эльдар» есть специальный раздел «О возрождении и иных судьбах тех, кто отправляется в Мандос». Здесь мы неожиданно видим, что способ возрождения остается фактически только один:

Бездомная фэа, которая избрала – или которой было дозволено – возвращение к жизни, возвращалась в мир воплощенных через рождение. Только так она могла вернуться (ИС, т. 10, с. 221).

К этому, правда, есть примечание с уточнением: «Кроме странных и редких случаев, когда оставленное тело остается целым и нетленным» (там же). В качестве примера приведен случай Мириэль и указано, что вообще подобные случаи очень редки, поскольку насильственная смерть не способствует сохранности тела, а смерть по собственной воле – желанию вернуться. Так что, строго говоря, неясно, точно ли «странные и редкие случаи» происходили в количестве более одного! Впрочем, вспомним для сравнения другое указание тех же «Законов и обычаев»: «Брак, кроме лишь редких несчастных или странных случаев, есть естественный образ жизни для всех эльдар.» (ИС т. 10 с. 210). Между тем в эти «странные и редкие случаи» укладывается немалая часть единственного подробно известного нам семейства Нолдор – дома Финве!

Однако в любом случае возрождение «по типу майар», похоже, исчезло в этом тексте из возможных для эльфа вариантов вовсе.

Что же касается нового рождения, то к нему сделан ряд уточнений. Родиться можно у собственных же родителей – «если первое тело эльфа погибло в ранней юности» (ИС, т. 10, с. 222), но чаще – не у них, даже необязательно у собственных родственников (поскольку проходит немало времени).

Кроме того, из упоминаний о том, что «возрождение больше чем однажды – редкость» и одна из причин этого – то, что «многие, ... умерев дважды, не желают возвращения» (ИС, т. 10, с. 222), мы, как ни парадоксально, видим любопытный факт. По крайней мере, возрождение **первый** раз, по-видимому, было достаточно массовым явлением и определено не было ограничено землями Валинора: среди всех возродившихся было некоторое количество погибших, причем достаточно большое, чтобы на основе вопроса, надо ли возрождаться еще раз, они могли поделиться на большую и меньшую часть.

Однако уже в авторских комментариях к «Атрабет Финрод ах Андрет» (а точнее, в авторских примечаниях к авторскому комментарию) мы видим иную концепцию: речь, напротив, идет только о возрождении (но не о рождении второй раз), причем ограниченном территориально:

Там им предоставляли выбор: остаться бездомными, либо... обрести новый дом, во всем подобный прежнему. Тем не менее, перевоплотившиеся, как правило, должны были оставаться в Амане. Так что те, кто жил в Средиземье, теряли друзей и родичей, а те теряли их, и этого нельзя было исправить (ИС, т. 10, с. 339).

Впрочем, тезис об оставлении в Амане автор пытается объяснить ниже в том же примечании:

Перевоплощенные, «как правило, оставались в Амане» – просто потому, что они воплощались в обыкновенное тело, и возвращение в Средиземья было для них тяжелым и небезопасным. К тому же, на время Изгнания Нолдор Валар прекратили всякое (материальное) сообщение между Аманом и Средиземьем.

Валар, конечно, могли переправить в Средиземье того, кто имел серьезные причины вернуться туда. Разлука с родными и близкими, видимо, не считалась настолько серьезной причиной. Вероятно, по велению Эру (ИС, т. 10, с. 339–340).

(Как единственный подобный случай в этот период упоминаются Берен и Люттиен – снова непонятно, были ли какие-то иные случаи? Кроме того, упоминается, что Нолдор на время действия приговора, изреченного Намо, подобные милости уж точно не угрожали).

Обращу при этом внимание, что упоминание о «новом доме, во всем подобном прежнему» опять не предполагает свойства майар.

Как показывает упоминание в том же самом примечании, текст этот соотносится с другим – «Разговором Манве и Эру», один из вариантов которого и был опубликован в приложении к «Атработ». Кроме того, с ним и с вопросом возрождения эльфов в целом связан ряд недавно опубликованных материалов, но к ним, в том числе к «Разговору...», я перейду говорить чуть позже.

Пока же хочу отметить, что если концепция нового рождения действительно уходит в прошлое (как мы увидим, в том числе, и при рассмотрении недавно опубликованных текстов), то идея о «свойствах майар» позже определенным образом возвращается, в частности, в тексте «Глорфиндель» из «Последних работ». Но здесь личные особенности этого эльфа объясняются конкретными условиями его возрождения и жизни по возрождении:

Глорфиндель многие годы прожил в Валиноре, среди эльдар, не принимавших участия в мятеже, и в обществе майар. Он стал теперь почти равным им, хотя и был воплощенным (то есть обладал телесной формой, которую создал не он и от которой не мог отказаться), ибо вследствие самопожертвования сила его духа значительно возросла (ИС, т. 12, с. 378).

Таким образом, из толкиновских текстов мы узнаем два способа возвращения эльфов к жизни (новое рождение и собственно возрождение), которые в различных текстах выступают в разных сочетаниях. Время от времени возникает идея, что возрожденные могут быть физически подобны скорее майар, чем эльфам, но единая закономерность тут так и не вырабатывается, а объяснения различны.

*

Теперь же, после общей характеристики того, что мы знали о возрождении эльфов ранее, обратимся к новым публикациям. («Возрождение эльфов», полную ссылку на публикацию см. в списке литературы, далее тексты из нее цитируются в виде «ВЭ, номер страницы»; ссылки даются только на четные страницы текста-билингвы).

Текстов в этой подборке пять, причем один из них уже публиковался в «Истории Средиземья», а об остальных в этой серии есть по крайней мере упоминания (или цитаты). Тем

не менее, полная их публикация несет нам много новых сведений.

В числе материалов, связанных с сюжетами «Истории Финве и Мириэли», а также «Атрабет», в приложении к последнему был опубликован, как я уже упоминала, небольшой текст «Разговор Манве и Эру». В комментариях к нему Кристофер Толкин упоминает, что его отец начал писать и другую, более пространную версию «Разговора», но не закончил ее. Теперь мы можем прочесть обе версии и сравнить их, это тем легче, что ранее публиковавшаяся версия тоже вошла в данную в подборку. Структура «Разговора» понятна из названия, это диалог в вопросах и ответах, а сюжет его составляет выяснение вопроса, может ли быть изменена к лучшему ситуация с умершими эльфами, кто и как это может сделать. Если в первом тексте обмен репликами выдержан до конца, то во втором, по мере добавления подробностей, диалог переходит в обширный монолог Эру, и только к концу его прерывают два частных вопроса (впрочем, текст уже не оформлен как диалог).

Кроме того, существует также комментарий к этому тексту (в заглавии «Разговора» упоминаются «комментарии, добавленные эльфами» (ВЭ, с. 102). Этот текст, раза в четыре превышающий «Разговор» по объему, посвящен довольно теоретическим вопросам: например, идея о возрождении эльфов здесь рассматривается с точки зрения «тождества» материи прежнего и возрожденного тела (ВЭ, с. 102–136).

Эти тексты (как и ряд текстов 10 тома) Толкин записал около 1959 года. В течение нескольких последующих лет (до 1966 г. включительно) он также в два приема пишет заметки, касающиеся двух тем: способов возрождения эльфов – и судьбы Нуменора и Амана при изменении мира (а также судьбы обитателей Амана – так связаны эти две темы). Кристофер рассуждает о них в томе 10, после публикации «Разговора...», и устанавливает, между прочим, их хронологию относительно текстов 10 тома (в частности – после «Атрабет», но до комментария к «Атрабет») (ИС, т. 10, с. 363–366).

Наконец, в последний год своей жизни Толкин пишет еще одни краткие заметки. Они снова затрагивают тему о способах возвращения эльфа к жизни, а последний абзац посвящен вопросу возрождения гномов. Именно его Кристофер Толкин процитировал в томе 12, в примечаниях к «Последним работам» (ИС, т. 12, с. 382–383).

Итак, в сумме перед нами – две версии одного краткого текста, пространный комментарий к нему и два рассуждения в форме заметок. И, помимо теоретических размышлений «Комментария» и нескольких побочных тем (судьба Амана после гибели Нуменора, возрождение гномов), рассмотренные во всех этих текстах вопросы явно разделяются на две темы. Собственно, речь идет о двух способах возвращения к жизни умерших эльфов: возрождении (или «реинкарнации» в буквальном смысле, т.е. новом воплощении) и новом рождении от других родителей. И нельзя, пожалуй, сказать, что это одна тема в двух аспектах – потому что слишком разные судьбы оказываются у двух предложенных способов по мере того, как автор рассуждает и у него появляются новые тексты и заметки.

Начнем, пожалуй, с нового рождения. В первой, уже известной нам версии «Разговора Манве и Эру», оба способа возрождения эльфов вписаны в четкую схему. Эру объясняет Манве, что новое воплощение – в силах Валар, они же решают, когда оно произойдет. Что касается нового рождения, то здесь и решение вопроса о возможности, и ее реализация – полномочия Эру. К нему Валар (по-видимому, в лице все того же Манве) обращаются по поводу тех эльфов, которые «узнав обо всем, чему они подвергнутся... все еще желают его» (ВЭ, с. 100).

Кстати, известный нам текст никак не объяснял, чему же они подвергнутся. Вторая версия «Разговора» добавляет ряд подробностей. В ней, в частности уточняется, какие именно эльфы могут пройти через новое рождение. Такой эльф должен быть молодым, при этом – достаточно мудрым, и ни в коем случае не состоящим в браке, желательно – даже не создавшим еще в своей жизни «отношения любви или долга, связывающие с другими» (ВЭ, с. 134). Такой «честный, умный неженатый» эльф требуется потому, что, будучи после нового рождения той же самой личностью в новом теле, он не сможет законно ни продолжить брачные отношения с прежним супругом, ни вступить в новый брак, поскольку брак рассматривается как союз и души, и тела.

Память такого новорожденного о прежней жизни будет первоначально «скрыта» и только потом постепенно вернется. Помимо проблем и трудностей, упоминается и то, что, видимо, может все-таки привлекать к подобной участи: заново рожденный эльф снова переживает детство, заново открывает для себя мир – «и в этом умершие, которые заново родились, найдут возмещение за свои утраты» (ВЭ, с. 134).

В следующих заметках (написанных не позже 1966 года; название при публикации – «Возрождение эльфов. Нуменорская катастрофа и конец физической Арды») Толкин возвращается к теме возможных трудностей в жизни заново рожденных, уже явно сомневаясь в том, что такой путь будет верным и подходящим для эльфов.

Он называет этот способ «самым трудным в результате (и) самым легким по исполнению». В качестве возражений фигурируют следующие:

- поскольку фэа и хрóa созданы с учетом друг друга, новое хрóa будет причинять дискомфорт;
- «нечестность ко вторым родителям»;
- уже упомянутые «проблема памяти» и проблема супружества, а также всех сложившихся отношений.

В данном случае Толкин, впрочем, предполагает, что эльф должен будет «снова вступить в брак со своим прежним супругом», и указывает на разницу возраста как проблему и на необходимость принимать решение о таком возрождении очень быстро. (ВЭ, с. 138, 140).

В наиболее поздних заметках (1972 г., «Некоторые заметки о “возрождении”, воплощении путем восстановления среди эльфов; с заметкой о гномах») он четко отмечает, что мнение о новом рождении «должно быть оставлено – или по крайней мере отмечено как ложное», возможно, человеческого происхождения (ВЭ, с. 156).

(Вспомним, что идея человеческих интерпретаций эльфийской истории нередко появляется в поздних текстах – в том числе для объяснения тех концептов, которые прочно вошли в легендарium, но странно смотрятся – см. в особенности «Преображенные мифы» (ИС, т. 10)).

Здесь также приводятся возражения против этого способа – причем от имени самих эльфов: при безграничной творческой силе Эру «невозможно представить, как он проявляет.. скупость, вновь используя несчастную бездомную душу, чтобы заселить новое тело» (ВЭ, с. 156). Также Профессор снова упоминает нечестность по отношению ко вторым родителям и обсуждает проблему памяти о прежней жизни – которая не принесет такому эльфу счастья, будет ли она при нем с самого начала или вернется потом.

(В этих же заметках есть завершающий абзац, посвященный вопросу о возрождении гномов, который уже цитировался Кристофером в комментарии к «Последним работам» (ИС, т. 12, с. 382, 383). Там в частности говорится, что периодическое появление гномьих королей с именем Дурин – это возвращение одного и того же Дурина в его сохраняющееся тело. Для всех других гномов указание на возрождение названо «ложным мнением». То есть у гномов, возможно, механизм нового воплощения распространялся ровно на одного гнома. Впрочем, о гномах в целом известно мало, так что с уверенностью это утверждать все же нельзя).

Итак, идея о втором рождении эльфов, первоначально – единственном их способе возвращения к жизни, потом вписана вместе с возрождением в стройную систему, изложенную в «Разговоре Манве и Эру» (которой даже жаль), была в итоге окончательно отвергнута (или отнесена к сфере людских мифов). Таким образом, погибшему эльфу оставалась одна возможность – новое воплощение. Давайте посмотрим, что же новое сообщают о нем все эти тексты и заметки.

Из первой версии «Разговора Манве и Эру» мы знаем только, что это деяние Эру доверяет исполнять Валар.

Вторая версия «Разговора» добавляет сюда различные подробности – в особенности о сроках и условиях. Приведу несколько цитат:

Пусть оно будет скорым для невинных, которые желают его; скорейшим – для тех, кто пережил смерть детьми, потому что они нуждаются в родителях, а родители – в них (ВЭ, с. 132).

Судя по всему, в таком случае речь действительно идет об очень скором воплощении – в пределах нескольких лет. Далее упоминается о суде над «делавшими зло, число которых умножится в Средиземье» (ВЭ, с. 132), возможном исправлении или удержании их до конца мира – это примерно та же информация, которую мы знаем по «Законам и обычаям». Однако задержка может быть обусловлена не только личностью самого эльфа, но и событиями, происходящими в Арде:

...не всегда разумно отправлять тех, что были убиты (ранами или горем) слишком быстро назад, к тем опасностям, которые одолели их (ВЭ, с. 132).

Наконец, в завершении текста (то есть в конце того, что было написано – как мы помним, пространная версия «Разговора» не закончена) рассматриваются два любопытных конкретных варианта.

Законно ли для одного из мертвых призывать другого из живых (например, любимого супруга) в Мандос? (...) Незаконно, будь это возможно. (...) Но они не могут призвать любого из живущих иначе, как через посредничество Валар; а Валар могут отказаться сделать это (ВЭ, с. 136).

Законно ли для двоих, состоящих в браке (или других, связанных любовью), обоим (или всем из них) оставаться в Мандосе вместе, если смерть приведет их туда вместе? Это законно. Их нельзя принуждать вернуться. Но если у них есть обязанности по отношению к живущим (как, например, у родителей к детям), вы можете отговаривать их от пребывания там только доводами (там же).

Последний отрывок, на мой взгляд, очень интересен – и, как мне кажется, показывает в очередной раз то толкиновское понимание любви, которое включает в себя разные варианты близких отношений. Кто могут быть эти **несколько** эльфов, «связанных любовью» и пришедших в Мандос вместе? Я думаю, вполне могли иметься в виду такие общности (упоминаю в качестве примера), как «сыновья Феанора» или «отряд Финрода» – и что-то иное, подобное им.

Как я уже указывала, к «Разговорам» прилагается комментарий, в основном посвященный вопросам «идентичности», того насколько это понятие может быть приложено к неживому миру, живому существу и, наконец, одушевленному созданию (в последнем случае речь идет в частности о том, что одна и та же личность может обитать в совершенно новом теле, оставаясь собой). В целом эти интересные и непростые заметки остаются за рамками нашей темы.

Впрочем, в начале «Комментария» есть несколько моментов, относящихся непосредственно к возрождению. К примеру, объяснение необходимости возвращения эльфа к жизни:

Мертвые были несчастны, и не только потому, что были разлучены с друзьями, но и потому, что не могли ничего сделать или воплотить какой-либо замысел без тела. Многие потому уходили в себя, размышляя о своих утратах, и их было трудно исцелить» (ВЭ, с. 102).

Или замечание более общего характера, объясняющее даже не столько действия Валар в этом вопросе, но и, например (на мой взгляд), их поведение в истории Исхода:

Валар боялись заниматься Детьми Эру, поскольку их не было в том замысле Эа, которому они соучаствовали. Также Эру запретил им принуждать их волю, смущая их умы страхом мощи Валар, и даже изумляя их чудесной красотой и могуществом. Но они полагали, что поскольку управление Ардой было поручено им, то в их власти было удерживать любое создание от злых дел, или отстранить его от того, что может принести вред ему или другим. (...) Они полагали в своей власти... отказать ему в средствах для достижения тех замыслов и желаний, если были злыми или опасными (ВЭ, с. 102, 104).

Дальнейшие заметки Профессор посвятил тому, как происходит само возвращение эльфа к жизни. И именно в этой части оказывается важно, что он писал их в два приема, с разрывом, возможно, в несколько лет – потому что этим двум частям соответствуют две разные концепции того, кто, как и где возвращает эльфа к жизни. (Точнее все-таки, наверное, будет назвать их двумя последовательными вариантами одной концепции).

Исходное ее зерно есть еще в расширенной версии «Разговора...»:

Разве ты не видел, что каждая фэа сохраняет в себе отпечаток и память о своем прежнем доме (хотя бы она сама не до конца понимала это). Знай, обнаженная фэа полностью видима для вас. И потому по сохраненному отпечатку вы можете снова создать дом для нее – во всех подробностях, каким он был до того, как зло поразило его. Затем вы можете отправить его назад в земли живущих (ВЭ, с. 132).

В более ранних из последующих заметок Толкин продолжает развивать эту же концепцию:

Валар в Амане могут восстанавливать тела эльфов. Обнаженная фэа открыта для их взгляда – или, по крайней мере, если она желает вновь воплотиться, она будет сотрудничать и откроет свою память. Эта память столь детальна, что бездомная фэа может внушить другой фэа свой образ (или попытаться это сделать) (ВЭ, с. 142).

Итак, продолжая развивать идею от «отпечатке» хрóa на фэа (если можно так сказать), Профессор уже более четко прописывает роли действующих лиц. Во власти эльфа – предоставить Валар этот детальный образ (или не предоставить, если возродиться эльф не желает), а воссоздают по нему новое тело уже Валар, властные над материей Арды.

Это распределение ролей влечет к нескольким последствиям.

«Вновь воплощенная фэа обычно оставалась в Амане» и только в исключительных случаях (упомянуты Берен и Лютинен) возродившихся перемещали в Средиземье. Соответственно, «Единственным путем встречи разлученных была смерть их обоих – но после гибели Белерианда разлученные могли отправиться в Аман. И они обычно так и делали!» (ВЭ, с. 144).

Перед нами – примерно та же картина, что очерчена в «Законах и обычаях». Однако здесь – не стройный законченный текст, а заметки, и уже после этих положений Толкин записывает:

Могло ли, возможно, «бездомной» фэа быть позволено/преподано знание о том, как вновь построить свой «дом» по памяти?

Это решение, кажется, достаточно хорошо подходит к сказаниям (ВЭ, с. 144, 146).

Именно эта идея получает дальнейшее развитие во второй части тех же заметок, помеченных июнем 1966 года. Здесь Толкин называет это решение «лучшим».

Возможность должна быть ограничена, скажем, получением разрешения, тем, что она возможна только в Амане и т.д. Перемещение вновь воплощенной фэа вновь к ее «дому» (или месту смерти) может быть более частым, но всегда в соответствии с суждением Мандоса (ВЭ, с. 146).

Судя по упоминанию места смерти, под «домом» здесь имеется в виду не тело эльфа (как часто в текстах тома 10), а те места, где эльф жил. На то, будет ли он перемещен туда, влияет, в частности, срок его пребывания в Мандосе – перемещение более вероятно для того, кто возрождается «очень скоро после смерти», в ином же случае «эльфу, о котором Мандос рассудил, что он должен долго оставаться бестелесным (буквально «обнаженным»), обычно не будет позволено вернуться в Средиземье – положение вещей и отношения изменились там» (ВЭ, с. 146).

Далее эти заметки углубляются в довольно специфическую тему – вопрос о том, насколько материальным было существование Амана после гибели Нуменора. Он связан с вопросом о том, как вписывается эта катастрофа в идею изначально круглого мира. (*Коротко говоря: плохо вписывается. Зато Америка – это возможно, бывшая материальная компонента земель Амана, перешедших на иной план бытия*).

К возрождению эльфов этот вопрос имеет косвенное отношение, но имеет (Аман как место возрождения). И, возможно, именно под влиянием «нематериальной» версии судьбы Амана после катастрофы появляется упоминание о том, что «воскрешение тела было... в известном смысле внетелесным. Но так же, как оно могло проходить материальные преграды

по своей воле, оно могло поставить барьер материальному. (...) Или, если оно хочет просто ускользнуть от вас – оно исчезнет» (ВЭ, с. 148).

Еще раз упомяну, что это описание единично в данных заметках, до того (и после того) речь идет именно о точном воссоздании прежнего тела, а не о возрожденных, проходящих сквозь стены.

Самые поздние заметки о возрождении эльфов (1972 г.), собственно говоря, ничего не сообщают о самом процессе. Прежде всего, они посвящены очередному опровержению идеи нового рождения, но попутно появляется еще немного деталей к образу «точного отпечатка» тела в душе и знания эльфа о нем: по расставании с телом это знание «становится яснее, поскольку здоровые эльфы редко осознанно думают о своих телах, если у них нет специального интереса к такому знанию; в то время как бестелесный дух тоскует по телу... и в Чертогах ожидания живет во многом память об утраченном товарище» (то есть теле) (ВЭ, с.154).

Далее речь здесь снова идет о Валар и их работе по воссозданию: Валар видят этот точный образ и могут им воспользоваться «без всяких вопросов, поскольку разум бестелесного духа совершенно открыт им, и с большей ясностью и знанием, чем для любой души самой по себе» (ВЭ, с. 154).

Итак, здесь речь снова идет о работе Валар, а не эльфа – имея власть над материей Арды, «они могут воссоздать тело, полностью соответствующее лишенному его духу» (ВЭ, с. 154).

Именно этот поздний пассаж имел в виду Кристофер Толкин, когда, излагая в томе 10 после «Разговора Манве и Эру» основные идеи заметок о возрождении эльфов, он пишет:

Похоже, здесь отцу пришла новая мысль: он спрашивает, не может ли «бездомная» феа самостоятельно (после необходимых наставлений) воссоздать свое хрóa по воспоминаниям (позднее это стало его неизменной точкой зрения, как видно из очень поздней работы о перевоплощении Глорфиндэля Гондолинского)» (ИС, т. 10, с. 364).

Но дойдя в 12 томе до публикации заметок о Глорфинделе, он исправляет высказанную ранее мысль:

Это ошибка. В последней работе о перевоплощении эльфов говорится только, что Валар могут «восстановить» или «воссоздать» прежнее тело, но идея о том, что бездомная феа способна проделать это самостоятельно, не упоминается ни разу (ИС, т. 12, с. 391).

Впрочем, лично я не совсем уверена, что упоминание в заметках 1972 г. способа с участием Валар как основной действующей силы вместо способа с участием эльфа – это случай именно «отказа» от определенной концепции, а не забытого ответвления собственных

мыслей – или более краткого упоминания о примерно том же способе в заметке, основной пафос которой все же, кажется, лежит в другом – в обсуждении вопроса, почему для эльфов невозможно новое рождение.

Подведем итоги.

Итак, из новых публикаций мы узнали, что эльф может возродиться скоро, а в чрезвычайных случаях очень скоро; и чем быстрее это произойдет, тем больше вероятность, что эльф вернется в те же земли, которые покинул, а не останется в Амане.

У нас появились минимум две версии того, как именно возникает новое тело эльфа, причем в одном из вариантов это является результатом его собственных действий (а Валар обеспечивают инструктаж и техническую поддержку). Мне этот способ (как и Толкину на момент 1966 г.) представляется наиболее обоснованным. Кстати, он совершенно явно исключает возможность возрождения того, кто этого категорически не желает или просто не готов на данный момент (такие сюжеты не раз встречались мне в творчестве по мотивам).

Помимо ординарных случаев, мы узнали о некоторых частностях: Валар обычно не передают записочки содержания «приходи в Мандос», но тех, кто туда уже пришел, хотя бы и большой компанией, выгнать оттуда без их желания решительно не могут.

Наконец, кажется, стало окончательно понятно, что новое рождение эльфам все-таки не подходит, а с Аманом в версии круглого мира и с возрождением гномов все очень непросто.

Вот разве что вопрос о «свойствах майар» у возрожденных так и не прояснился, поскольку во всех этих заметках упоминается только по довольно специфическому поводу.

Впрочем, и сами заметки, и комментарий к «Разговорам», с его представлениями об атомах, изотопах, уникальности неживой природы и многом другом еще ждут свои читателей и исследователей.

Список использованной литературы

Толкин Дж.Р.Р. Дети Хурина / Пер. С. Лихачевой. М.: АСТ, 2008.

Толкин Дж.Р.Р. Квента (*The Quenta*) // Толкин Дж.Р.Р. История Средиземья. Том IV. Устройство Средиземья. М.: Elsewhere, 2006. С. 76–166. Перевод С. Лихачевой.

Толкин Дж.Р.Р. Квента Сильмариллион (*Quenta Silmarillion*) // Толкин Дж.Р.Р. История Средиземья. Том V. Утраченный Путь и другие произведения. М.: Elsewhere, 2016. С. 199–338. Перевод С. Лихачевой.

Толкин Дж.Р.Р. Пришествие Валар и создание Валинора (*The Coming of the Valar and the Building of Valinor*) // Толкин Дж.Р.Р. История Средиземья. Том I. Книга Утраченных Сказаний. Часть I. М.: ТГТ, 2000. С. 64–93. Перевод А. Куклей.

Tolkien J.R.R. *Athrabeth Finrod ah Andreth* // Tolkien J.R.R. *The History of Middle-Earth. Vol. X. Morgoth's Ring*. London: HarperCollins, 2002. Русский текст приводится по: Толкин Дж.Р.Р. Комментарий к «Атрабет Финрод ах Андрет» [Электронный ресурс]. URL: http://www.kulichki.com/tolkien/cabinet/kolzo_mo/finrod.shtml. Перевод А. Хромовой.

Tolkien, J.R.R. *Fragments on Elvish Reincarnation*. Ed. by Michaël Devaux, with the assistance of Christopher Tolkien and Carl F. Hostetter / Tolkien J.R.R. *L'effigie des Elfes*. // *La Feuille de la Compagnie*, no. 3. – Paris, Bragelonne, 2014.

Tolkien J.R.R. *Last Writings: Of Glorfindel, Círdan, and other matters* // Tolkien J.R.R. *The History of Middle-Earth. Vol. XII. The Peoples of Middle-Earth*. London: HarperCollins, 2002. Русский текст приводится по: Толкин Дж.Р.Р. Последние работы (о Глорфинделе, Кирдане и некоторых других вопросах) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kulichki.com/tolkien/cabinet/people/lastwork.shtml>. Перевод О. Степашкиной.

Tolkien J.R.R. *Laws and Customs among the Eldar* // Tolkien J.R.R. *The History of Middle-Earth. Vol. X. Morgoth's Ring*. London: HarperCollins, 2002. Русский текст приводится по: Толкин Дж.Р.Р. Законы и обычаи Эльдар [Электронный ресурс]. URL: http://www.kulichki.com/tolkien/cabinet/kolzo_mo/laws.shtml. Перевод Эленхильд.

Tolkien J.R.R. *The Silmarillion*. London: HarperCollins, 1999. P. 221. Перевод мой.





Роберта Този Искусство Толкина

(фрагмент) Предисловие и перевод Елены Афанасьевой

Об авторе

Роберта Този – искусствовед и журналист из Вероны. Сотрудничала с местными и центральными журналами культурной тематики, курировала ряд выставок. На протяжении многих лет она занимается исследованиями творческого наследия Дж.Р.Р. Толкина, принимает участие в конференциях и семинарах, где выступает с докладами по теме искусства в творчестве Толкина. Также является автором романа-фэнтези «Nicolas Kee e il Viaggiatore del Domòn» («Николас Кее и путешественник Домона») (2017 г.).



От переводчика

Если не считать фундаментальной работы У. Хэммонда и К. Скалл «J.R.R. Tolkien. Artist and Illustrator», опубликованной в 1995 году, можно сказать, что художественная сторона таланта Толкина привлекла внимание исследователей только в последние несколько лет. Интерес к этой теме подтверждает и успех выставки «Толкин: Создатель Средиземья», посвященной в том числе и рисункам Толкина, которая прошла в 2018 году в Бодлианской библиотеке в Оксфорде. Одной из таких работ, исследующих художественное наследие профессора, является книга Роберты Този «L'arte di Tolkien» («Искусство Толкина»), вышедшая в 2018 году в издательстве «Alcatraz».

Будучи искусствоведом, Р. Този рассматривает творчество Толкина сквозь призму искусства, в художественном контексте эпохи.

Если бы я могла выбрать эпиграф к этой книге, то остановилась бы вот на этом отрывке из письма Толкина: «Несколько лет назад меня навестил в Оксфорде один человек, чье имя я успел позабыть (хотя, сдается мне, он – личность известная). Его до глубины души поразило то, что многие старинные картины, по его мнению, были созданы



Обложка книги
«Искусство Толкина»

как иллюстрации для «Властелина Колец», задолго до выхода книги. Он привез с собой пару репродукций. По-моему, сначала ему просто хотелось понять, в самом ли деле мое воображение питали картины, точно так же, как, со всей определенностью, отдельные виды литературы и языки. Когда стало ясно, что, если только я не лжец, то я в жизни не видел этих картин и с живописью знаком слабо, он умолк. Я заметил, что он пристально смотрит на меня. И тут он вдруг сказал: «Вы ведь, конечно же, не считаете, что написали всю эту книгу сами, правда?»...» (Письмо 328, 1971 г.; пер. С. Лихачевой) Сама Роберта пишет в «Введении» о тех эмоциях, которые испытывает читатель, погружаясь в мир, созданный Толкином, и отмечает: «не удивительно, что, когда мы смотрим на какие-то произведения искусства, мы можем вдруг испытать волнение, потому что то, что мы видим в такой момент в точности отражает то, что мы только что прочли в книге».

Книга разделена на три части. Первая посвящена детству и юности Толкина, исследует его первые рисунки, источники влияния и вдохновения, становление стиля, а также анализирует «Книгу ности» (The Book of Ishness), включающую рисунки и наброски, вдохновленные абстрактными видениями и понятиями. Вторая часть посвящена иллюстрациям к основным работам Толкина – «Хоббиту», «Властелину колец» и «Сильмариллиону». Третья, завершающая, часть книги рассказывает об иллюстрациях к малым работам («Роверандом», «Мистер Блосс» и пр.), рассказам для детей и т.д.

В своей работе Този часто сопоставляет Толкина с известными художниками разных эпох: от Паоло Веронезе и Вермеера до Томаса Коула, Поля Сезанна, Густава Климта или Пауля Клее. Причинами для сопоставления выступают как простые ассоциации, так и прямые источники влияния, а также общность тем и мотивов. Толкин показан как человек образованный, хорошо знакомый с искусством прошлого и настоящего, внимательный к деталям, чуткий к веяниям времени.

Несмотря на то, что работа Р. Този посвящена исключительно толкиновской живописи, она помогает лучше понять и Толкина-писателя: его рисунки очень часто иллюстрируют, сопровождают придуманные им истории, а иногда даже предшествуют им. Визуализация того, что описывалось словами, была важна для Толкина, так как позволяла лучше передавать те образы, которые рождались в его воображении.

В книге присутствуют два цветных блока из 35 иллюстраций, в которых представлены рисунки Толкина, попавшие на обложки его книг, а также были выпущены в виде марок. Кроме того, в самом тексте книги есть черно-белые иллюстрации, которые дополняют текст: это и фотографии, и репродукции картин, упоминающихся в книге. К сожалению, их не много и зачастую они выглядят слишком темными.

Книга также дополнена небольшими вставками, рассказывающими об известных художниках, упомянутых автором. Визуально они оформлены отлично от основного текста – черный фон и белый шрифт. Таким образом, книга становится еще и пособием по истории искусства, помогая читателям, не очень хорошо знакомым с предметом, лучше понимать общий культурный и художественный контекст.

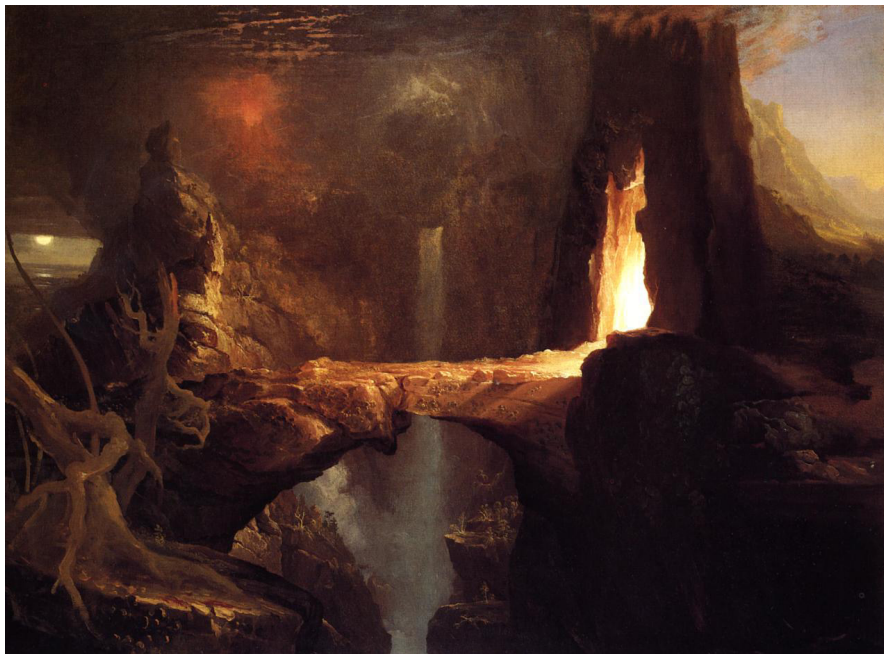
Работа снабжена подробной библиографией, свидетельствующей о хорошем знакомстве автора как с произведениями Толкина, так и с другими исследованиями его творчества, в первую очередь изобразительного.

Из «Введения»

Имя Томаса Коула, скорее всего, большинству не знакомо. Его романтические пейзажи, резко контрастирующие с быстрой индустриализацией Соединенных Штатов, представляли собой чрезвычайно эффективное оружие для защиты потерянного Эдема против зарождающихся машин, которые ослабляли человека. Родоначальник Школы реки Гудзон в 30-х годах XIX века, Коул предложил «эпичную» трактовку пейзажа, который был для него неиссякаемым источником вдохновения и красоты. Он признавал, что его живопись многим обязана творчеству английских художников Дж. М. Уильяма Тернера и Джона Констебля, а также возвышенным работам Каспара Д. Фридриха.

Но что же общего у Томаса Коула и Джона Рональда Руэла Толкина, которому посвящена эта книга? На первый взгляд, ничего, учитывая, что английский профессор родился на 91 год позже. Тем не менее, многие аспекты, которые были дороги американскому художнику британского происхождения, можно найти и в творчестве знаменитого писателя.

Когда находишься перед картиной «Изгнание. Луна и огонь» (*Expulsion. Moon and Firelight*), написанной Коулом в 1827 году и хранящейся сегодня в Национальном музее Тиссена-Бронемисы в Мадриде, вдруг создается ощущение, будто невидимая линия соединяет два мира – художественный и литературный, несмотря на расстояние во времени и пространстве.



Томас Коул. Изгнание. Луна и огонь

Совершенно невероятно, чтобы Толкин был знаком с работой Коула, но когда ее разглядываешь, словно слышишь голос Гэндальфа, который торопит Братство Кольца пересечь мост Казад-дума, потому что со стороны каменной арки, объятай пламенем, должен появиться во всей своей inferнальной мощи Балрог, Проклятие Дурина. И хотя на картине Коула позади каменной арки виден буколический пейзаж, ощущение высокого обрыва, неожиданного спасения там, по ту сторону пропасти, не покидает смотрящего, покоряя своей невероятной экспрессивностью.

Из главы 1. Цвета и видения юного Рональда

Первая глава посвящена ранним рисункам Толкина. Здесь много деталей, которые хорошо известны по другим биографиям писателя. Този прослеживает, как развивается техника рисунка у Толкина, анализирует его отдельные работы.

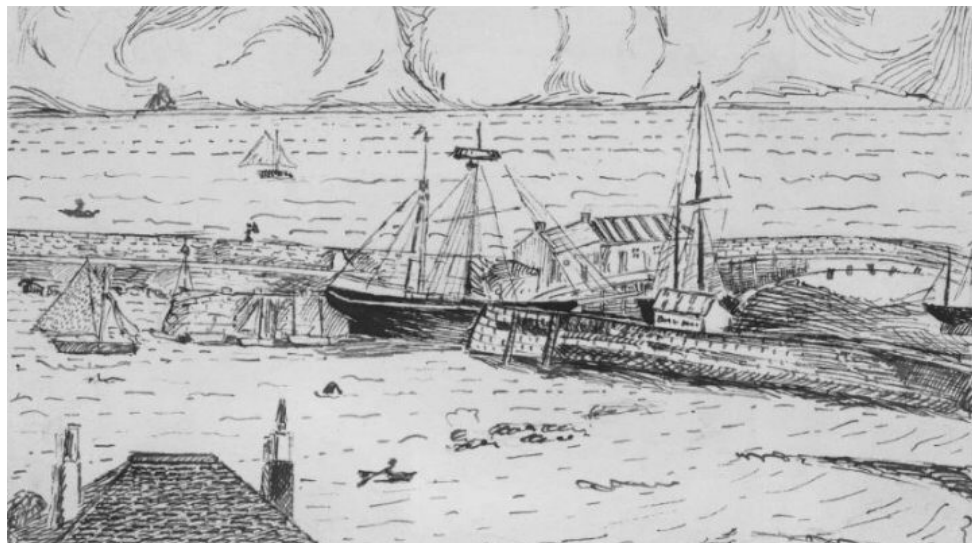
2. Реальные пейзажи и абстрактные видения, между словом и изображением

Находясь перед предметом, который он хотел изобразить, Толкин, похоже, не ограничивался простой передачей формы. В его набросках всегда присутствует попытка выйти за пределы чистого представления. Карандаш, черные чернила, акварельные краски становятся инструментом, который позволяет выразить видение, родившееся в его душе и его взгляде, и это заставляет его прорабатывать детали моста, дома, грозового неба. И если потом фантазия прорывается в реальность, она преображает ее очертания, разрушая границы. Так, когда в Лайм-Риджис Толкин находит доисторическую челюсть, он видит в ней не только то, что чем она является, но и то, чем она могла бы быть: например, окаменелыми останками дракона. Кажется, что он проникается духом Пиранези [*Джованни Баттиста Пиранези – итальянский художник XVIII века, мастер архитектурных пейзажей. – Прим. перев.*], когда рисует руины аббатства Уитби, или зарисовывает детали церкви Лэмборна или соломенные крыши коттеджей в Истбери (1). Его взгляд, внимательный и созерцательный, демонстрирует редкую способность и тонкость стиля в передаче пейзажей или произведений архитектуры. И когда он придает всем цветам различные оттенки зеленого, он словно гонится за листвой леса или пологими склонами холма, стремясь открыть тайну среди листьев и полей.



Вид на так называемый
“Храм кашля” в Тиволи.

Дж.Б.Пиранези



Гавань в Лайм-Риджис. Рисунок Толкина

Эта особая любовь Толкина к зеленому цвету останется постоянной, отличительной чертой его живописи даже во взрослом возрасте. Для многих его акварелей и иллюстраций характерны зеленые тона, и не только когда предметом выступают деревья или пейзажи. Словно следуя старинной художественной традиции, по которой великий мастер Чинквеченто Паоло Веронезе посвятил себя открытию особого тона зеленого [*Зеленая Поля Веронезе, поль-веронез – арсенат меди (соль меди и мышьяковой кислоты), краска очень светлого и яркого тона; из-за своей непрочности тускнеет на солнце через несколько дней. – Прим. перев.*], Толкин экспериментировал и пробовал новые оттенки этого цвета, чтобы придать выразительности атмосфере своих иллюстраций или глубины – перспективе.



Руины Аббатства Уитби.

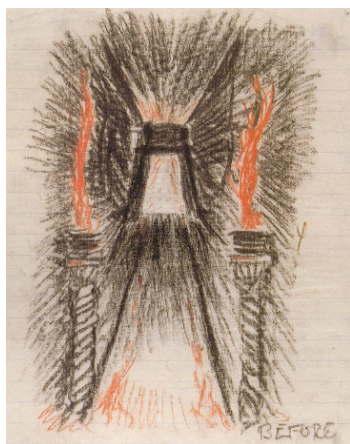
Рисунок Толкина

4. Мир «ностей»

Наряду с произведениями, изображавшими пейзажи или средневековые здания, которыми он восхищался, Толкин в этот же период посвящает себя и более символичным и фантазийным рисункам. Это годы учебы в университете, когда Толкина окружали друзья, которые разделяли его энтузиазм и интересы в области литературы, – вместе они называли себя «ЧКБО» («Чайный клуб и Барровианское общество»). Это также период мучительной

любви к Эдит Брэтт. Любви, которой препятствовал опекун Толкина отец Фрэнсис Морган, запретивший молодым людям встречаться, пока Рональд не достигнет совершеннолетия. Несложно представить, что все эти эмоции не могли найти выход в простом изображении пейзажей и увиденных достопримечательностей. И вот именно в этот период в его воображении начинают роиться образы, которые он сам называл «ности» («Ishness» по-английски) [*Р. Този находит удачный вариант в итальянском – «Ismi» («-измы»). Русский вариант придуманного Толкином термина «ishness», как и перевод некоторых названий рисунков, предложил К.С. Пирожков. – Прим. перев.*], «потому что они отражали состояния ума или существования. [...] Примечателен тот факт, что в них Толкин демонстрирует богатое образное воображение, которое еще не нашло инструмент, с помощью которого оно могло бы в полной мере выразиться» (2). Впечатление, производимое этими рисунками, хорошо описано Уильямом Блейком, английским поэтом и художником XVIII-XIX вв., который утверждал: «Я не спрашиваю свой Телесный или Вегетативный Глаз, так же как я не спрашиваю Окно о том, что я вижу. Я вижу не им, а сквозь него» (3) [*Эта цитата явно перекликается с такими стихотворными строками Блейка: «Посредством глаза, а не глазом / Смотреть на мир умеет разум» (пер. С. Маршака). – Прим. перев.*]. Так, взгляд Толкина, обращенный к сокровенному, внутреннему, принимал герметичную форму и значение в таких работах, как «Before» («До»), «Afterwards» («После»), «Beyond» («По ту сторону»), «Thought» («Мысль»), «Eeriness» («Жуть»), «Wickedness» («Злобность»), «Undertenishness» («Недодесятилетность»), «Grownupishness» («Повзроселость») (4).

С впечатляющей ясностью молодой Толкин освобождается от привычной точности, легких и романтических штрихов, и это оживляет его эскизы – иногда это лишь наброски, другие оказываются более проработанными, – в которых всплывают видения, отобранные и отточенные временем. Видения, которые превращаются в загадочные и запоминающиеся изображения неопределенного содержания. Всё это присутствует в таких рисунках, как «Before» и «Afterwards».



«До» и «После». Рисунки Толкина из «Книги ности»

«Before», то есть «До», – это рисунок, выполненный черным и красным карандашами. На нем изображен темный коридор, освещенный пылающими факелами, зловещий проход, ведущий к открытому мегалитическому portalу, из которого также вырываются высокие, устрашающие языки пламени. Этот портал вернется в художественный мир Толкина, когда автору нужно будет представить, например, одно из королевств Арды – город Нарготронд, описанный в «Сильмариллионе», или ворота, ведущие во дворец короля эльфов в «Хоббите». Однако пока ничего этого еще нет даже в виде набросков. Этот коридор, нарисованный быстрыми, уверенными и эффектными штрихами, ведет к некоему неизвестному месту, открытому и хорошо освещенному: это проход, ведущий неизвестно куда. Это, собственно, и весь рисунок. Он лишен законченности, как многие другие работы этого периода. Нервные, почти абстрактные линии хорошо сочетаются с символичным названием, и это создает ощущение, что у субъекта и его цели – разные судьбы. Поневолу задумываешься: «До чего?»

Ответ, похоже, ведет напрямик к другому рисунку того же времени: «Afterwards», то есть «После». Еще одно загадочное название, еще одно изображение, выполненное быстрыми штрихами, которое выглядит как продолжение предыдущего. И это ощущение подкрепляется тем, что, судя по всему, оба рисунка были выполнены на одном листе бумаги, потому что разорванные края совпадают (5). И возникает естественный вопрос, не намеревался ли Толкин изобразить единую сцену, разделенную пополам. В «После» виден сбоку тот же портал, который присутствует в «До», включая языки пламени, хотя теперь они, кажется, просто выходят из него, не представляя угрозы. Кроме того, здесь есть человеческая фигура, которая тянется вперед, словно хочет быстрее уйти из этого места. Угадывается еще один коридор, освещенный высоко расположенными жаровнями, которые уходят вдаль и постепенно теряются в пустоте. Хотя на рисунке больше ничего, по сути, нет, разница между двумя работами существенна и выражается в первую очередь в цвете и в атмосфере. В «До» видение пугает: смотрящего словно засасывает в проход, который совсем не выглядит приветливым. В «После» цвета более яркие, в глаза сразу бросаются голубой и желтый, и смотрящий на рисунок не чувствует себя вовлеченным, но наблюдает за сценой со стороны.

Словно эти два рисунка представляют собой некий путь, момент до входа куда-то и момент после выхода откуда-то. Этот образ останется с Толкином и в последующие годы и найдет свое выражение в его книгах.

Именно в этот период Рональд экспериментирует с другой формой творчества, которая связана со словесным искусством. Толкин начал писать стихи и прозу не только на английском, но пробовал также сочинять на языках собственного изобретения, которые поначалу он называл «языком фэйри» (6).

Из главы 2. Искусство и очарование Средиземья

4. Древо Амалион и дерево Ниггля, плоды толкиновской живописи

Многие рисунки, созданные Толкином в различное время, вдохновлены созерцанием великолепных творений природы. Одно в особенности регулярно появлялось на альбомных листах. Среди «бумаг» Толкина встречается «мифологическое» дерево, как его называет сам



Дерево Амалион.

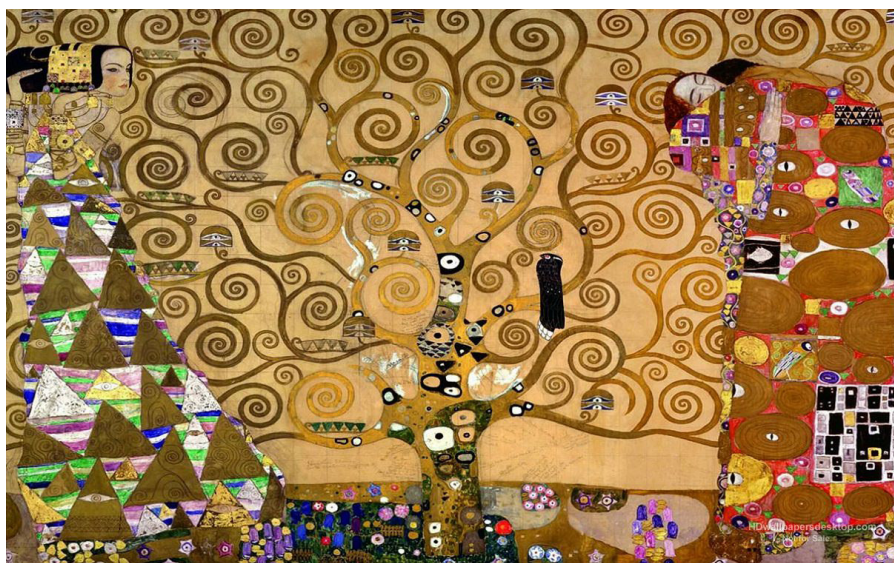
Рисунок Толкина. 1928 г.

автор, листья и цветы которого отсылают к стихам и легендам (7).

Это дерево, столь тщательно проработанное и причудливое, Толкин назвал «Амалион»: на языке квэнья *amalya* означает «богатый, благословенный», но также «вяз» (*elm-tree*) (8).

Амалион – и в самом деле богатое и благословенное дерево, невероятно пышное: листья, цветы, плоды, нежные ветви переплетаются друг с другом, создавая спирали и узоры, и, кажется, продолжают расти и распускаться на наших глазах. Одни из них совсем молодые, другие – в полном расцвете, но они никогда не повторяют друг друга. Это не «реалистичное» дерево в полном смысле слова, но, тем не менее, оно сохраняет связь с природным миром. В этом рисунке фантазия и реальность встречаются и дают начало чему-то новому – тому, что Джон Р. Холмс назовет чистым выражением человеческого воображения, настоящим триумфом фантазии. Этот рисунок с

полным правом вписывается в долгую традицию художественных изображений, посвященных теме дерева как Древа жизни. Этот рисунок древен, так как вобрал в себя тысячи изображений, наполненных символизмом и восходящих к иконографии.



Дерево жизни. Густав Климт

С точки зрения художественного языка такого мастера, как Моррис, «Дерево Амалион» указывает в первую очередь на нечто большее, чем простое изображение, чему нет соответствия в мире природы. И вот этот образ, который превосходит реальность, отражает самого Толкина, в точности как дерево Ниггля в одноименном рассказе, посвященном жизни художника и его творчеству (9).

На протяжении многих лет Толкин рисовал это дерево неоднократно – мы находим вариации на тему, начиная с 1928 до конца 1972 года. По сути, это дерево представляло собой аллгорию тех историй и стихов, которые рождались в его голове, – произведений, завершение которых потребовало бы времени и непрерывной концентрации, то есть роскоши, которую Толкин, серьезный ученый, преданный муж и отец, не мог себе позволить (10)

В его искусстве, как и в профессиональной и личной жизни, этот образ всегда будет занимать особое место. Дерево и его листья также дадут название книге, в которой собраны некоторые работы Толкина. «Дерево и лист» – именно эти два слова он предложит в 1964 году [*Скорее всего, Р. Този ошибается в датировке: письмо, в котором идет речь о названии сборника (Письмо 248), относится к 1963 году. – Прим. перев.*] своему издателю Райнеру Анвину для издания, в котором найдется место его очерку о волшебных сказках и рассказу, не случайно носящему название «Лист кисти Ниггля».

Главный персонаж в этом рассказе – творец, художник, который, прежде чем отправиться в далекое путешествие, несмотря на то, что внешние обстоятельства постоянно мешают ему, стремится нарисовать свое собственное дерево:

Одна из картин художника беспокоила особо. Он затеял ее когда-то ради одного-единственного подхваченного ветром листка, но вскоре листок превратился в дерево, а дерево принялось расти, да еще как – не по дням, а по часам! Ствол его пустил бесчисленные ветви, на поверхность земли выползли причудливо изогнутые корни. Еще к дереву слетались какие-то диковинные птицы... И еще. За Деревом, в просветах между листьями и сучьями, на холсте явственно проступала некая страна. Обозначились леса, а на горизонте соткались и забелели вершины гор... Ниггль утратил интерес к прочим картинам. Если их не удавалось пристроить к большой где-нибудь сбоку, их уделом становилось забвение (11).



*Дерево Амалион.
Рисунок Толкина,
использованный для первого
издания сборника
«Дерево и лист».*

Этот рассказ, вдохновленный любовью писателя к деревьям и в особенности к огромному тополи с длинными ветвями, который Толкин мог видеть из окна своей комнаты, оставаясь в постели, родился в его голове внезапно: «Ничего не помню о том, как она писалась, кроме разве того, что однажды утром проснулся с этой историей в голове, быстро ее нацарапал, — причем опубликованная версия, по большому счету, почти ничем не отличается от первого, набросанного второпях варианта» (12).

В процитированном рассказе Толкину было просто увидеть в изображении дерева нечто большее чем просто автобиографическую отсылку, поскольку «исследователь того и гляди почувствует, что в результате всех трудов своих собрал лишь несколько листочков (причем многие ныне изорваны или увяли) с необозримой кроны Древа Сказок, коей устлан Лес Дней. Что смысла умножать этот сор? Кто способен измыслить новый лист? Все узоры и формы от почки до разворачивания во всей красе листа, все оттенки от весенних до осенних — их люди открыли много лет назад. Но это неправда. Семя дерева можно пересадить в практически любую почву...» (13).

Поэтому в рассказе и в жизни автор идентифицирует себя с главным героем Нигглем, который должен любой ценой постараться завершить свою работу прежде, чем отправиться в свое последнее, большое путешествие — то, в котором он расстается со своим бранным телом. Это путешествие приводит его сначала в место, где он проживает период очищения (его можно соотнести с чистилищем), а затем он добирается до того рая, который создан из его собственной картины: «потому что все напряжение, которое реализуется в этой среде и которое принадлежит художнику, становится реальностью-реализацией в безвременном и беспространственном измерении» (14).

В рассказе главный герой так и не сможет закончить свое произведение. Он отправится в далекое путешествие, насладится полным отдыхом, но только тогда, когда пройдет в калитку со своим именем, он сможет осознать, что весь его труд не пропал, как он думал.

Дерево. Это было его Дерево. Дорисованное. Живое — если можно так сказать о дереве: листья уже начинали распускаться, настоящие живые ветви раскачивались на ветру, — Ниггль часто чувствовал или догадывался, что так оно и должно было выглядеть, но ему слишком редко удавалось перенести свои чувства на холст! Он смотрел на Дерево не отводя глаз. Потом медленно поднял и распротер руки.

— Это — дар! — молвил он. Это слово могло означать сразу многое: оно могло относиться и к таланту, и к плоду этого таланта... Ниггль, однако, использовал слово в прямом смысле (15).

Искусство, а также его результат, то есть само произведение, являются даром, который дается художнику и должен быть разделен с другими. «Искусство для себя, — утверждал Толкин, — это не искусство» (16).

В этом рисунке, «Древо Амалион», несложно увидеть следы движения «Искусств и ремесел»: того декоративно-прикладного мира Уильяма Морриса, что был хорошо знаком Толкину, особенно обои, созданные архитектором Чарльзом Войзи, в то время очень популярные благодаря рисункам, изображающим детально проработанные растения, как например, дерево в «Эдемском саду» (1923 г.).



Эдемский сад. Чарльз Войзи

Из главы 3. Все цвета «Хоббита»

1. Голландские тени над Темнолесьем, от Ван Эйка до Ван Гога

Подумать только: Толкин называл свой роман «домашней рукописью», поскольку тот возник благодаря его детям. Теперь их было уже четверо, и они с нетерпением ждали его рассказов. Когда же он мог напечатать экземпляр на машинке, он делился им в лучшем случае с друзьями. Еще до «Хоббита» он уже сочинил «Роверандом», «Фермера Джайлса из Хэма», «Мистера Блисса»; наконец, уже существовали замечательные письма Рождественского Деда. Среди всего этого Толкин, однако, не забросил и эпопею, над которой работал уже много лет и которая часто занимала его мысли: мифологию, которая уже принимала форму в песнях, стихах, а также более законченных произведениях. Но в «Хоббите» этот древний и захватывающий мир соединился, слился с естественностью и свежестью истории, предназначенной для детей, и в результате родилось нечто совершенно неожиданное – настоящий «Нежданный гость» (17). И образы, вызванные к жизни словами, как это всегда с ним случалось, не только принимали форму рассказа, но обращались цветными карандашами, чернилами и акварельными красками на бумаге у него под рукой. Более того, чтобы лучше представлять себе задачу, стоявшую перед его главным героем, – путешествие, в которое он отправился вместе с тринадцатью гномами и

волшебником, – он с самого начала озаботился созданием карт. Они представляли собой фон, на котором должны были разворачиваться события, и было важно обозначить места, где все это происходило. Так что Толкин не раздумывал долго, когда принялся за первый вариант карты Трора и карты Диких земель. Но не только – Темнолесье стремилось увидеть свет, ведь недаром Толкин уже рисовал его: «в темном и опасном краю, где столь тесно росли исполинские сосны, что никто не мог найти там пути, кроме гоблинов» (18). Это был рисунок, который Толкин задумал для своего «Легендариума» и на котором был изображен Таур-ну-Фуин, Лес Фангорна [*«Лес Фангорна» – второе название этого же рисунка – было дано Толкином значительно позже, во времена «Властелина колец».* – Прим. перев.], но который прекрасно подходил, с некоторыми изменениями, под описание зловещего леса в «Хоббите». Всегда занимавшие особое место в его живописи, деревья в этом рисунке относят к культурной памяти Северной Европы с ее древними лесами; в них воплощена природа в своей ужасности, загадочности и дикости (19).



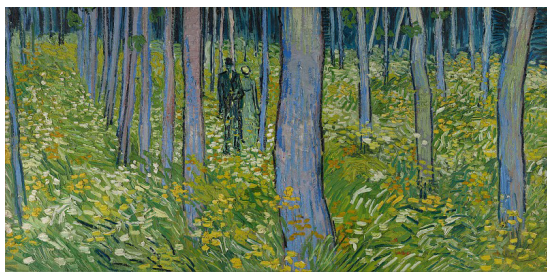
Таур-ну-Фуин. Рисунок Толкина

В «Таур-ну-Фуин» также присутствуют фигуры двух эльфов: два крохотных существа, нарисованные Толкином издалека, контрастируют с огромными лесными деревьями и, кажется, вот-вот исчезнут. Рисунок иллюстрирует эпизод истории одного из самых трагичных персонажей Толкина, Турина Турамбара. Он интересен не только тем, что великолепно передает уходящие ввысь стволы, но и тем, что позволяет увидеть эльфов такими, какими они представлялись Толкину, одновременно вызывая в памяти чудесную стилизацию этих волшебных существ в иллюстрациях известного викторианского художника Артура Рэкема.



Темнолесье. Рисунок Толкина

возле Лайм-Риджис» (1928 г.). В обоих рисунках главными действующими лицами выступают деревья, точнее их стволы, во всей своей красоте. Первый из них, относящийся к 1913 году, представляет собой импрессионистский набросок. Свет проникает сквозь кроны деревьев, порождая игру света и тени в густом подлеске. Цветы наперстянки выделяются своим пурпурным цветом, создавая яркие пятна, которые разбивают зелень, в то время как взгляд устремляется к горизонту – туда, где проглядывает безоблачное небо.



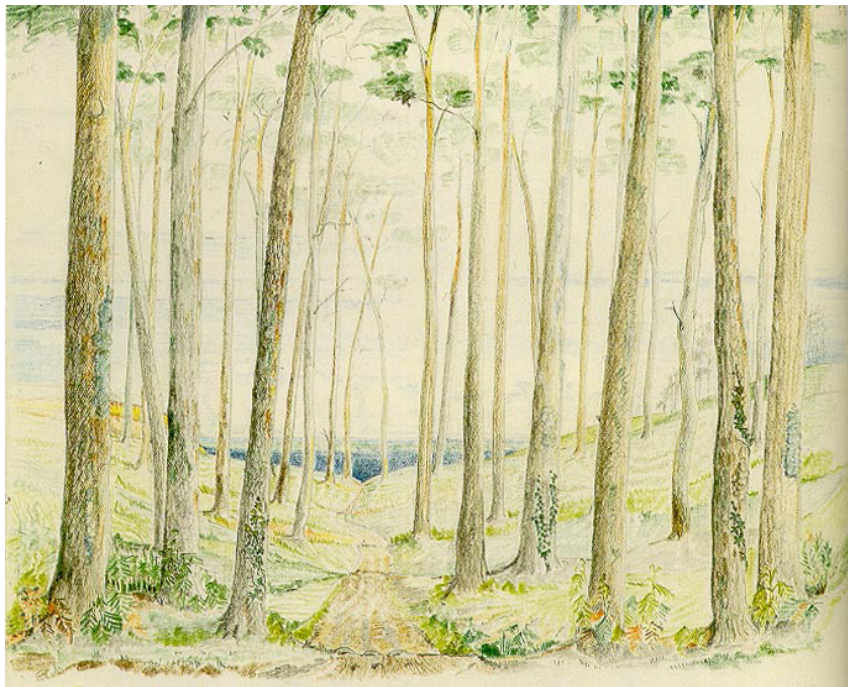
Ван Гог. Подлесок с двумя фигурами

Интересная деталь: рисунок, выполненный карандашом и акварелью, подписан «J. R. R. Tolkien». Его знаменитая монограмма еще не была придумана, однако рядом с именем видно слово «pīnxit», что в переводе с латыни означает «написано, нарисовано». Таким образом, подпись читается как «Написано Дж. Р. Р. Толкином».

Исключительность этой подписи объединяет Рональда которому был на тот момент двадцать один год, с историей живописи с того времени, когда художники начали «заявлять права» на авторство своих работ, подписывая их именно этим латинским выражением «pīnxit» или «fecit» («сделано»), а то и, как в случае фламандского художника Яна Ван Эйка, «fuit hic» («здесь был»). Несмотря на то, что во время написания «Хоббита» Толкин, со свойственной ему скромностью, утверждал: «...я сознаю малую ценность... моих усилий» (20), в случае «Года наперстянки» он, судя по всему, гордился и был удовлетворен тем, как получился рисунок.



Год наперстянки. Рисунок Толкина



Тамбл-Хилл возле Лайм-Риджис. Рисунок Толкина

Вторая работа, «Тамбл-Хилл возле Лайм-Риджис», была написана на пятнадцать лет позже. Этот рисунок выполнен цветными карандашами. Он впечатляет своей почти прозрачной атмосферой, а устремленность вверх напоминает о старинных готических соборах, в которых взгляд так же направляется ввысь. Кроны деревьев теряются за пределами рисунка, видны только отдельные листья и стволы, которые, словно колонны, покрывают склон. Среди них вьется тропа, ведущая к морю. У самого причала два дерева пересекаются, образуя своего рода арку, из которой открывается живописный пейзаж, уходящий вдаль, туда, где взгляд теряется на горизонте среди бликов воды. Видение вне времени, этот рисунок отражает очарование пейзажа, который был очень хорошо знаком Толкину, который проводил каникулы с семьей именно в Лайм-Риджис (21). И то, с какой тщательностью прорисованы здесь все детали – кора деревьев, папоротники, плющ и листья, подготовило почву для его воображаемых пейзажей, таких, как «Таур-ну-Фуин» и «Темнолесье». Взгляд художника проявлялся и в словах, как, например, в письме сыну Кристоферу, написанному годы спустя. Пейзаж, описываемый Толкином, сильно напоминает рисунок, о котором только что шла речь:

Тополя уже облетели, если не считать нескольких листиков на верхушке; и все-таки здесь у нас еще зелено и листвы полным-полно, несмотря на конец октября. Березки красивы, как никогда: кора снежно-белая под бледно-желтым солнцем, а сохранившиеся еще листочки сияют бледным золотом... (22).

Так реальность и воображение сливаются, даря жизнь творческому процессу, в котором одно не отрицает другое, но усиливает его, подтверждая снова, что фантазия, согласно известному рассуждению Толкина, – «естественная деятельность человека. Она безусловно, не разрушает и даже не оскорбляет Разум. Она не притупляет жажду познания научной истины и не затуманивает ее восприятие. [...] созидательная Фантазия основывается на непоколебимом признании того, что мир таков, каким он явлен под солнцем: на признании этого факта, но не на рабстве у него» (23).

Примечания

(1) Ср. С. Duriez, *The Making of a Legend*, Lion Hudson, Oxford, 2012, pp. 60–61.

(2) J. Garth, *Tolkien e la Grande Guerra*, Marietti, Genova-Milano, 2007, pp. 41–42.

(3) W. Blake, *Complete Writings*, Oxford University Press, London 1969, p. 617. На русском языке текст цитируется в переводе Д. Смирнова-Садовского.

(4) Как отмечает Дж.Р. Холмс: «Собирательное название резонирует с литературным творчеством Толкина двояко: во-первых, потому, что абстрактность передана без обращения к латинскому корню, как было в моде после эпохи Просвещения, отдавая предпочтение исконно английскому *-ishness* над латинизмом *abstraction*. Во-вторых, в 1912–1913 гг. Толкин уже думает о своем изобразительном искусстве в том же ключе, в котором он скоро будет думать о своем легендарии, – как о кусочках более широкого художественного видения. Каждая история «Книги утраченных сказаний» и, позднее, «Сильмариллиона» является частью более широкой мифологической картины, точно так же, как «До» или «По ту сторону» являются частью «Книги ности» (цит. по: Michael D.C. Drout, ed., *J.R.R. Tolkien Encyclopedia*, Routledge, New York – London, 2007, pp. 69–70).

(5) M.D.C. Drout, *op. cit.*, p. 35.

(6) Из письма к Эдит Брэтт от 2 марта 1916 г.: «Нынче вечером, пока за окном моросит мерзкий дождик, взялся перечитывать старые лекции по военному делу; через полтора часа соскучился. Добавил штрих-другой к моему дурацкому языку фэйри — к вящей пользе последнего. Меня частенько страх как тянет поработать над ним, а я себе не позволяю; я его, конечно, ужасно люблю, но уж больно ненормальное это хобби!» // Толкин Дж.Р.Р. Письма. М.: ЭКСМО, 2004. Перевод С. Лихачевой под редакцией А. Хромовой и С. Таскаевой.

(7) Толкин Дж.Р.Р. Из письма к Рейнеру Анвину 23 декабря 1963 г. (письмо 253) // Толкин Дж.Р.Р. Письма. М.: ЭКСМО, 2004 / Перевод С. Лихачевой под редакцией А. Хромовой и С. Таскаевой.

(8) Ср.: W.G. Hammond & C. Scull, *J.R.R. Tolkien. Artist and Illustrator*, Houghton Muffin, Boston — New York, 1995, p. 67 (Далее: *Artist and Illustrator*).

(9) Ср.: M.D.C. Drout, *op. cit.*, p. 32.

(10) Ср.: C. McIlwaine, *Tolkien: Maker of Middle-Earth*, Bodleian Library, Oxford 2018, p. 182.

(11) Толкин Дж.Р.Р. Лист кисти Нигтля / Перевод М. Каменкович. // Толкин Дж.Р.Р.

Приключения Тома Бомбадила и другие истории. URL: <https://culture.wikireading.ru/801>.

(12) Толкин Дж.Р.Р. Из письма к Джейн Нив 8-9 сентября 1962 г. (письмо 241) // Толкин Дж.Р.Р. Письма. М.: ЭКСМО, 2004 / Перевод С. Лихачевой под редакцией А. Хромовой и С. Таскаевой.

(13) Толкин Дж.Р.Р. О волшебных сказках / Перевод С. Лихачевой. // Толкин Дж.Р.Р. Чудовища и критики и другие статьи. М.: Elsewhere, 2006. С. 145.

(14) R. Arduini, *Giocherellando con Pennelli*, in *All'Ombra del Signore degli Anelli*, a cura di Stefano Giorgianni, Delmiglio Editore, Verona, 2016, p. 24.

(15) Толкин Дж.Р.Р. Лист кисти Ниггля / Перевод М. Каменкович. // Толкин Дж.Р.Р. Приключения Тома Бомбадила и другие истории. URL: <https://culture.wikireading.ru/801>.

(16) Толкин Дж.Р.Р. К сэру Стэнли Анвину, 31 июля 1947 г. (Письмо 109) // Толкин Дж.Р.Р. Письма. М.: ЭКСМО, 2004 / Перевод С. Лихачевой под редакцией А. Хромовой и С. Таскаевой.

(17) «Нежданные гости» – название первой главы «Хоббита».

(18) Таур-ну-Фуин (версия, описанная в «Утраченных сказаниях»), также называемый Лесом Ночи.

(19) W.G. Hammond & C. Scull, *L'Arte dello Hobbit di J.R.R. Tolkien*, Bompiani, Milano, 2012, p. 74.

(20) Толкин Дж.Р.Р. В «Аллен энд Анвин», 31 августа 1937 г. (Письмо 15) // Толкин Дж.Р.Р. Письма. М.: ЭКСМО, 2004 / Перевод С. Лихачевой под редакцией А. Хромовой и С. Таскаевой.

(21) «В 1927 и 1928 годах, по воспоминаниям Джона, семья ездила в Лайм-Риджис в Дорсете, куда отец Фрэнсис возил в детстве Рональда и Хилари» (John & Priscilla Tolkien, *The Tolkien Family Album*, HarperCollins, 1992, p. 61); еще одно прямое указание на отдых Толкинов на море можно найти в *Artist and Illustrator*, p. 30.

(22) Толкин Дж.Р.Р. Из письма к Кристоферу Толкину 25 октября 1943 г. (Письмо 50) // Толкин Дж.Р.Р. Письма. М.: ЭКСМО, 2004 / Перевод С. Лихачевой под редакцией А. Хромовой и С. Таскаевой.

(23) Толкин Дж.Р.Р. О волшебных сказках / Перевод С. Лихачевой. // Толкин Дж.Р.Р. Чудовища и критики и другие статьи. М.: Elsewhere, 2006. С. 144.





Джоэл Мерринер

Интертекстуальность и иконография в иллюстрациях Сергея Юхимова к Властелину колец : разбор пяти примеров

Опубликовано в: *Journal of Tolkien Research*: Vol. 7: Iss. 1, Article 1

<https://scholar.valpo.edu/journaloftolkienresearch/vol7/iss1/1>

Перевод Марии Семенихиной

(Окончание)

Прощание Галадриэль (1990)



Прощание Галадриэль.

На иллюстрации «Прощание Галадриэль (т. I. III, вкладка 9) показан эпизод из книги 2 «Братства Кольца», гл. VI («Прощание с Лориеном»), когда уцелевшие восемь членов Братства отплывают из Лотлориена на трех эльфийских лодках. Когда они выходят из Серебрянки на стрежень Великой Реки Андунин, они бросают последний взгляд на Галадриэль, провожающую их на берегу. Для путников далекая «белая фигура» Галадриэль видится сверкающей, «как оконное стекло на дальнем холме в лучах садящегося солнца». Толкин пишет:

Then it seemed to Frodo that she lifted her arms in a final farewell, and far but piercing-clear on the following wind came the sound of her voice singing. But now she sang in the ancient tongue of the Elves beyond the Sea, and he did not understand the words: fair was the music, but it did not comfort him [Тогда Фродо показалось, что она подняла руки в последнем прощальном жесте, и попутный ветер принес звук ее поющего голоса – далекий, но пронзительно-чистый. Теперь она пела на древнем языке эльфов, живущих за Морем, поэтому слов он не понимал; мелодия была прекрасна, но не утешала его] (84).

В переводе Григорьевой и Грушецкого в главе «Прощание с Лориеном» этот же отрывок выглядит так:

Фродо показалось, что Галадриэль подняла руку в прощальном жесте, и вдруг ветер совершенно явственно донес ее голос. Владычица пела на древнем языке Заморских Эльфов, слов было не понять, а в прекрасной мелодии слышалась тревога (85).

Песню Галадриэль, которую Толкин затем включает в текст на двух языках, – вымышленном квенья (древнем языке эльфов Валинора) и английском – обычно называют «Намариэ» («Прощай») или *Altariello nainie Lóriendesse* («Плач Галадриэль в Лориене») (86). Хотя у Фродо уже есть некоторые познания в квенья, Толкин указывает, что в этой точке повествования хоббит неспособен понять смысл слов Галадриэль (87). Однако Толкин пишет прямым текстом, что песня Галадриэль, несмотря на свою красоту, «не утешила» Фродо (88). У Григорьевой и Грушецкого Фродо тоже неспособен понять слова «Намариэ» (автор перевода – И.В. Гриншпун), но при этом он не просто не получает утешения от этой песни, а ощущает в ней «тревогу». Это может подразумевать, что Галадриэль пытается сообщить о надвигающейся опасности интонациями своего голоса, но это идет вразрез с меланхолическим настроением толкиновского оригинала. Каноническим является плач Галадриэли по городу Валимару, который в ее песне выступает как метонимическое обозначение Валинора, земли Валар, «утерянной для тех, кто на Востоке» из-за Изменения Мира (89). Из того, что мелодия не дает Фродо утешения, не следует, что песня должна была пробудить в нем страх, хотя слова, выбранные Григорьевой и Грушецким, наводят именно на эту мысль.

На иллюстрации Юхимова показаны девять фигур. Главная фигура – золотоволосая женщина в синем платье и черном головном покрывале, развеваемом, словно подхваченном порывом ветра. Она находится в правой части изображения, на небольшом речном мысу, позади которого лес; такое расположение очень похоже на то, как у Толкина описывается Галадриэль, наблюдающая за отплытием Хранителей с «зеленого берега», недалеко от так называемого «Языка» – полоски земли, поросшей травой, на месте впадения Серебрянки в Андунин (90). Воздетые руки женщины точно повторяют жест Галадриэль из текста оригинала, а не перевода Григорьевой и Грушецкого, где она поднимает «в прощальном жесте» только одну руку. Все расстояния у Юхимова сокращены здесь настолько, что прямо слева от Галадриэль по речной

воде плывут три каное с изогнутыми носами и черно-белым узором по бортам. Эти каное выглядят куда изысканнее «серых лодочек» в тексте Толкина, но те, кто в них сидит, соотносятся с членами Братства, так что почти определенно можно сказать, что изображены действительно эльфийские лодки – дар Галадриэль (91). Из пассажиров, которых по тексту восемь, на иллюстрации представлено семь. Эти семеро (справа налево): Арагорн, Леголас (с воздетыми руками, словно ответный жест на песню Галадриэль), Сэм, Фродо; третий хоббит – либо Мерри, либо Пиппин; Гимли (тянущийся к Галадриэль) и четвертый хоббит – опять-таки либо Мерри, либо Пиппин. Над головой Фродо – красный восьмиконечный крест наподобие крестильного, в синем круге на фоне белого ромба. Судя по тому, в каких моментах этот крест появляется на иллюстрациях цикла, он, видимо, выступает в качестве маркера миссии Кольценосца. Мотив круга в ромбе также напоминает о некоторых нолдорских гербах, нарисованных Толкином и впервые опубликованных в «Календаре “Сильмариллион”» 1978 г. (92).

Небо темно-синего цвета, испещренное восьмиконечными золотыми звездами, напоминает о «синих сводах Варды» из «Намариэ». В верхнем левом углу иллюстрации небо расступается, и в просвете возникает похожая на ангела фигура с крыльями и нимбом, держа в руке пальмовую ветвь. Возможно, явление этого существа в сочетании с изображением поющей Галадриэль имеет целью символически показать Варду, к которой зывают в тексте «Намариэ» (93). С учетом этого предположения молитвенный жест Леголаса можно понимать как обращенный к фигуре Варды, хотя его взгляд (как и взгляды прочих изображенных членов Братства, кроме Арагорна) прикован к Галадриэль. Вероятно, Леголас может осознавать явление Варды только потому, что это осознание передается ему через песню Галадриэль.



Фигура, символизирующая Варду, держит в протянутой левой руке пальмовую ветвь, словно предлагая ее Галадриэль. Пальмовая ветвь наделена иконографическим смыслом и в античном, и в христианском искусстве. В античности ее часто использовали для обозначения победы. Это могла быть и победа в материальном мире, как на римской мозаике IV в. н. э. «Увенчание победительницы» из Виллы-дель-Казале, или же в мире духовном, как на передней панели мраморного «Саркофага с гирляндами» II в. н. э. из Фригии, где пальмовая ветвь символизирует победу при переходе в загробную жизнь (94). В христианском

искусстве пальмовая ветвь сделалась атрибутом мучеников: как пальма торжествует над пагубами пустыни, так и мученик торжествует над истязаниями плоти (95).

В целом изображение одиночной фигуры, которая стоит на берегу с воздетыми руками, призывая или приветствуя проплывающую лодку, можно понимать и как визуальную отсылку к евангельскому эпизоду с чудесным уловом рыбы. Имеется в виду второе по времени подобное чудо Иисуса, о котором говорится в Евангелии от Иоанна (Ин. 21:1–14). В отличие от первого (описанного в Лк. 5:1–11), это чудо происходит уже после Воскресения: Иисус, стоя на берегу Тивериадского озера, окликает своих семерых учеников, плывущих в лодке (96). Ученики, а именно Симон Петр, Фома, Нафанаил, сыновья Зеведеевы (Иаков и Иоанн) и еще «два других ученика», ловили рыбу все утро и всю ночь накануне, но так ничего и не поймали (97):

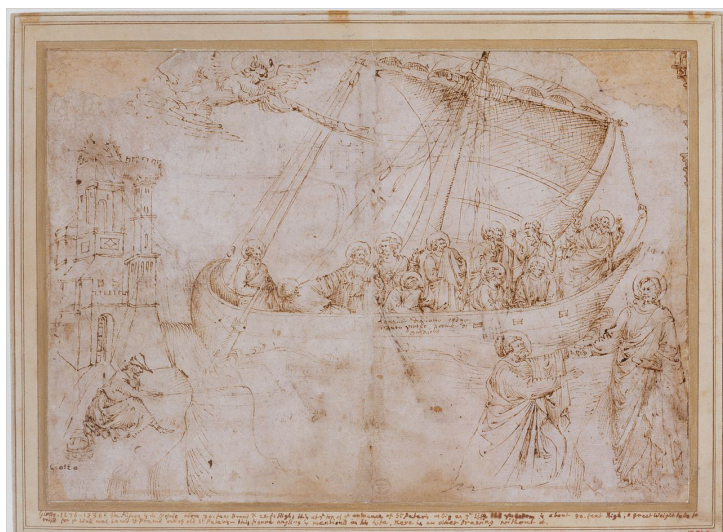
А когда уже настало утро, Иисус стоял на берегу; но ученики не узнали, что это Иисус.

Иисус говорит им: дети! есть ли у вас какая пища? Они отвечали Ему: нет.

Он же сказал им: закиньте сеть по правую сторону лодки, и поймаете. Они закинули, и уже не могли вытащить *сети* от множества рыбы (98).

На иллюстрации Юхимова в трех эльфийских лодках сидят семь членов Братства Кольца. Однако на данный момент в Братстве их насчитывалось восемь. Да, Гэндальф погиб в Мории, но на иллюстрации «Прощание Галадриэль» нет и Боромира [*судя по тексту, на иллюстрации как раз Боромир, сидевший в одной лодке с Мерри и Пиппином, а Арагорн, плывущий в одной лодке с Фродо и Сэмом, скрыт левой границей изображения.* – Прим. перев.]. Возможно, отсутствие Боромира на иллюстрации можно объяснить исходя из самого толкиновского текста как предвестие грядущего падения персонажа. Но если мы признаем, что здесь использован мотив Чудесного улова рыбы, то семь изображенных членов Братства (без Боромира) перекликаются с мотивом семи учеников, что усиливает сходство.

Существует несколько произведений искусства, представляющих достоверное общее совпадение с иллюстрацией «Прощание Галадриэль». Первое из них, тоже посвященное теме Чудесного улова – утраченная большая мозаика Джотто ди Бондоне «Navicella» («Кораблик») (ок. 1305–1313), уничтоженная при сносе старой Базилики Св. Петра (99). Изначально на мозаике была изображена сцена Хождения по водам из Евангелия от Матфея (Мф. 14:24–32), с немалым количеством важных иконографических деталей, совпадающих с иллюстрацией Юхимова. Наиболее значимая из них – основная композиция из фигур Христа, учеников и ангела, особенно хорошо просматривающаяся на рисунке XV в. с этой мозаики, сделанном Парри Спинелли (в настоящее время хранится в Музее Метрополитен) (100).

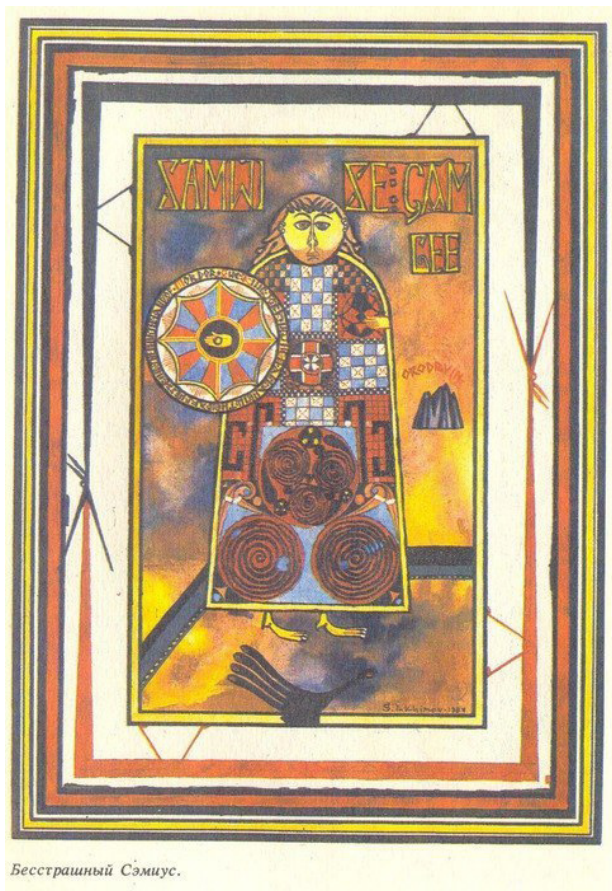


Существуют и общие совпадения между «Прощанием Галадриэль» и другой картиной на сюжет Чудесного улова – живописным полотном «Христос у моря Галилейского» (1695–1697) представителя позднего барокко Себастьяно Риччи. Общее заключается в безмятежности обликов Галадриэль и Христа и в том, как волосы обрамляют их лица. Покрывало на голове Галадриэль тоже напоминает ткань, накинутую на плечи Христа, а ее верхнее синее и нижнее красное платья – красное одеяние и синий плащ Христа у Риччи. Линии берега и деревьев на заднем плане иллюстрации Юхимова расположены под уклоном справа налево, и их прерывает вертикально стоящая фигура Арагорна. Эта композиционная особенность соотносится с расположением прибрежного города вдоль горизонта на картине Риччи, где высота зданий уменьшается по мере их приближения к вертикальной лодочной мачте. Хотя на иллюстрации Юхимова три лодки, а не одна, как в Евангелии, они стоят близко друг к другу, словно образуя единое судно. Как было указано ранее, число изображенных на иллюстрации Хранителей совпадает с каноническим числом учеников – семь – на картине Риччи. Кроме того, Гимли на иллюстрации Юхимова, с рукой, протянутой в сторону Галадриэль, может восприниматься как отголосок фигуры Симона Петра, протягивающего руки к Христу, на картине Риччи.



Иконография библейских мотивов слишком влиятельна, чтобы полностью раствориться в толкиновском мотиве «Прощания Галадриэль». Включая сюжет этих новозаветных мотивов в особенно важный переходный эпизод «Властелина колец», Юхимов (сознательно или нет) создал мощный гибрид, наполненный религиозным и мифографическим смыслом. Фигуры Галадриэль и Христа тесно сближаются на визуальном уровне – почти до взаимозаменяемости, в зависимости от точки зрения зрителя. Эта параллель не только усиливает эмоциональность жеста Гимли (теперь он тоже приравнен к Петру, простирающему руки к Христу), но и сообщает более важное, хотя и неканоническое, значение фигурам семи Хранителей, представленным на иллюстрации. Конечно, для ранних христиан Иисус был мучеником, и Галадриэль на иллюстрации Юхимова, из-за слияния ее образа с образом Христа, сама может предстать как мученица (101). Она устояла перед искушением Кольца, которое предложил ей Фродо (еще один будущий мученик), и ангельская фигура с пальмовой ветвью может обозначать Варду, возлагающую на Галадриэль гипотетический мученический венец (102).

Бесстрашный Сэмюс (1987)



Бесстрашный Сэмюс.

Иллюстрация «Бесстрашный Сэмюс» (т. II, вкладка 18) отражает сцену из книги IV «Двух крепостей», гл. X («Сэм на распутье»), где Сэм Гэмджи, который решил покинуть тело своего господина и рискнуть отправиться в Мордор в одиночку, понимает, что попал в ловушку, так как к расщелине приближаются орки:

In a minute they would reach the top and be on him. He had taken too long in making up his mind, and now it was no good. How could he escape, or save himself, or save the Ring? The Ring. He was not aware of any thought or decision. He simply found himself drawing out the chain and taking the Ring in his hand (103). [Всего через минуту они достигнут вершины и застанут его. Раздумья отняли у него слишком много времени, и теперь это сыграло против него. Как ему ускользнуть, или спастись самому, или спасти Кольцо? Кольцо. Он не отдавал себе отчета ни в мыслях, ни в решениях. Он просто почувствовал, что вытаскивает цепочку и берет Кольцо в руку.]

Григорьева и Грушецкий трактуют этот пассаж более прозаично (104). В их версии мало что осталось от паники Сэма или его спора с самим собой по поводу Кольца. Примечательно, что они опускают и тот единственный миг, когда Кольцо покоится в руке Сэма – чтобы был понятен контекст иллюстрации Юхимова:

Через минуту орки будут на вершине и увидят его. Он слишком долго раздумывал! Еще не отдавая себе отчета, он нащупал цепочку на шее. В тот момент, когда первые враги появились на перевале, прямо перед ним, он надел Кольцо (105).

Визуально «Бесстрашный Сэмиус» – одно из самых впечатляющих изображений во всем цикле. Достаточно легко догадаться, кто именно здесь изображен, особенно с учетом названия иллюстрации и надписи-*titulus* вокруг головы персонажа *SAMWISE GAMGEE*, но сам персонаж показан весьма нетрадиционно, и фигуративность заботит художника весьма мало. Удлиненное колоколовидное туловище Сэма – возможно, намек на его эльфийский плащ, подаренный в Лотлориене; однако прихотливый внешний вид одеяния противоречит его более скромному описанию в самом тексте (106). Положение правой руки Сэма действительно хорошо совпадает с описанием Толкина, а то, что Кольцо (без цепочки) находится на ладони Сэма, образует тесную связь между изображением и текстом и создает подходящую точку фокуса для всей иллюстрации. Сияющий ореол, исходящий от Кольца, образован шестнадцатью чередующимися красными и синими лучами, которые, в свою очередь, складываются в восьмиконечную звезду. Такая схема (визуальная передача силы Кольца) имеет общие черты с центральным диском герба Финве, созданного Толкином приблизительно в 1960 г. (107). Восемь лучей звезды и ее цветовая схема также напоминают мотивы узоров нуменорских тканей, которые Толкин рисовал тогда же (108).



Звезду окружает надпись – фрагмент оригинального текста Заключения Кольца (в противоположность русскому переводу Григорьевой и Грушецкого): *ONE RING TO BRING THEM ALL AND IN THE DARKNESS BIND THEM IN THE LAND OF MORDOR* (sic) [Одно Кольцо, чтобы собрать их всех и связать их во тьме в земле Мордор.] Слева от Сэма изображена висящая в воздухе гора, *titulus* над которой гласит «Ородруин» (*ORODRIVIN*). Ородруин («пылающая гора») – это, конечно, синдаринское название того места, где было отковано Единое Кольцо, вулкана Роковая гора (109). На переднем плане иллюстрации из-за ее нижнего края высовывается темная рука с красными ногтями и тянется вперед, очевидно к Сэму, хотя ни в одном тексте такое не упоминается. Сама рука, вероятнее всего, означает приближение одного из орков Горбага, поднимающихся по туннелю из долины Минас Моргула. Юхимов добавляет здесь интересную деталь, так как введение такого «внешнего» элемента дает возможность переключить стиль повествования, сделав его не вполне толкиновским. Обычно «Властелин колец» представляется как повествование от лица всезнающего рассказчика, в данной главе внутренне сконцентрированного на фигуре Сэма (или отражающего субъективную точку зрения Сэма) (110). Однако стоило добавить эту руку, и в иллюстрацию вносится нотка неопределенности. На ком же мы здесь должны сконцентрировать внимание – на Сэме или безымянном орке (или ком-то еще, затаившемся за краем рисунка)? Возможно, имелось в виду, что зритель должен рассматривать эту иллюстрацию с точки зрения орка, перед которым внезапно предстал Сэм Гэмджи-Кольценосец? Графически это маловероятно, так как, хотя рука орка может тянуться извне за нижний край иллюстрации (что предполагает дополнительный временной или пространственный план), но благодаря второй границе изображения рука оказывается жестко привязанной к внутритекстовой реальности мира Толкина. [Прим. перев.: логичнее всего видеть здесь руку самого Саурона, тянущуюся к Кольцу.]



На теле (одежде) Сэма присутствует кельтский мотив *трискеле*, часто использовавшийся как художественный символ Св. Троицы (111). Трискеле обрамляют кириллические буквы «С» и «Г», инициалы Сэма Гэмджи на русском языке. Вообще странная форма тела Сэма лучше всего объясняется при сравнении с возможными прямыми прообразами, которые, как видится, имеют раннесредневековый характер. Один из наиболее очевидных прообразов можно видеть на листе 21об «Человек Св. Матфея» – иллюминированной странице, предваряющей текст Евангелия от Матфея в манускрипте VII в. «Книга из Дарроу», выполненном островным письмом [тип почерка, свойственный средневековым британским и ирландским рукописям]. Художник, работавший над Книгой из Дарроу (возможно, ирландский или нортумбрийский монах), создал сильно стилизованный вариант символа для евангелиста Матфея. Здесь, в отличие от более поздних памятников островного письма, таких как Линдисфарнское евангелие или Келлская книга, этот символ представлен

«нагим» – то есть, согласно Мартину Вернеру (Werner, 1969), «без крыльев, нимбов, книг и прочих атрибутов» (112). Абрис «Человека Св. Матфея» соответствует абрису фигуры Сэма, и у обоих на туловищах – искусный узор в виде шахматной доски. В надписи-*titulus* *Samwise Gamgee* использованы красно-желтые островные полуунциальные буквы, начертание которых взято непосредственно с *titulus* на л. 209б Линдисфарнского евангелия «Св. Иоанн Евангелист» (113). Возможный прообраз узора трискеле на теле Сэма – центральная часть л. 3v Книги из Дарроу, одной из ее шести уцелевших «ковровых» страниц (114).



Возможно, как отмечает Лоуренс Нис (Nees, 1978), «образы евангелистов и/их символы», такие как представленные в Книге из Дарроу, выполняли апотропеическую [защитную] функцию и могли наделяться «магической силой», в частности в Британии (115). Считалось, что эта сила возрастает, если символы евангелистов (один или несколько) соединяются со знаком креста, тоже наделенным апотропеической магией. Особенно красноречивый пример, который приводит Нис – «замысловатое ритуальное предписание по возвращению плодородия полям, испорченным колдовством», которое появляется в сборнике древнеанглийских молитв и медицинских текстов X–XI вв., известном под названием *Lacnunga* [Лекарства]. Сам ритуал включал захоронение четырех крестов (на каждом из которых написано имя одного из евангелистов) по углам бесплодного поля, чтобы обеспечить на следующий год хороший урожай (116). При взгляде на юхимовского Сэма мы замечаем у него на теле похожий набор апотропеических символов: само туловище хоббита срисовано с символа евангелиста – «Человека Св. Матфея» и украшено двумя изысканными изображениями креста. Возможно, «Бесстрашный Сэмюс» Юхимова визуально сближается с талисманными изображениями из манускриптов островного письма, таких как Книга из Дарроу (111). Разумеется, «Бесстрашный Сэмюс» – это иллюстрация к вымышленной истории, а значит, никакого обрядового значения применительно к реальному миру не имеет, если только нельзя придать ему такое значение путем простого введения апотропеических символов в дискурс современной иллюстрации.

Определить точное интертекстуальное значение, проистекающее из прямого визуального прототипа «Человек Св. Матфея», тоже проблематично. Гипотетически может быть, что Сэм, «соль земли», честный хоббит, так же соотносится со своим господином Фродо, как соотносятся евангелист Матфей (считающийся символом человеческой природы Христа) и сам Христос (118). Но такая интерпретация выглядит натяжкой и с трудом поддается обоснованию, и даже если ее можно подтвердить, все равно многим читателям неясность интертекстуальной отсылки может только помешать.

Поход рохирримов (1991)



У иллюстрации «Поход рохирримов» (т. П.П, вкладка 21), возможно, самый явный визуальный прототип из всех рассматриваемых случаев. Контекст данной иллюстрации следующий: глава VI («Битва на Пеленнорских полях») книги V «Возвращения Короля» начинается с того, что Предводитель назгулов покидает ворота Минас Тирита, а Теоден и рохиррим врываются на Пеленнорские поля с севера, гоня перед собой орков «к Реке, как охотники гонят стада дичи» (119). Затем Теоден направляет свое войско в южную сторону, навстречу силам харадрим. Рохиррим быстро сминают ряды южан, вождь харадрим убит

Теоденом, а его знамя повержено. Однако в это время на поле брани падает огромная тень, возвещающая возвращение Предводителя назгулов верхом на крылатой твари. Толкин пишет:

But lo! suddenly in the midst of the glory of the king his golden shield was dimmed. The new morning was blotted from the sky. Dark fell about him. Horses reared and screamed. Men cast from the saddle lay grovelling on the ground.

“To me! To me!” cried Theoden, “Up Eorlingas! Fear no darkness!”

[Но вот внезапно в звездный час короля его золотой щит затмился. Свет нового утра был стерт с небосклона. На Теодена упала тьма. Кони вздыбились и заржали. Люди, сброшенные с седел, униженно простерлись на земле.

– Ко мне! Ко мне! – закричал Теоден. – Не бойтесь мрака!] (120)

У Григорьевой и Грушецкого эта сцена дается более отстраненно (по крайней мере, в переводе):

Но вдруг блеск золотого щита Теодена потускнел. Небо померкло, на землю упала тень. Кони начали храпеть и взвиваться на дыбы, сбрасывая всадников.

– Ко мне! Ко мне! - вскричал Теоден. – Не бойтесь тени! (121)

Переводчики, опустив третье предложение исходного толкиновского фрагмента, лишили всю сцену ее внутренней точки фокуса (122). Читатель уже не находится внутри повествования, видя события (хотя и на краткий миг) глазами Теодена. Точка зрения роханского короля устранена из текста, и Григорьева и Грушецкий не оставили нам средства, которое позволило бы нам пережить напрямую ужас от появления Предводителя назгулов.

Иллюстрация Юхимова дает третью точку зрения на вышеприведенную сцену. В отличие как от Толкина, так и от переводчиков, художник собирает все детали (видимые и невидимые) в одном изображении. Главные элементы иллюстрации собраны в ее средней части, ниже которой располагается бордюр. Точка фокуса средней части – конный воин с миндалевидным (каплевидным) щитом и поднятым мечом, который шпорит коня, перескакивая через поваленные тела двух существ наподобие черных людей в красных кольчугах и остроконечных шлемах. Один из лежащих сжимает меч, другой – с гримасой боли на лице – растянулся над сломанным мечом. Под ними – бордюр, на котором изображена битва между белыми людьми без головных уборов, вооруженными мечом, копьем и пращей, и большим псоглавцем, вооруженным дубиной с шипами, рядом с которым – чернокожий человек в красном, пронзенный копьём. Фигуры на бордюре снабжены *tituli Rohirrim* и *The ENEMY [BPAI]* (sic), соответственно.

На центральной части слева на расстоянии от первого всадника изображен второй вооруженный человек на коне, въезжающий «в кадр» с копьём наперевес. Сверху слева в

центральной части видна скелетоподобная фигура в плаще, с луком и на крылатой твари, которая целится красной стрелой в коня первого всадника. Латинский *titulus* (разорванный скелетоподобной фигурой) над центральным всадником гласит: *THEODEN REX INTERFECTUS EST*, что переводится как «Король Теоден убит». Очевидно, это должно подразумевать, что конник в центре и есть Теоден, хотя между изображенным воином и каноническим описанием Теодена есть расхождения. И в тексте Толкина, и в переводе повторяется мотив «золотого щита», но у Юхимова щит Теодена – синий с красным (по крайней мере, изнутри). Также ни в одном тексте не указывается, что этот щит миндалевидной формы, наподобие того, что изображен на иллюстрации.

Кроме того, не так изображен и конь Теодена Снежногрив. У Толкина говорится, что он был «бел как снег», что неудивительно, тогда как животное на иллюстрации «Поход рохирримов» откровенной синевато-зеленой масти, с ярко-желтыми гривой и хвостом (123). Псевдо-пуантилистскую манеру изображения тела коня, возможно, следует понимать как намек на кольчугу, но это вряд ли и, опять же, расходится с каноном. Более вероятно, что таким образом художник пытался создать некий эффект трехмерного изображения. Двое раненых или убитых под копытами Снежногрива, возможно, изображают приверженцев Саурона, сраженных Теоденом. Их красное одеяние и черная кожа могут указывать на то, что это харадрим (124). Вторая фигура за подписью *ENEMY* на бордюре – вероятно, тоже воин харадрим, и это предположение подкрепляется тем, что он уронил кривой ятаган (125). Его соотечественник с песьей головой и дубинкой – может быть, орк, а может быть, и несколько вольное изображение человека «из Дальнего Харада», похожего на полутролля (126).



Надпись-*titulus* *THEODEN REX INTERFECTUS EST* вводит зрителя в заблуждение, так как мы явно видим здесь не собственно момент смерти Теодена, но скорее события, непосредственно ей предшествующие. При этом именно гибель коня оказывается для короля Теодена роковой, и иллюстрация Юхимова отражает момент перед тем, как животное будет убито пущенным метательным оружием. Толкин описывает это оружие как «черный дротик», но нигде не заявляет, что его метнул Предводитель назгулов (127). В переводе дротик становится «черным копьем», которое поражает Снежногрива в грудь, но и там не говорится, кем оно

брошено (128). Работа Юхимова, однако, почти не оставляет сомнений в том, кто это сделал. Роковое оружие – это стрела, которая вот-вот сорвется с тетивы лука в руках скелетоподобной фигуры, которую, разумеется, можно счесть Предводителем назгулов, спускающимся с неба на своем крылатом скакуне.



Возможно, визуальный прообраз «Похода рохирримов» – наиболее прозрачный в подборке, так как в изображении сочетаются элементы, заимствованные непосредственно из произведения искусства романского стиля – гобелена из Байе. *Titulus THEODEN REX INTERFECTUS EST* («Король Теоден убит») у Юхимова заимствован с *titulus'a HIC HAROLD REX INTERFECTUS EST* («Здесь был убит король Гарольд») из сцены 59 [на самом деле 57 – прим. перев.] гобелена из Байе. Здесь можно предположить гипотетическое слияние образов короля

Гаральда с гобелена из Байе и вымышленного роханского короля, возможно, имеющее целью усиление символического смысла изображения. Фигура самого Теодена верхом на Снежногриве очень похожа на фигуру норманнского всадника, крайнего справа в сцене 56, изображенного прямо под буквами *OLDO* в *titulus'e HIC FRANCI PUGNANT ET CECIDERUNT QUI ERANT CUM HAROLDO* («Здесь сражаются французы, и они убили тех, кто был с Гарольдом»). При сравнении с прототипом становится понятен источник странной текстуры изображения Снежногрива: такой псевдо-пуантилизм предназначен для передачи профилирующего эффекта стежков вышивки гобелена из Байе (129). Теоден и норманнский воин вооружены по-разному: у Теодена меч, а не копье, хотя следует заметить, что к этому моменту в тексте Толкина Теоден успел сломать свое копье, убивая харадримского вождя, поэтому смена оружия не противоречит канону (130). При этом миндалевидный (каплевидный) щит, а также более мелкие детали, такие как уздечка коня, седло и даже ножные обмотки и шпоры всадников, на обоих изображениях практически одинаковые (131).

С точки зрения композиции средняя часть и бордюр «Похода рохирримов» более всего напоминают композицию таких сцен гобелена из Байе, как сцена 32 *ISTI MIRANT[UR] STELLA[M]* («Они дивятся звезде») и сцена 38 *HIC WILLELM[US] DUX IN MAGNO NAVIGIO MARE TRANSIVIT ET VENIT AD PEVENESAE* («Здесь герцог Вильгельм на большом корабле переплыл море и прибыл в Певенси»). Хотя эти сцены и не изображают сражение, композиционно они более близки к работе Юхимова, чем



большинство прочих сцен гобелена из Байе, так как у них бордюр только один, а не два (верхний и нижний), представленные на большей части гобелена.

По-видимому, сам Толкин размышлял о визуальном сходстве англосаксонской и рохирримской культур, о чем свидетельствует его ответ в письме Роне Бир 1958 г. на ее вопрос о стиле одежды народов Средиземья. Толкин отметил, что он бы не отнес рохиррим к людям средневековья, но при этом полагает, что стиль изображений на гобелене из Байе «вполне подходит» роханским всадникам (хотя и назвал условное изображение кольчуг мастерами из Байе «неуклюжим») (132).

Возможность визуального соединения образов Гарольда и Теодена в дальнейшем увеличивается благодаря символизму стрелы – детали, объединяющей истории обоих королей. Конечно, судя по источникам, современную битву при Гастингсе (например, норманнскому пропагандисту Вильгельму из Пуатье), реальный Гарольд скорее был изрублен воинами Вильгельма, а не получил стрелу в глаз (133). Также при современном анализе гобелена было высказано предположение, что стрела в глазу англосаксонского воина в сцене 57 появилась в результате слишком тщательной «реставрации вышивки», а не была изображена самим художником (134). Несмотря на это, в современной визуальной культуре соединение образов «стрельи» и средневекового воина наделяется четким символическим значением смерти короля в бою. В сочетании со словами *HIC HAROLD REX INTERFECTUS EST* возникает прямая связь с гобеленом из Байе, нагружающая эти образы добавочным весом почти тысячелетней европейской истории.

Тем не менее, такая связь необязательно равна интертекстуальной значимости. Собственно, можно сказать, что детали гобелена из Байе просто были включены в «Поход рохирримов» наподобие коллажа. Это, возможно, привело к сильному внешнему сходству между прототипом и новым изображением (что, возможно, было хорошо для Юхимова), но сам смысл этого остается непонятным. Требуется ли от нас отождествлять Вильгельма и норманнских рыцарей с Теоденом и рохиррим, а значит, и людей Гарольда – с харадрим? Такое толкование противоречило бы исходному тексту Толкина, где агрессоры – харадрим, как часть армии Саурана, но не рохиррим. Конечно, историческая традиция диктует, что на гобелене из Байе симпатии художника на стороне норманнов и он «дает законное оправдание смене правления в Англии», а это может подразумевать иное прочтение: Вильгельм (Теоден) на поле боя выступает как правый, а Гарольд (харадрим) – как незаконный предатель. Но и это натяжка, и мы приходим к заключению, что в данном случае прямой визуальный прототип не обеспечивает четкого интертекстуального смысла.

[Прим. перев. Связь своего «роханского» рисунка с гобеленом из Байе отмечал сам Юхимов, пусть и в ироническом ключе, ссылаясь на вымышленные им самим псевдоисторические источники (авторские орфография и пунктуация сохранены): «Однако, при дворе конунговских супружниц издавна существовали так называемые “Государевы шпалерни”, где девушки из знатных семейств рукодельничали, создавая рукотворные ковры невероятных размеров, на коих изображались наиболее значимые события, происходящие как в самом Рохане, так и за его пределами. Когда настали смутные времена, ковры бережно свернули и укрыли далеко в Белых Горах в пещерах, получивших впоследствии название “Чертоги Тысячи Шпалер”. Уже много позднее их разграбили Харадские купцы-воррюги. Алчные торговцы без жалости разрезали ковры на куски, – для удобства транспортировки, – так они и разошлись по всему свету. Часть

из них, – как полагает сэр Тревис Льюис Бадмингтон, – попала в Нормандию, где и послужила предполагаемым образцом для Матильды Фландрской и ее ткачих 7/. (7/ См. подробнейшее исследование преп. Т. Бенгли-Бамперса “О некоторых любопытных совпадениях между шпалерами Рохана и ковром из Байе”, изд. Принстонского ун-та, на правах рукописи, 1905 г.)» (<https://iukhimov.livejournal.com/1158.html>)]

В гости к Тому Бомбадилу (1987)

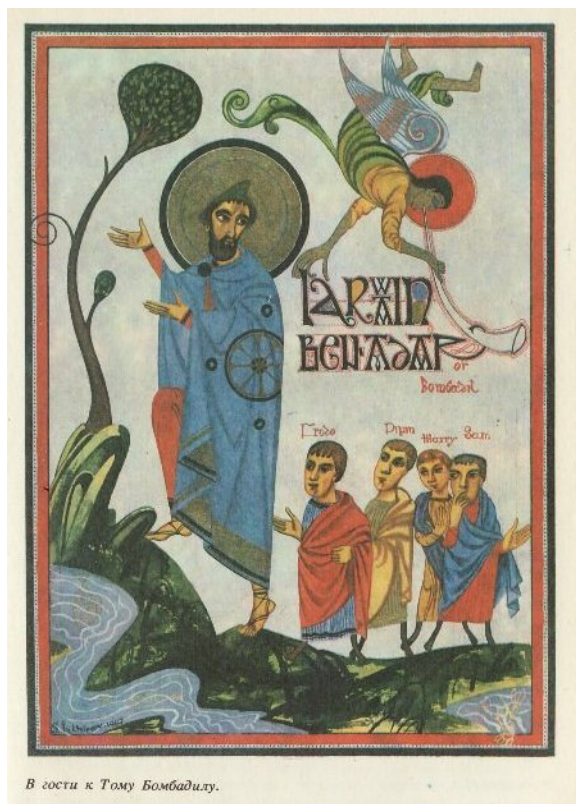


Иллюстрация «В гости к Тому Бомбадилу» (т. II, вкладка 3) изображает кульминационный момент главы VI книги I «Братства Кольца» («Древлепуша»), где Том Бомбадил, вызволив Мерри и Пиппина из плена в стволе Старой Ивы, зовет хоббитов пойти к нему домой:

‘Time enough for questions around the supper table. You follow after me as quick as you are able!’ With that he picked up his lilies, and then with a beckoning wave of his hand went hopping and dancing along the path eastward, still singing loudly and nonsensically.

Too surprised and too relieved to talk, the hobbits followed after him as fast as they could.

[«За ужином будет достаточно времени, чтобы задавать вопросы. За мной, и как можно быстрее!» С этими словами он подобрал с земли свои лилии, а затем взмахнул рукой в знак приглашения и вприпрыжку пустился по восточной тропе, пританцовывая и громко распевая бессмыслицу.

Хоббиты, которые чувствовали такое удивление и облегчение, что и говорить не могли, бросились за ним со всех ног.](135)

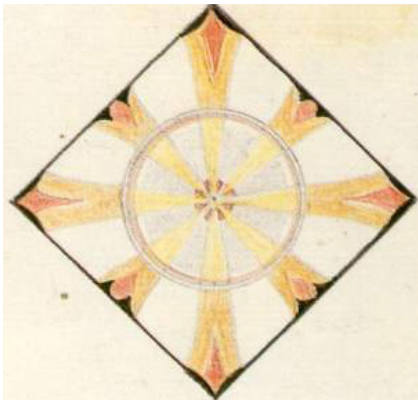
Соответствующий фрагмент в переводе Григорьевой и Грушецкого выглядит следующим образом:

—...За столом поговорим, время не жалея. Ну-ка, марш за мной, но – чур! – отставать не смейте!

Подняв лилии, он сделал приглашающий жест и, по-прежнему приплясывая и громко распевая всякую чепуху, пустился по тропинке.

Хоббиты, счастливые и ошеломленные, бросились было догонять своего чудного спасителя, но сразу отстали (136).

Переводчики оставили очень мало от двусмысленности толкиновского оригинала. В их версии в приглашающих словах Бомбадила отчетливо слышна нотка предостережения: подразумевается, что любое промедление снова ввергнет хоббитов в беду. Кроме того, хоббиты не просто «чувствуют такое удивление и облегчение, что и говорить не могут» – состояние, которое можно понимать весьма неоднозначно: например, они с облегчением чувствуют, что спасены, но Бомбадил их несколько беспокоит. Напротив, прямо говорится, что они «счастливы», а Бомбадила воспринимают как «спасителя».



На иллюстрации Юхимова представлены пять фигур с надписями-*tituli* (слева направо): *Iarwain Ben-adar*, *Frodo*, *Pipin* (sic), *Marry* (sic) и *Sam*. Имя «Йарвайн Бен-адар» отсылает к более полному синдаринскому именованию Тома Бомбадила и переводится приблизительно как «Старейший и Безотчий» (137). Шестая фигура – неидентифицируемое крылатое существо – парит прямо над головами хоббитов и трубит в трубу, конец которой обвивает ножка буквы R в

слове *Ben-adar*. У юхимовского Бомбадила нет никаких лилий, и он одет в синюю хламиду длиной до щиколоток, застегнутую фибулой, а не в «синее пальто» (*blue coat*), как у Толкина, и не в «голубую вылинявшую куртку», как у Григорьевой и Грушецкого. Эта одежда скорее напоминает «синий кафтан», фигурирующий в «Хранителях» Муравьева и Кистяковского (138). Изображение восьмиконечного креста, наподобие герба, на плаще Бомбадила – любопытное добавление, так как похожий, но более простой знак использован на иллюстрации «Прощание Галадриэль» – там крест меньшего размера, помещенный рядом с Фродо, функционировал как возможный символ миссии Кольценосца. Здесь крест может обозначать уникальный статус Бомбадила как того, кто может владеть Кольцом и оставаться неуязвимым для его чар (139). При более пристальном рассмотрении крест обнаруживает сходство с центральной частью герба, нарисованного Толкином для Дома Финарфина (ок. 1960 г.) (140). Герб Финарфина впервые был опубликован в книге *J.R.R. Tolkien: Life and Legend* («Дж.Р.Р. Толкин: Жизнь и легенда») в 1992 г. – что допускает интригующую вероятность того, что Юхимов перед публикацией подправил свой рисунок 1987 г. (141).

Тем не менее, поза Бомбадила указывает на то, что он взбирается на склон вблизи «небольшого водопада» у края Древлепуши, хотя детали времени и пространства отличаются от текста: хоббиты на рисунке уже приближаются к этой точке, а Бомбадил еще не скрылся у них из вида (142). Бомбадил обут не в желтые башмаки, а только в сандалии. У его ног змеится Ивлинка (полная рыбы и раков), а слева над ним виднеется дерево, и по его переплетенным сучьям, нависающей ветке и расположению у воды можно предположить, что это Старый Лох.

Похоже, что фигура Бомбадила – отголосок изображений Моисея на миниатюрах в рукописях, в частности миниатюры на листе 25v («Моисей получает скрижали Завета») каролингской Библии Мутье-Грандваль IX века (143). На ней Моисей, стоя на вершине горы Синай, тянется вверх, чтобы взять скрижали из руки Бога. Изображение-прототип развернуто зеркально, чтобы соответствовать движению фигур справа налево на рисунке Юхимова, но заметные черты, вплоть до характерных сандалий, которые носят и Моисей, и Бомбадил,



сохраняются. Кроме того, видимо, трое хоббитов (кроме Мерри) точно соотносятся с миниатюрой «Иисус Навин, Моисей, Аарон и израильтяне», помещенной вместе с миниатюрой «Моисей получает скрижали Завета» на том же листе 25v Библии Мутье-Грандваль. Аарону – если убрать его бороду, посох и прочие атрибуты – четко соответствует Фродо; израильтянину, стоящему прямо за спиной Аарона – Пиппин, а израильтянину с рукой у подбородка – Сэм.

Если вернуться к вопросу о крылатой фигуре, парящей над хоббитами, то один ее нелепый вид указывает на то, что она – возможное визуальное заимствование. К счастью, источник этого прообраза вполне очевиден: почти определенно можно сказать, что этот персонаж взят с миниатюры «Св. Матфей» (символ евангелиста), л. 25b Линдисфарнского евангелия VII века (144). Между этими двумя фигурами есть небольшие различия (например, у персонажа Юхимова нет книги), однако сходство их очертаний бесспорно.

Каллиграфические элементы на иллюстрации «В гости к Тому Бомбадилу», кажется, также имеют прямые прототипы в Линдисфарнском евангелии, с некоторыми изменениями. В надписи-*titulus* 'e *Iarwain Ben-adar* используется прихотливый островной полуунциал, который можно видеть на украшенных начальных страницах л. 29 и л. 211 (145). Слова *or Bombadil* и имена хоббитов написаны почерком, близким к неукрашенной версии этого же полуунциала, но висят в воздухе наподобие междустрочных древнеанглийских глосс Альдредра [*Прим. перев.: Альдред – священник X в., оставивший между строк Линдисфарнского евангелия, написанного на латыни, толкование наиболее трудных для понимания мест текста на древнеанглийском языке*] (146).

Можно ли в этой мозаике визуальных прообразов различить интертекстуальные импликации? Принимая во внимание способ визуального заимствования, разобранный на данных примерах, никакой иконографической связи между прямым визуальным мотивом из Библии Мутье-Грандваль, как он представлен на иллюстрации Юхимова, и библейским текстом, к которому он отсылает (Исход), нет. Напротив, визуальный образ Моисея и израильтян используется, чтобы создать новое изображение, относящееся к Бомбадилу и хоббитам. Однако сила оригинальной библейской образности такова, что она продолжает быть заметной даже после того, как заимствованный мотив был переработан, и этим вызывает возможное смешение этих двух нарративов. Конечно, мы не хотим сказать, что такое смешение имел в виду сам Толкин, мы просто исследуем возможность этого сочетания смыслов в контексте иллюстрации.

Так что же это за таинственное крылатое существо? Ни у Толкина, ни у Григорьевой и Грушецкого в текстах оно не фигурирует, и все же Юхимов помещает его в смысловой центр своей композиции. Ключ к разгадке может находиться не в самой крылатой фигуре, а в мотиве трубы – инструмента, который сам по себе связан с сюжетом из Исхода: например, в Исх. 19:16–17 говорится о «трубном звуке весьма сильном», который побуждает Моисея вывести народ из лагеря («стана») к подошве горы Синай (147). Воплощение этого мотива в визуальной форме (крылатого существа) обеспечивает перенос более глубокого смысла от прототипа к новому изображению. Бомбадил (в роли Моисея) теперь может ответить на божественный звук трубы и вывести хоббитов (израильтян) из Древлепущи к подошве холма, на котором стоит

его дом. Исходя из этого, представляется весьма возможным экстраполировать этот смысл, чтобы охватить более широкий контекст повествования Исхода и приравнять Бомбадила, освобождающего хоббитов из плена Древлепуши, к Моисею, вдохновленному Яхве, который выводит народ Израиля из Египта.

Заключение

Все пять разобранных в настоящей статье примеров соотносятся с различными элементами спектра визуальных заимствований/интертекстуальности; и порядок, в котором они появляются в моем тексте, продиктован этим отношением. На одном краю спектра – «Гэндальф и Король-Призрак у ворот Минас-Тирита»: изображение, в котором визуальные заимствования присутствуют на уровне общего соответствия, что приводит к неопределимому интертекстуальному смыслу. На противоположном краю – «В гости к Тому Бомбадилу»: изображение с непосредственным заимствованием визуального прообраза и с четко определимым интертекстуальным смыслом. Между этими двумя располагаются «Прощание Галадриэль», в котором представлены заимствования общего соответствия с четким интертекстуальным смыслом, а также «Бесстрашный Сэмюис» и «Поход рохирримов», содержащие непосредственные визуальные прототипы, но с неопределимым интертекстуальным смыслом.

Можно ли иллюстрации Юхимова к «Властелину колец» считать «побочной темой» в том же смысле, в каком ею стали иллюстрации Полин Бэйнс к «Фермеру Джэйлсу из Хэма» – вопрос дискуссионный (148). Внешне эти произведения («Властелин колец» и иллюстрации Юхимова) могут показаться слишком разными, чтобы прорасти из одного корня. Толкин, как известно, предпочитал прямой текст и утверждал, что «грандиозному символизму» повествования никогда не следует позволять «прорываться наружу или становиться аллегорией» Может показаться, что это противоречит иллюстратору, адаптировавшему мотивы так, что персонажи Средиземья часто смешивались с ветхозаветными пророками, христианскими мучениками и историческими архетипами (как, например, Теоден в облике норманнского рыцаря) (149). Можно также утверждать, что тот «Властелин колец», которого читал Юхимов, был преломлен через призму русских и польских переводов и с лингвистической точки зрения слишком отдален от исходного английского текста-источника, чтобы его визуальные интерпретации были полностью достоверны. Однако, если мы на миг выйдем за пределы различий, лежащих на поверхности, то можно обнаружить, что автор и иллюстратор до какой-то степени схожи. Как филологические исследования Толкина были основой для его литературного творчества и сплетались с ним, придавая его сочинениям характерное ощущение глубины, так и визуальная игра Юхимова со «стилями, эпохами, культурами» наполняет тем же ощущением его уникальное, хотя и порой неканоничное, видение Средиземья.

В разбор примеров я включил элементы сопоставительного анализа визуального содержания иллюстраций Юхимова и повествовательного содержания текстов Толкина и Григорьевой-Грушецкого. Как упоминалось ранее, между восточноевропейскими

интерпретациями Толкина и советским диссидентством часто ставился знак равенства, а писатели-«альтернативщики» вроде Ника Перумова воспринимали Средиземье как стартовую площадку для собственных творений. Как видится, работы Юхимова коренятся в этих разнообразных традициях. Его первая встреча с Толкином случилась благодаря пересказу «Братства Кольца» Муравьева и Кистяковского, а, следовательно, его воображение было возбуждено этой блеклой, сильно русифицированной версией текста. Однако, в отличие от своего современника Перумова, – произведение которого является злобной реакцией на восприятие философской позиции произведения Толкина – Юхимов в иллюстрациях демонстрирует очевидную близость и к автору, и к исходному повествованию, которое идет вразрез с источниками их вдохновения.

Естественно, может возникнуть вопрос, считать ли эти иллюстрации политически прогрессивными, визуальным аналогом более ранней русской литературной модели понимания «Властелина колец» как произведения о борьбе между тоталитаризмом и свободой. Один период их создания (ок. 1987–1991) дает некие основания в поддержку этого аргумента; тем не менее, такой вывод был бы излишним упрощением. Корпус иллюстраций оказывает наиболее сильное воздействие на зрителя, если воспринимать его как демонстрацию множества образов, существовавших вне жестких рамок советской доктрины. Возможно, Юхимов находил, что его доступ к разнообразию современного мирового визуального искусства безжалостно ограничен, но при этом он мог достигать визуального разнообразия путем тщательной работы с образностью из прошлого.

Вдобавок, можно задать вопрос, существует ли внутри данного корпуса иллюстраций определенный восточный уклон, проявляющий себя и в самом стиле работ, и в их содержании. Об этом свидетельствуют, например, связи между соловецкой иконописной традицией и работой «Гэндальф и Король-Призрак у ворот Минас-Тирита». Но Юхимов не злоупотребляет этими связями и нередко обращается к западным источникам, таким как британские библейские манускрипты островного письма и гобелен из Байе. Возможно, наиболее явно этот восточный уклон проступает в православной иконографической манере изображения нимбов. Для Юхимова это становится неизбежным средством перевода того, что он называет толкиновской «иерархией как светлых, так и темных сил», на визуальный язык, который легко было бы понять прежде всего русским зрителям. К аналогичному подходу, возможно, в последние годы приблизился британский автор артов по Толкину Джей Джонстоун, чьи художественные работы, вдохновленные православными иконами, как утверждает Томас Хонеггер, переводят «более старую традицию изображения Средиземья» в форму, одновременно и знакомую и чужую для аудитории «протестантов северо-запада Европы» (150).

Изначальная цель данной статьи – не прямолинейный сопоставительный анализ изображения и текста или культур Востока и Запада, и даже не вынесение вердикта, насколько точно работы Юхимова иллюстрируют «Властелина колец» (хотя это и было бы вполне уместно). Моей целью скорее было идентифицировать случаи визуального заимствования и его интертекстуальное (в широком смысле) значение в ходе разбора самих примеров. Это упражнение оказалось плодотворным; были успешно идентифицированы многие прообразы и рассмотрена многозначность, порождаемая этими соответствиями.

Как видится, немалая часть визуальных заимствований в иллюстрациях Юхимова имеет библейские или исторические источники, и материал для создания новых мотивов дают изображения святых и иллюминированные рукописи Евангелий. Возможно, знакомство Юхимова с этими разнообразными источниками состоялось благодаря его учебе в Одесском педагогическом институте, давшей ему подготовку в области визуальной культуры, и отчасти именно эта нюансированная связь с прошлым выделяет юхимовского «Властелина колец» на фоне других интерпретаций, более технически совершенных или близких к тексту. Следует также помнить, что эти работы созданы в Советском Союзе, и поэтому появились отдельно от эстетики западных иллюстраций к Толкину (за редким исключением) и до визуального канона, сложившегося в пост-джексоновскую эпоху. Благодаря возникающим в корпусе этих иллюстраций интертекстуальным темам мученичества и спасения он становится мощной альтернативной визуальной моделью для Средиземья. Конечно, сами случаи множественности смыслов в иллюстрациях к Толкину – не такая уж диковина, однако комплексный метод, при помощи которого они анализируются на примере иллюстраций Юхимова, имеет очень мало precedентов.

Примечания

(85) Толкин Дж.Р.Р. Властелин колец / Пер. Н.В. Григорьевой и В.И. Грушецкого. – I, с. 312.

(86) J.R.R. Tolkien and Donald Swann, *The Road Goes Ever On: A Song Cycle* (London: HarperCollins, 2002), p. 84.

(87) В главе «Втроем веселее» Фродо, встретив Гилдора Инглориона, приветствует его на квенья: *Elen sila lumenn' omentielvo* – что переводится как «час нашей встречи сияет звездой». В ответ Гилдор восклицает: «Берегите наши тайны. Здесь владеют Древним наречием», – а затем прибавляет: «Бильбо был хорошим учителем», и это подразумевает, что первоисточником знаний Фродо в области квенья был его дядя (J.R.R. Tolkien, *The Fellowship of the Ring*, p. 81).

(88) J.R.R. Tolkien, *The Fellowship of the Ring*, p. 377.

(89) J.R.R. Tolkien, *The Silmarillion*, pp. 427–428.

(90) J.R.R. Tolkien, *The Fellowship of the Ring*, p. 371.

(91) Ibid., p. 371.

(92) J.R.R. Tolkien and Christopher Tolkien, ed. *The Silmarillion Calendar 1978* (London: George Allen & Unwin, 1978), February, April.

(93) J.R.R. Tolkien, *The Silmarillion*, pp. 16-17.

(94) Gary Vikan, *Catalogue of the Sculpture in the Dumbarton Oaks Collection from the Ptolemaic Period to the Renaissance* (Washington: Dumbarton Oaks, 1995), p. 50.

(95) Marina Viceljo, “Religious Iconography” // Hourihane, *Medieval Iconography*, p. 229.

- (96) Molly Teasdale Smith, "Conrad Witz's *Miraculous Draught of Fishes* and the Council of Basel," *The Art Bulletin* 52 (1970), p. 150.
- (97) Ин. 21: 2.
- (98) Ин. 21: 4-6.
- (99) Jules Lubbock, *Storytelling in Christian Art from Giotto to Donatello* (London: Yale University Press, 2006), pp. 156–158.
- (100) Согласно Марку Дж. Закеру, Парри решил поместить своего Христа «на суше, а не в воде, по-видимому, следуя рассказу о чудесном улове рыбы, ... а не тому фрагменту Евангелия от Матфея, который иллюстрировал в своем рисунке Джотто». (Mark J. Zucker, "Parri Spinelli Drawings Reconsidered," *Master Drawings* 19, no 4 (1981), p. 431).
- (101) Phillip B. Munoa III, "Jesus, the Merkavah, and Martyrdom in Early Christian Tradition," *Journal of Biblical Literature* 121 (2002): pp. 324–325.
- (102) J.R.R. Tolkien, *The Fellowship of the Ring*, p. 366.
- (103) J.R.R. Tolkien, *The Two Towers*, p. 734.
- (104) Толкин Дж.Р.Р. Властелин колец / Пер. Н.В. Григорьевой и В.И. Грушецкого. – II, 99.
- (105) Ibid., p. 99.
- (106) J.R.R. Tolkien, *The Fellowship of the Ring*, p. 370.
- (107) J.R.R. Tolkien and Christopher Tolkien, ed. *The Silmarillion Calendar 1978*, April.
- (108) Ibid., July.
- (109) J.R.R. Tolkien, *The Return of the King*, p. 1134.
- (110) Жерар Женетт для характеристики этого типа повествователя-«всезнайки», находящегося вне рассказываемой истории, употребляет термин «экстрадиегетический-гетеродиегетический» (*extradiegetic-heterodiegetic*). (Gerard Genette, *Narrative Discourse* (Oxford: Basil Blackwell, 1980), p. 248.)
- (111) Ursula Rowlett, "Popular Representations of the Trinity in England, 900-1300" // *Folklore* 112, no 2 (2001), p. 204.
- (112) Martin Werner, "The Four Evangelist Symbols Page in the Book of Durrow" // *Gesta* 8, no 1 (1969), p. 3.
- (113) Janet Blackhouse, *The Lindisfarne Gospels* (London: Phaidon Press Ltd, 1981), p. 54.

- (114) Bernard Meehan, “Durrow, Book of” // *Medieval Ireland: An Encyclopedia*, ed. Sean Duffy (Routledge: London, 2005), pp. 232–233.
- (115) Lawrence Nees, “A Fifth-Century Book Cover and the Origin of the Four Evangelist Symbols Page in the Book of Durrow” // *Gesta* 17, no 1 (1978), p. 5.
- (116) J.H.G. Grattan and Charles Singer, *Anglo Saxon Magic and Medicine Illustrated Specially from the Semi-Pagan Text ‘Lacnunga’* (London: Oxford University Press, 1952), pp. 62–63.
- (117) Lawrence Nees, *A Fifth-Century Book Cover*, p. 6.
- (118) Lucy Donkin, “Suo loco: The Traditio evangeliorum and the Four Evangelist Symbols in the Presbytery Pavement of Novara Cathedral” // *Speculum* 88, no 1 (2013), p. 127.
- (119) J.R.R. Tolkien, *The Return of the King*, p. 839.
- (120) Ibid., 840.
- (121) Толкин Дж.Р.Р. Властелин колец / Пер. Н.В. Григорьевой и В.И. Грушецкого.– II, 172.
- (122) Genette, *Narrative Discourse*, 189–194.
- (123) J.R.R. Tolkien, *The Two Towers*, 540.
- (124) Ibid., 660–661.
- (125) J.R.R. Tolkien, *The Return of the King*, 839
- (126) Ibid., 846. Григорьева и Грушецкий называют их «полулюди-полутролли» (Толкин Дж.Р.Р. Властелин колец / Пер. Н.В. Григорьевой и В.И. Грушецкого.– II, 177).
- (127) J.R.R. Tolkien, *The Return of the King*, 840.
- (128) Толкин Дж.Р.Р. Властелин колец / Пер. Н.В. Григорьевой и В.И. Грушецкого.– II, 172.
- (129) Trevor Rowley, *An Archaeological Study of the Bayeux Tapestry: The Landscapes, Buildings and Places* (Barnsley: Pen and Sword Books, 2016), 7.
- (130) J.R.R. Tolkien, *The Return of the King*, 840.
- (131) Ibid., 840.
- (132) Carpenter and Tolkien, *Letters*, p. 307.
- (133) Elizabeth Carson Pastan, Stephen D. White and Kate Gilbert, *The Bayeux Tapestry*, p. 248.
- (134) Trevor Rowley, *An Archaeological Study*, p. 100.

(135) J.R.R. Tolkien, *The Fellowship of the Ring*, p. 120.

(136) Толкин Дж.Р.Р. Властелин колец / Пер. Н.В. Григорьевой и В.И. Грушецкого. – I, с. 108.

(137) J.R.R. Tolkien, *The Fellowship of the Ring*, p. 265.

(138) Толкиен Д.Р.Р. Хранители: Летопись первая из эпопеи «Властелин колец» / Пер. В. Муравьева и А. Кистяковского. – М.: Детская литература, 1982. С. 8.

Кафтан был русской национальной одеждой, которую носили и мужчины, и женщины. В XVIII веке эта одежда стала считаться «материальным символом модернизационных процессов восемнадцатого столетия», и писатели нередко упоминали ее в своих рассуждениях по поводу «социокультурных политик и практик» (Victoria Ivleva, “The social life of the caftan in eighteenth century Russia,” *Clothing Cultures* 3, no 3 (2016), p. 171).

(139) J.R.R. Tolkien, *The Fellowship of the Ring*, pp. 132–133.

(140) Catherine McIlwaine, *Tolkien: Maker of Middle-earth*, p. 81.

(141) Judith Priestman, ed. *J.R.R. Tolkien: Life and Legend* (Oxford: Bodleian Library, 1992), p. 66.

(142) J.R.R. Tolkien, *The Fellowship of the Ring*, p. 121.

(143) Archer St Clair, “A New Moses: Typological Iconography in the Moutier-Grandval Bible Illustrations of Exodus” // *Gesta* 26, no 1 (1987), p. 19.

(144) Janet Blackhouse, *The Lindisfarne Gospels*, pp. 40–47.

(145) *Ibid.*, pp. 45, 57.

(146) Richard Marsden, “The Text of the Lindisfarne Gospels” // *The Lindisfarne Gospels: New Perspectives*, ed. Richard Gameson, (Leiden: Brill, 2017), pp. 187–188.

(147) Исх.19: 16

(148) J.R.R. Tolkien, *Letters*, p. 133.

(149) Tolkien, J.R.R. *The Monster and the Critics: And Other Essays* (London: HarperCollins, 1997), p. 17.

(150) Thomas Honegger, Ut pictura tractatio – Some Thought’s on Jay Johnstone’s Isildur’s Bane (2017) [https://www.academia.edu/12234866/ Ut_pictura_tractatio_Some_Thoughts_on_Jay_Johnstone_s_Isildur_s_Bane](https://www.academia.edu/12234866/Ut_pictura_tractatio_Some_Thoughts_on_Jay_Johnstone_s_Isildur_s_Bane)

Литература

Толкиен Д.Р.Р. Хранители: Летопись первая из эпопеи «Властелин колец» / Пер. В. Муравьева и А. Кистяковского. – М.: Детская литература, 1982.

Толкин Дж.Р.Р. Властелин колец / Пер. Н.В. Григорьевой и В.И. Грушецкого. – Т. I и II. – М.: ТО «Издатель», 1993.

Оухимов С. ТОЛКИЕН (2009). <https://iukhimov.livejournal.com/>

Adrych, Philippa. Robert Bracey, Dominic Dalglish, Stefanie Lenk and Rachel Wood. *Images of Mithra*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

Alekseva, Ludmila. Carol Pearce and John Glad trans., *Soviet Dissent: Contemporary Movements for National, Religious and Human Rights*. Middletown: Connecticut, 1985.

Auger, Emily E. “The Lord of the Rings’ Interlace: Tolkien’s Narrative and Lee’s Illustrations.” // *Journal of the Fantastic in the Arts*. Vol 19. no 1. (2008), pp. 70–93.

Bal, Mieke, and Norman Bryson. “Semiotics and Art History.” // *The Art Bulletin* 73 (1991), pp. 174–208.

Ball, Jennifer L. *Byzantine Dress: Representations of Secular Dress in Eighth to Twelfth Century Painting*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005.

Blackhouse, Janet. *The Lindisfarne Gospels*. London: Phaidon Press Ltd, 1981.

Crombie, Rev Frederick., trans. *The Writings of Origen, Volume 1*. London: T. & T. Clark, 1869.

Donkin, Lucy. “Suo loco: The Traditio evangeliorum and the Four Evangelist Symbols in the Presbytery Pavement of Novara Cathedral.” // *Speculum* 88, no 1 (2013), pp. 92–143.

Drout, Michael D.C. “The Rohirrim, the Anglo-Saxons and the Problem of Appendix F: Ambiguity, Analogy and Reference in Tolkien’s Books and Jackson’s Films.” // *Picturing Tolkien: Essays on Peter Jackson’s The Lord of the Rings Film Trilogy*, ed. Janice M. Bogstad and Philip E. Kaveny, pp. 239–248. London: McFarland, 2012.

Fimi, Dimitra. “Filming Folklore: Adapting Fantasy for the Big Screen through Peter Jackson’s *The Lord of the Rings*.” // *Picturing Tolkien: Essays on Peter Jackson’s The Lord of the Rings Film Trilogy*, ed. Janice M. Bogstad and Philip E. Kaveny, pp. 71–84. London: McFarland, 2011.

Garth, John. “Artists and Illustrators’ Influence on Tolkien.” // *J.R.R. Tolkien Encyclopedia: Scholarship and Critical Assessment*, ed. Michael D.C. Drout, pp. 36–37. Abingdon: Taylor & Francis, 2007.

Genette, Gerard. *Narrative Discourse*. Oxford: Basil Blackwell, 1980.

Glad, John. "The Soviet Concise Literary Encyclopedia: A Review Article." // *The Slavic and East European Journal* 25 (1981), pp. 80–84.

Grahame, Kenneth. *The Reluctant Dragon*. London: Egmont Books, 2008.

Grattan, J.H.G., and Charles Singer. *Anglo Saxon Magic and Medicine Illustrated Specially from the Semi-Pagan Text 'Lacnunga'*. London: Oxford University Press, 1952.

Grigor'eva, Natalya. "Problems of Translating into Russian." // *Proceedings of the J.R.R. Tolkien Centenary Conference 1992* eds. Patricia Reynolds and Glen Goodknight, pp. 200–205. Milton Keynes: The Tolkien Society, 1992, p. 201.

Grushetskij, Vladimir. "How Russians See Tolkien." // *Proceedings of the J.R.R. Tolkien Centenary Conference 1992*, eds. Patricia Reynolds and Glen Goodknight, pp. 221–225. Milton Keynes: The Tolkien Society, 1992.

Hellman, Ben. *Fairy Tales and True Stories: The History of Russian Literature for Children and Young People*. Leiden: Brill, 2013.

Hijmans, Steven. "Temples and Priests of Sol in the City of Rome." // *Mouseion* Series III, 10 (2010), p. 382.

Holladay, Joan A. "Royal and Imperial Iconography." // *The Routledge Companion to Medieval Iconography*, ed. Colum Hourihane, pp. 465–478. Abingdon: Routledge, 2017.

Honegger, Thomas. "Ut pictura tractatio – Some Thought's on Jay Johnstone's *Isildur's Bane*." *Academia.edu*. 2017 [https://www.academia.edu/12234866/ Ut pictura tractatio Some Thoughts on Jay Johnstone s Isildur s Bane](https://www.academia.edu/12234866/Ut_pictura_tractatio_Some_Thoughts_on_Jay_Johnstone_s_Isildur_s_Bane)

Hooker, Mark T. *Tolkien Through Russian Eyes*. London: Walking Tree Publishers. 2003.

Iukhimov, Sergei. "The ABC." Sergei Iukhimov 1958–2016. 2017. <https://www.lordoftheringsforsale.com/the-abc>

Ivleva, Victoria. "The social life of the caftan in eighteenth century Russia." // *Clothing Cultures* 3, no 3 (2016), p. 171.

Komaromi, Ann. "Samizdat and Soviet Dissident Publics." *Slavic Review* 71, no 1 (2012), p. 72.

Lacon, Ruth. "To Illustrate or Not to Illustrate? That is the Question..." // *Tolkien Library*. 2012, <http://www.tolkienlibrary.com/press/1026-To-Illustrate-or-Not-to-Illustrate.php>

- Lubbock, Jules. *Storytelling in Christian Art from Giotto to Donatello*. London: Yale University Press, 2006.
- Markova, Olga, and Mark T. Hooker trans, “When Philology Becomes Ideology: The Russian Perspective of J.R.R. Tolkien.” // *Tolkien Studies* 1 (2004), pp. 163–170.
- Marsden, Richard. “The Text of the Lindisfarne Gospels.” // *The Lindisfarne Gospels: New Perspectives*, ed. Richard Gameson, pp. 183–199. Leiden: Brill, 2017.
- McCleod, Jeffrey J. and Anna Smol. “Visualising the Word: Tolkien as Artist and Writer.” // *Tolkien Studies* 14 (2017), pp. 115–131.
- McIlwaine, Catherine. *Tolkien: Maker of Middle-earth* Oxford: Bodleian Library, 2017.
- McNelis, James I. “Artistic Movements.” // *J.R.R. Tolkien Encyclopedia: Scholarship and Critical Assessment*, eds. Michael D.C. Drout, pp. 35–36. Abingdon: Taylor & Francis, 2007.
- Meehan, Bernard. “Durrow, Book of.” // *Medieval Ireland: An Encyclopedia*, ed. Sean Duffy, 232–233. Routledge: London, 2005.
- Munoa III, Phillip B. “Jesus, the Merkavah, and Martyrdom in Early Christian Tradition.” // *Journal of Biblical Literature* 121 (2002), pp. 303–325.
- Nees, Lawrence. “A Fifth-Century Book Cover and the Origin of the Four Evangelist Symbols Page in the Book of Durrow.” // *Gesta* 17, no 1 (1978), pp. 3–8.
- Organ, Michael. “Tolkien’s Japonism: Prints, Dragons and a Great Wave.” // *Tolkien Studies* 10 (2013), pp. 105–122.
- Panofsky, Erwin. *Meaning in the Visual Arts*. Aylesbury: Peregrine Books, 1970.
- Rossenbergh, Rene van. “Sergei Iukhimov.” // *The Tolkien Shop*. 2015. <http://www.tolkienshop.com/contents/en-uk/d193.html>
- Rowlatt, Ursula. “Popular Representations of the Trinity in England, 900-1300.” // *Folklore* 112, no 2 (2001), pp. 201–210.
- Rowley, Trevor. *An Archaeological Study of the Bayeux Tapestry: The Landscapes, Buildings and Places*. Barnsley: Pen and Sword Books, 2016.
- Priestman, Judith ed. *J.R.R. Tolkien: Life and Legend*. Oxford: Bodleian Library, 1992.
- Schell, Andrew P. “Bodies and Boundaries in the Old English Life of St Mary of Egypt.” // *Neophilologus* 84, no 1 (2000), pp. 137–156.

Scull, Christina, and Wayne G. Hammond. *J.R.R.Tolkien: Artist and Illustrator*. London: HarperCollins. 1995.

Shippey, Tom. *The Road to Middle-earth: How J.R.R. Tolkien Created a New Mythology*. 3rd ed. London: HarperCollins. 2005.

Sisov, E. S. *Treasures from the Kremlin*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1979, 134.

Smith, Molly Teasdale. “Conrad Witz’s *Miraculous Draught of Fishes* and the Council of Basel.” // *The Art Bulletin* 52, (1970), pp. 150–156.

South Ukrainian National Pedagogical University named after K.D. Ushynsky *List of training directions and specialities*, South Ukrainian National Pedagogical University, 2017, <http://www.pdpu.edu.ua/en/for-applicants.html>

St Clair, Archer. “A New Moses: Typological Iconography in the Moutier- Grandval Bible Illustrations of Exodus.” // *Gesta* 26, no 1 (1987), pp. 19–28.

Struk, Danylo Husar, ed. *Encyclopedia of Ukraine: Vol III: L-Pf*. Toronto: University of Toronto Press, 1993. <https://books.google.co.uk/books?isbn=1442651253>

Tolkien, J.R.R. *Farmer Giles of Ham*. 50th Anniversary Edition. London: HarperCollins, 1999.

Tolkien, J.R.R. *The Fellowship of the Ring*, 2nd revised reset edition. London: HarperCollins, 2011.

Tolkien, J.R.R. *The Letters of J.R.R. Tolkien*. Edited by Humphrey Carpenter and Christopher Tolkien. London: George Allen & Unwin. 1981.

Tolkien, J.R.R. *The Monsters and the Critics: And Other Essays*. London: HarperCollins, 1997.

Tolkien, J.R.R. *The Return of the King*. 2nd revised reset edition, London: HarperCollins 2011.

Tolkien, J.R.R. *The Silmarillion*. Edited by Christopher Tolkien. London: HarperCollins, 2013.

Tolkien, J.R.R. and Christopher Tolkien, ed. *The Silmarillion Calendar 1978*. London: George Allen & Unwin, 1978.

Tolkien, J.R.R. *Tolkien On Fairy-Stories*. Edited by Douglas A. Anderson and Verilyn Fleiger. London: HarperCollins, 2008.

Tolkien, J.R.R. *The Two Towers*. 2nd revised reset edition, London: HarperCollins, 2011.

Tolkien, J.R.R. and Donald Swann, *The Road Goes Ever On: A Song Cycle*. London: HarperCollins, 2002.

Tuthill, Christopher. "Art." // *A Companion to J.R.R. Tolkien*, ed. Stuart D. Lee, 487-500. Oxford: John Wiley & Sons, 2014.

Viceljo, Marina. "Religious Iconography." // *The Routledge Companion to Medieval Iconography*, ed. Colum Hourihane, pp. 221–234. London: Routledge. 2017.

Vikan, Gary. *Catalogue of the Sculpture in the Dumbarton Oaks Collection from the Ptolemaic Period to the Renaissance*. Washington: Dumbarton Oaks, 1995.

Werner, Martin. "The Four Evangelist Symbols Page in the Book of Durrow." // *Gesta* 8, no 1 (1969), pp. 3–17.

Zalambani, Maria. "Literary Policies and Institutions." // *The Cambridge Companion to Twentieth Century Russian Literature*, eds. Evgeny Dobrenko and Marina Balina, pp. 251–268. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

Zucker, Mark J. "Parri Spinelli Drawings Reconsidered." // *Master Drawings* 19, no 4 (1981), pp. 426–441, 471–484.





18 мая 2020 г., не стало петербургской поэтессы Галины Усовой, переводчицы «Фермера Джайлса из Хэма» и почти всех стихов в первом отечественном «Хоббите». Галина Сергеевна родилась в Ленинграде 22 мая 1931 г., в 1941–1944 гг. находилась в эвакуации в Молотове (Пермь). В 1954 г. окончила с отличием отделение английского языка филологического факультета Ленинградского госуниверситета и два года преподавала в школе райцентра в Карелии, прежде чем вернулась в родной город, где работала учительницей до 1978 г., затем состояла в Союзе писателей. Автор свыше трёхсот публикаций – переводов и собственных стихов. Светлая память.

Дорога вдаль и вдаль ведёт,
Через вершины серых скал -
К норе, где солнце не сверкнет,
К ручью, что моря не видал.
По снегу зимних холодов
И по цветам июньских дней,
По шелку травяных ковров
И по суровости камней.

Дорога вдаль и вдаль ведёт,
Под солнцем или под луной,
Но голос сердца позовет –
И возвращаешься домой.
Молчишь, глядишь, глядишь кругом,
И на лугу увидишь ты
Знакомый с детства отчий дом,
Холмы, деревья и цветы.

(перевод Г. Усовой)

CHRISTOPHER
JOHN REVEL COLKIEN

