

# Палантур

журнал  
Фолкшновского Общества  
Санкт-Петербурга

#76

май 2018

**В НОМЕРЕ :****Кристина Ларсен**

Средневековая космология и Средиземье: льюисовская прогулка под толкиновскими небесами. *(Перевод Марии Семенихиной)* . . . . . 3

**Джоанна Х. Брук**

Строительство Средиземья: анализ использования мотивов архитектуры в работах Дж. Р. Р. Толкина. *(Перевод Натальи и Константина Пирожковых)*. . . 9

**Ольга Онойко (Ауренга)**

Эльфийская музыка. Взгляд музыковеда . . . . . 19

**Ольга Колядич**

Мотив соперничества в произведениях Дж. Р. Р. Толкина. . . . . 40

**Дарий Ерастов (Харт)**

Архитектура темных крепостей Первой и Предначальной эпох . . . . . 44

**Дмитрий Виноходов**

История Средиземья. . . . . 59

Обложка и оформление - Моргул

**ПАЛАНТИР****№76 май 2018****Palantir®****Журнал Толкиновского Общества  
Санкт-Петербурга**

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

e-mail: [palantir.mail@mail.ru](mailto:palantir.mail@mail.ru) twitter: [TolkienSpbRu](https://twitter.com/TolkienSpbRu)Наш сайт: [tolkien.spb.ru](http://tolkien.spb.ru)**Copyright © 1997-2018 Толкиновское Общество СПб**

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

Благодарим авторов за сотрудничество с журналом.

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

Редакция журнала благодарит автора использованных в издании шрифтов  
**Tengwar Quenya и Tengwar Sindarin Дэниеля Стивена Смита.**



Перевод Марии Семенихиной

Опубликовано в: *Journal of Tolkien Research*: Vol. 3: Iss. 1, Article 5 (2016)

<http://scholar.valpo.edu/journaloftolkienresearch/vol3/iss1/5>

В сборнике лекций под названием «Отброшенный образ» К.С. Льюис замечает по поводу средневекового геоцентрического мировосприятия: «Мне кажется, что существует очень мало конструкций воображения, которые были бы одновременно настолько великолепны, разумны и непротиворечивы» (Lewis, 1967, p. 216). Действительно, Льюис считал космологию до Коперника такой мощной, что включил ее в свои «Хроники Нарнии», с той важной оговоркой, что Нарния – мир плоский, а не круглый, как в средневековой космологии. В «Отброшенном образе» (как и в предшествовавшей ему лекции 1956 года «Воображение и мысль в Средние века») Льюис приглашает читателя «выйти из дома в звездную ночь и прогуляться с полчаса, пытаясь взглянуть на небо с точки зрения древней космологии» (Lewis, 1967, p. 98). Льюис определяет средневековую вселенную как не только геоцентрическую, но и «невообразимо огромную» (Lewis, 1967, p. 99) и при этом конечную, идеально сферическую и хорошо упорядоченную, теплую и светлую, наполненную обитателями и действующими силами и звучащую музыкой сфер. Важно, что, в противоположность первоначальным представлениям, ты не выглядываешь куда-то, а скорее вглядываешься, устремляя взор в Эмпирей, или истинные небеса, за пределы Перводвигателя.

Средиземье Дж.Р.Р. Толкина изначально было плоским, как Нарния, но свернулось в сферу во время катастрофы, подобной гибели Атлантиды, которая погубила островной народ нуменорцев. В статье «Сильмарилл или симулякр? Модели небес в Средиземье» (*Silmaril or Simulacrum? Simulations of the Heavens in Middle-earth*) я пришла к выводу, что, «следовательно, ночное небо Средиземья по виду геоцентрично и отражает космологию в средневековом духе» (Larsen, 2010, p. 18). Первая часть этого утверждения бесспорна: солнце, луна и звезды действительно вращаются в Средиземье вокруг неподвижного мира. Но по поводу второй его части мне пришлось более серьезно задуматься в ходе работы над докладом об «Отброшенном образе» на международном конгрессе медиевистов 2015 г. в Каламазу, штат Мичиган, и теперь я считаю, что это суждение нуждается в пересмотре как слишком упрощающее суть

вопроса. Неудивительно, что при попытке как-либо классифицировать космологию Толкина мы столкнемся с затруднениями, если учесть, что Толкин в своей схеме мироустройства уравнивает древнее чудо и современное знание. Кроме того, в толкиноведении хорошо известно, что в ходе и после работы над «Властелином Колец» Толкин неоднократно пытался более тесно связать свою космологию с астрономическими знаниями XX века.

К счастью для тех из нас, кто привязан к мифологическим построениям легендария, Толкин так и не завершил свое «радикальное преобразование астрономического мифа» (по определению его сына Кристофера), но важно понимать, что это противоречие все же было у Толкина в сознании (Tolkien, *Morgoth's Ring*, 1993, p. 369). Да, в письме 1954 года Толкин объяснял: «И столь глубокое впечатление произвела на меня «астрономия», что не думаю, будто я смог бы иметь дело с плоским миром или создать его в воображении, хотя мир, в котором Земля неподвижна, а Солнце обращается вокруг нее, мне представить проще (при помощи фантазии, если не разума)» (Tolkien, *Letters*, 2000, p. 197). Моя цель в этой статье – вернуться к моему первоначальному заявлению и тщательно проанализировать, вписывается ли на самом деле «вторичное творение» Толкина в рамки средневековой космологии, заданные Льюисом. Так что давайте пройдемся под средиземскими небесами и понаблюдаем, насколько Купол Варды соответствует требованиям Льюиса. Из соображений ясности я перегруппирую пункты в льюисовском перечне признаков средневековой вселенной (привожу их здесь еще раз): геоцентрическая, «невообразимо огромная» и при этом конечная, идеально сферическая и хорошо упорядоченная, теплая и светлая, наполненная обитателями и действующими силами, звучащая музыкой сфер и в которую мы вглядываемся, желая увидеть куда большее истинное небо, где за Перводвигателем обитает Бог.

#### *1) Вселенная звучит музыкой сфер*

Понятие музыки сфер (которое на самом деле возникло до начала Средних веков) является центральным для мифа творения в «Сильмариллионе» – «Айнулиндале». В нем мы видим, как Илуватар, Творец, задал Айнуру, порождениям своей мысли, великую музыкальную тему, а они потом пропели ее. Совершенство этой первоначальной темы было искажено эгоистичными помыслами Мелькора, который вплел в гармонию диссонанс. Илуватар невозмутимо начал вторую тему, но диссонанс Мелькора снова ее испортил. Наконец Илуватар, уже без сопровождения Айнура, предложил третью мощную тему. После этого Илуватар показал Айнуру зримый образ их великой песни. Айнуры пожелали, чтобы он воплотился, и Илуватар исполнил их желание, провозгласив «Эа! Да Будет все это! И пошлю я в Пустоту Пламень Неугасимый, и будет он в сердце Мира, и Мир Будет» (Tolkien, *Silmarillion*, 2001, p. 20).

Однако, хотя мир и создан музыкой, эта музыка в повседневной жизни Средиземья незаметна. Единственное, что мы находим – это то, что, согласно «Сильмариллиону», «в воде живет еще эхо Музыки Айнура – более сильное, чем в любой другой материи на этой Земле» (Tolkien, *Silmarillion*, 2001, p. 19).

#### *2) Вселенная наполнена обитателями и действующими силами*

Точь-в-точь как средневековый мир наполнен ангелами и другими духами, некоторые Айнуры пришли в мир и стали Валар, тогда как другие (что подразумевается) остаются за его пределами вместе с Илуватаром. В основном сам Илуватар пребывает вне мира, вмешиваясь

только в очень особых и редких случаях (например, когда Ауле создает гномов или когда мир становится круглым после разрушения Нуменора). Степень, в которой Валар дозволено оказывать воздействие на детей Илуватара, эльфов и людей, – вопрос дискуссионный и относится непосредственно к проблеме свободы воли в Средиземье. Непосредственно связаны с обитателями три небесных тела – Солнце, Луна и Утренняя Звезда (Венера). Ариэн и Тилион – Майар, или меньшие Айнуры, которые водят соответственно Солнце и Луну по небу, тогда как Эарендил Полуэльф, носитель единственного уцелевшего Сильмарилла, и его благословенный корабль Вингилот видятся как Утренняя Звезда.

### 3) Космология геоцентрична

Может показаться странным, о чем тут вообще можно спорить: как было сказано ранее, легендарium Толкина явно геоцентричен, как в прямом, так и в переносном смысле. При этом следует сделать несколько оговорок, если глубже вчитываться в тексты «Истории Средиземья». Очевидно, Толкин размышлял о том, что такое геоцентризм в буквальном смысле, более глубоко, демонстрируя свое знакомство с современной астрономией, в особенности с тем, что касается существования иных миров. Как в примечаниях к «Атрабет Финрод ах Андрет» (Tolkien, *Morgoth's Ring*, 1993, p. 338), так и в эссе, входящих в «Преображенные мифы» (Tolkien, *Morgoth's Ring*, 1993, p. 375), Толкин признает, что, возможно, Илуватаром были созданы и другие миры, но, очевидно, центр всех текущих небесных событий, театр военных действий в битве Мелькора и Валар – это Арда (Земля или Солнечная система).

В эссе Пв «Преображенных мифов» об этих возможных иных мирах говорится: «Мы ничего не знаем и не можем знать, хотя Валар Арды, может быть, помнят их все» (Tolkien, *Morgoth's Ring*, 1993, p. 378). Здесь Толкин сохраняет видимость геоцентрического мира внутри очевидно более обширной (пусть и непостижимой) вселенной.

### 4) Вселенная имеет идеально сферическую форму и хорошо упорядочена

Стандартная средневековая космология строится из набора концентрических сфер с Землей в центре. В порядке удаленности от Земли располагаются орбиты Луны, Меркурия, Венеры, Солнца, Марса, Юпитера, Сатурна, затем – звезды, и, наконец, Перводвигатель. Бог пребывает в Эмпирее (на истинных небесах) за Перводвигателем, и Его рука движет Перводвигатель. Тот, в свою очередь, заставляет внутренние сферы вращаться. Хотя изначально Средиземье было плоским, после разрушения Нуменора оно стало круглым, и в эпохи, описываемые в «Хоббите» и «Властелине Колец», оно определенно сферическое. Представление о мире, состоящем из нескольких слоев, который напоминает о средневековой космологии и становится строго сферическим после своего закругления, существовало начиная с самых ранних версий легендарiumа. Это четко описано в тексте под названием «Амбарканта» – «Форма Мира», шестистраничном рукописном документе, опубликованном в «Устройении Средиземья», наряду с пояснительными схемами, на которых показаны и плоский, и круглый варианты устройства мира (Tolkien, *Shaping*, 1986, p. 242-251), и комментариями Кристофера Толкина. Более раннюю версию этого многослойного устройства мира, включающую любопытный рисунок-схему, на котором мир представлен как большой корабль, можно видеть в «Книге утраченных сказаний» (часть 1) (Tolkien, *The Book of Lost Tales*, 1984, p. 84). Как и в случае средневековой космологии, слои мира, судя по «Амбарканте», различаются по составу,

хотя это и не классическая структура «огонь/земля/воздух/вода/эфир». В центре – плоская, позднее круглая, Земля, с океанами и другими водоемами. Над ней расположен обычный воздух, или Виста, а выше находится Ильмен – «воздух, который чист и прозрачен и пронизан светом, хотя сам и не дает света» (Tolkien, *Shaping*, 1986, p. 236). В первоначальное время, когда Валинор, обитель Валар, является частью мира, то есть пока мир все еще плоский, над Благословенными Землями нет обычного воздуха – только Ильмен.

За этим слоем лежит Вайя – «Окружающий Океан», за пределами плоской Земли более похожий на воду, а над плоской Землей – на воздух. Это подводит нас к одному из интереснейших аспектов космологии – «Стенам Мира». Они «подобны льду, и стеклу, и стали, и настолько холодны, прозрачны и тверды, что Дети Эру не в силах этого вообразить. Нельзя ни видеть их, ни пройти сквозь них – кроме как через Дверь Ночи» (Tolkien, *Shaping*, 1986, p. 235). За ними лежит «Кума, Пустота, Ночь безвидная и безвременная» (Tolkien, *Shaping*, 1986, p. 237).

У всех небесных тел есть орбиты, по которым они вращаются вокруг Земли, в том числе у Утренней Звезды, ярких звезд и созвездий, сотворенных Вардой к приходу эльфов, Солнца и Луны. При этом нельзя сказать, чтобы в толкиновской космологии пути Солнца и Луны – особенно Луны – были хорошо упорядочены. Сосуды, содержащие последний плод и последний цветок умирающих Двух Древ Валинора, «сделались небесными светильниками, чей свет затмевал древние звезды, так как они были ближе к Арде; и наделила она [Варда] их способностью проходить нижние области Ильмена, и отправила их назначенными путями над поясом Земли с запада на восток и обратно» (Tolkien, *Silmarillion*, 2001, p. 99). Это катание Солнца и Луны туда-сюда по небу оказалось далеким от совершенства маршрутом: Варде пришлось изменять его, чтобы могла наступать темнота и чтобы можно было отдохнуть и увидеть звезды.

Исправленный маршрут опять оказался несовершенным из-за «своеволия Тилиона», который «не придерживался одинаковой скорости и сходил с отведенного ему пути», постоянно стремясь приблизиться к Ариэн, несмотря на то, что лучи Солнца «обожгли его, и участок на Луне затемнился» (Tolkien, *Silmarillion*, 2001, p. 100). В результате появились лунные фазы и иногда стало происходить солнечное затмение. В мире, который еще до своего сотворения искажен Мелькором, внесшим диссонанс в гармонию музыки сфер, совершенство обречено. Поэтому существа Средиземья обитают в несовершенном мире, Арде Искаженной. Необходимость объяснить эти заметные астрономические явления в рамках мифологии Вторичного Мира привлекает внимание к познаниям Толкина в области астрономических фактов и его серьезной озабоченности (не сказать одержимости) ими.

##### 5) Вселенная невообразимо велика и при этом конечна

Размер вторичной вселенной у Толкина неясен, отчасти потому, что это зависит от того, что считать «вселенной». Разумеется, пространство внутри Стен Мира конечно, но обширно, так как в нем пребывают звезды Варды. В «Сильмариллионе» говорится, что среди «просторных залов и пространств [мира] и его катящихся огней выбрал Илуватар место, чтобы жили они [дети Эру], в Глубинах Времени и среди бесчисленных звезд» (Tolkien, *Silmarillion*, 2001, p. 18). Следует ли признать, что это Мир внутри Стен Мира? За ними простирается

Безвременная Пустота на неясное, возможно неопределимое, расстояние, так как она (см. выше) «безвидная и безвременная» (в соответствии с описанием, входящим в «Амбаркantu»). Помимо этого, ничего определенного здесь сказать нельзя.

*б) Вселенная теплая и светлая*

В письме 1951 г. к Милтону Уолдмену Толкин называет свет «настолько основополагающим символом в природе вселенной, что проанализировать его вряд ли возможно» (Tolkien, *Letters*, 2000, p. 148). Например, центральная роль звезд в толкиновском легендарии неоспорима. Второе поколение более ярких звезд и созвездий было создано Вардой, чтобы осветить пробуждение эльдар; это деяние было сочтено «величайшим из всех трудов Валар со времени сошествия их в Арду» (Tolkien, *Silmarillion*, 2001, p. 48). Первороденные «прежде всех вещей узрели» звезды Варды, и во все века почитали ее «превыше всех Валар» (*Ibid.*). Сами звезды, от приветствия на языке эльфов «звезда освещает час нашей встречи» (Tolkien, *Fellowship*, 1993, p. 90) до наблюдений Фродо в Бри за Большой Медведицей (Tolkien, *Fellowship*, 1993, p. 187), являются важным вспомогательным персонажем толкиновского легендарии. Они приносят утешение, надежду, дают ощущение постоянства, а если они скрываются из вида – это предвещает грядущие горести или тяготы. Например, Пиппин в дни накануне осады Гондора с тяжелым сердцем замечает, что на небе нет звезд (Tolkien, *Return*, 1993, p. 44).

Вспомним, что в очерке космологии «Амбарканта» написано об Ильмене – высшем, чистом воздухе, который «пронизан светом, хотя сам и не дает света». Но граница мира обозначена холодом и пусть не тьмой, но по крайней мере отсутствием собственного света. Вспомним также, что Стены Мира «подобны льду, и стеклу, и стали, и настолько холодны, прозрачны и тверды, что Дети Эру не в силах этого вообразить», и что за ними существуют «беззвездные бездны», именуемые также Безвременная Пустота. Если Эарендил и заплывает туда, то только благодаря своему кораблю Вингилоту, который особым образом перестроен и на котором почивает благодать Валар. В «Сильмариллионе» сказано, что жена Эарендила, Элвинг, не сопровождает его в этих странствиях, «потому что не выдержала бы холода и пустоты, в которой нет путей» (Tolkien, *Silmarillion*, 2001, p. 250).

*7) Бог пребывает за Перводвижателем на бесконечных истинных небесах*

В черновике письма 1954 года к о. Роберту Марри Толкин описывает Илуватара как «бесконечно далекого», а место расположения «Чертогов Илуватара» – как очевидно находящееся за пределами человеческого знания (Tolkien, *Letters*, 2000, p. 204). В то время как эльфы (и Валар) неразлучны с Землей до самого ее конца, человечество смертно. Этот Дар Илуватара позволяет после смерти отбыть из мира в место, неведомое эльфам. Это, разумеется, не противоречит существованию вне мира (за Стенами Мира и окружающей Пустотой) небес, где Рожденные Вторыми дети Илуватара могли бы, вероятно, соединиться со своим небесным Отцом – идее, хорошо согласующейся с истовым католицизмом Толкина.

*8) Когда мы смотрим в небо, мы вглядываемся в глубь небес, а не просто смотрим с Земли*

За Стенами Мира нет ничего, кроме Безвременной Пустоты, где вечно пребывает Мелькор, выброшенный туда Валар в конце Первой Эпохи. Этим подразумевается, что

Пустота – не только не небеса, но и в целом довольно неприятное место. И опять же, заплывает туда только Эарендил благодаря своему особым образом перестроенному и освященному кораблю Вингилоту. Расположение владений Илуватара никому, кроме Валар, не известно (предполагается, что им известно, так как Манве, их предводитель, все еще может общаться с их Отцом). Но, возможно, мы можем просто махнуть рукой на такую связь со средневековой космологией, если мы уйдем на шаг от Илуватара, в Благословенные Земли Валар, которые исчезли из мира после того, как он стал круглым. Правда, до нуменорской катастрофы можно было «вглядываться» в Благословенные Земли, просто посмотрев на запад. Если эльфы могли плавать в Валинор (даже после того, как он отделился от остального мира, по таинственному Прямому Пути), то для смертных, как это выяснили из личного опыта злосчастные нуменорцы, вход туда был воспрещен. Исключение делалось только по особому разрешению, как в случае с Фродо и, возможно, Гимли (Tolkien, *Return*, 1993, p. 362). Интересно, что карта круглого мира в «Амбарканте» (Tolkien, *Shaping*, 1968, p. 247) предполагает, что Прямой Путь ведет за Стены Мира, очевидно, через Дверь Ночи и в Пустоту. Представление о Благословенных Землях, удаленных за Стену, имеет некоторое сходство с Эмпиреем средневековых космологий, и, следовательно, об этом вглядывании в ночное небо можно сказать, что смотрящий, глядя в его глубину, тщетно обращает взор к Благословенным Землям. Люди Средиземья в каком-то смысле стоят перед запертой дверью дома и стараются сквозь плотно задернутые шторы разглядеть владения, попасть в которые им нечего даже надеяться.

Конечно, этот анализ далеко не полный, но, я надеюсь, я смогла показать, что называть толкиновскую космологию полностью «средневековой» в льюисовском понимании – это в лучшем случае грубое упрощение. Хотя исследователей и поклонников Толкина это удивлять не должно: там, где дело касается толкиновского легендария, нет ничего однозначного.

### Список использованной литературы

- Larsen K. *Silmaril or Simulacrum? Simulations of the Heavens in Middle-earth.* // *Silver Leaves*, 2010. #3. P. 18–23.
- Lewis C.S. *The Discarded Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1967.
- Tolkien J.R.R. *The Book of Lost Tales, Part I*, edited by Christopher Tolkien. Boston: Houghton Mifflin, 1984.
- Tolkien J.R.R. *The Shaping of Middle-earth*, edited by Christopher Tolkien. Boston: Houghton Mifflin, 1986.
- Tolkien J.R.R. *The Fellowship of the Ring*, edited by Christopher Tolkien. Boston: Houghton Mifflin, 1993
- Tolkien J.R.R. *Morgoth's Ring*, edited by Christopher Tolkien. Boston: Houghton Mifflin, 1993
- Tolkien J.R.R. *The Return of the King*, edited by Christopher Tolkien. Boston: Houghton Mifflin, 1993.
- Tolkien J.R.R. *The Letters of J.R.R. Tolkien*, edited by Humphrey Carpenter. Boston: Houghton Mifflin, 2000. (Русский перевод дается по: Толкин Дж.Р.Р. Письма /Пер. С. Лихачевой под ред. А. Хромовой и С. Таскаевой. М.: ЭКСМО, 2004.)
- Tolkien J.R.R. *The Silmarillion*, edited by Christopher Tolkien. Boston: Houghton Mifflin, 2001





Перевод Натальи и Константина Пирожковых

Опубликовано в: *Journal of Tolkien Research*: Vol. 4 : Iss. 1 (2017).

<http://scholar.valpo.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1052&context=journaloftolkienresearch>

*(Продолжение. Начало см. в №75)*

### III

С учетом множества различных форм эльфийской архитектуры, присутствующих в Средиземье, в этом исследовании невозможно охватить все их богатство и разнообразие; однако краткий обзор их основных черт будет полезен, чтобы сосредоточиться на основной теме данного параграфа – архитектуре Лотлориэна. Цель, лежащая в основе архитектуры, – защита, но то, как культура ее достигает, может многое сказать об этой культуре. Подобно хоббитам, некоторые эльфийские короли искали безопасности под землей, призывая на помощь замыслы и умения гномов, чтобы выстроить пещерные твердыни наподобие Менегрота короля Тингола, которому подражают и Финрод, и Трандуил (17), используя имеющиеся стратегическое значение возвышенности среди лесного королевства и увеличивая степень защиты реками, мостами и деревьями. Как и следует из его названия [Раздол], защита Ривенделла заключается в том, что он находится в разделившей горы долине, в него сложно пройти и он оберегается волшебством Эльронда, схожим с «поясом Мелиан» (18) в Дориате. Источником защиты Лотлориэна, наряду с охраной границ, является интеграция эльфов с природой, оставляющая его незаметным среди листвы. Эта интеграция будет центральной темой данного раздела, в котором мы рассмотрим, почему архитектурный стиль, помимо прочего, лучше всего устраняет связанные с состоянием окружающей среды опасения Толкина по поводу сосуществования человека с природой.

Чтобы в полной мере оценить то, чего достиг Толкин в Лотлориэне, требуется понимание истории архитектуры. Этот путь начинается с Джона Рескина, викторианского искусствоведа, написавшего трактат «Природа готики», в котором рассматривает готическую архитектуру как суровую, очевидно проявляющую скандинавские и германские влияния, которым отдается предпочтение перед изнеженным Средиземноморьем. Он замечал, что в таких странах, как Греция, Рим и Египет, архитектура следует «рабскому» (Ruskin, 1985, p. 83) и упрощающему принципу, «в котором применение силы нижестоящих работников всецело подчинено интеллекту вышестоящих» (Ruskin, 1985, p. 82). Рескин проводит различие между египетским и античным подходами, полагая, что египетская архитектура, такая как

пирамиды, выражает иерархическое отношение к постройке. Возведение пирамид и сфинкса требовало огромного количества рабочей силы; для создания такого количества каменных блоков необходимо чрезвычайно много человеческих ресурсов, что было возможно только за счет рабского населения, которое появилось в результате египетской имперской политики. У классического труженика-раба навыки не выходили за пределы одного конкретного аспекта всего замысла, и Рескин доказывал, что это тормозило развитие ваятеля как мастера и как личности. Рескин заявлял, что готическая архитектура – освобождающая, ставящая на первое место творчество мастера. Как доказано при рассмотрении черт архитектуры античности в Минас Тирите, именно стремление древних к совершенству, с точки зрения Рескина, и являлось неправильным в их стиле, в то время как готический мастер «волен изображать те предметы, какие сам выбирает, ... и стремится изобразить предмет таким, каким он его видит» (Ruskin, 1985, p. 99). Источником вдохновения и влияния обычно служит сама природа, и у нее скорее заимствуют то, что видят, во всех его несовершенствах, чем пытаются искусственно навязать ей видимость совершенства. Все эти принципы ставят готическую архитектуру выше античных форм.

Работа Рескина связана со страхами, испытываемыми обществом перед промышленной революцией. Рескин объясняет, как принуждение людей работать на производственных линиях обезчеловечивает их, лишая их возможности действовать самостоятельно и, следовательно, мыслить творчески. Такой взгляд на производство разделял Уильям Моррис. Как отмечалось при рассмотрении хоббитской архитектуры, Моррис и его компания были предшественниками «Движения искусств и ремесел». Они черпали вдохновение в средневековье, предпочитая производить вещи целиком и отдавая приоритет естественным формам в дизайне, что видно по коллекциям обоев Морриса. Марк Атертон замечает: «такие идеалы «Движения искусств и ремесел» несомненно повлияли на Толкина, в частности, на его описания произведений искусства и ремесла обитателей Ривенделла и Лотлориэна» (Atherton, 2012, p. 108). Несмотря на сравнительно небольшое влияние, оказанное на современников, это движение признается основным источником вдохновения для широко распространившегося архитектурного стиля, известного как ар-нуво, который «отдавал дань уважения Рескину, а разработки Морриса на [европейском] континенте были хорошо известны» (Davey, 1995, p. 219). В рамках ар-нуво «существовали различные способы применения природы в работе» (Greenhalgh, 2000, p. 20), которые видны в «характерных полунатуралистических формах», преобладающих в их проектах (Hitchcock, 1963, p. 285). Ключевым различием между «Искусствами и ремеслами» и ар-нуво была их философия. Ар-нуво выступало за произведенные промышленным способом сталь и стекло, обладавшие «изяществом, даже хрупкостью, в своем статичном совершенстве» (Fahr-Becker, 1997, p. 136), – качество, отвергаемое готикой и «Искусствами и ремеслами» как неестественное. Рескин считал, что хотя «мы должны жаждать совершенства, ... мы, тем не менее, не должны ставить более низменную вещь ... выше более благородной» (Ruskin, 1985, p. 84), видя «принципиальное превосходство» готики в том, что она открывает дорогу «труду нижестоящих умов», поскольку эти «фрагменты, полные несовершенства, ... возвышаются до величественного и безупречного целого» (Ruskin, 1985, p. 83). Несовершенство было самым

подлинным состоянием прекрасного, «ибо чем прекраснее природа, тем больше изъязнов она демонстрирует» (Ruskin, 1985, p. 83). Если нечто становится объектом массового производства, делается по шаблону и совершенствуется раз от раза, то оно превращается в часть однородной массы, и вся уникальность пропадает.

Из этой архитектурной последовательности развиваются существенно отличные друг от друга философии, которые, если их приложить к Лотлориэну и Ривенделлу, помогут объяснить тяготение архитектурных мотивов Лотлориэна к природе. Заявить, что Ривенделл является именно примером стиля ар-нуво в Средиземье, не просто, поскольку Толкин редко описывает Ривенделл в деталях, однако вполне можно обнаружить его приверженность принципам ар-нуво. Будучи окруженным природными образованиями, такими как долина и река, Ривенделл является наименее органичной из форм эльфийской архитектуры. Его защита обеспечивается типичными методами сооружения укреплений, такими как стратегическое положение, благодаря которому он мог быть «скрыт практически в любом месте между ними и горами» (X, p. 55), «каменным мостиком без перил... узким» (X, p. 60) и прочностью камней. Эти черты не свойственны ар-нуво явно, но это выявляет проведенный Гринхолом анализ лексических средств:

...многие дизайнеры сделали ее [природу] условной, *разбив* ее на *абстрагированные уплощенные* формы... Другие воспевали природу, *переноса* растения, животных и насекомых в свою работу прямым и реалистичным способом (Greenhalgh, 2000, p. 20).

Выделенные курсивом слова свидетельствуют о том, что ар-нуво, далекое от интеграции и естественности, является навязыванием, насильственным внедрением природы во внеестественную среду. Реалистичные образы природы здесь не на первом плане. Ривенделл искусно выстроен, сложен из камня, который необходимо было добыть и обработать, затем возвести из него постройки и, наконец, украсить их в соответствии с замыслом. Ривенделл, хотя и прекрасен, в окружающем ландшафте выглядит чужеродно, что раскрывает его название, поскольку Толкин в «Именах собственных [во «Властелине Колец»]» приблизительно переводит его как «прурубленная долина» (Hammond & Scull, 2005, p. 15). «Прурубленная» подходит под семантическое поле Гринхола, демонстрируя, что общим принципом для Ривенделла и ар-нуво является вмешательство извне.

В отличие от Ривенделла, Лотлориэн учитывает местные условия. В «Неоконченных преданиях» отмечается, что вблизи Лотлориэна «не было камня, пригодного для строительства», «возможно, за исключением того, который можно было добыть в горах на западе и доставлять по Серебрянке, преодолевая немалые трудности...» (Hammond & Scull, 2005, p. 311). Это мимоходом брошенное замечание раскрывает способность эльфов выбирать материалы и оценивать их свойства. Отказываясь от камня, Лотлориэн следует принципам готической архитектуры Рескина, поскольку камень не является частью местного ландшафта, а строительство из него потребует привлечения значительного количества рабочих рук. Вместо

этого эльфы обратили свой взор на то, что их окружало, – деревья. Полное воплощение готических принципов Рескина требует включения в природу, которое достигается Лотлориэном через архитектуру. Если перефразировать Рескина, лесной город Лотлориэна – это «воплощение [эльфами] [их] собственного принятия законов этих краев» (Ruskin, 1985, p. 81).

Марджори Бернс замечает: «Эльфы живут совместно с природой и приумножают природу гораздо больше, чем приспособливают ее или строят» (Burns, 2005, p. 66). Жилища в Лотлориэне размещены как гнезда на деревьях, подобно «живым башням» (ВК, p. 344). Эти деревья относятся к разновидности под названием *маллорн*, а их идея, вероятно, представляет собой результат длительного творческого процесса. Толкин отмечает в «Хоббите», что «больше всех деревьев [лесные эльфы] любили буки» (X, p. 195), и они также появляются в «Сильмариллионе», где «колонны Менегрота изваяны были по образу буков Оромэ» (*Silmarillion*, p. 106). Буки, по-видимому, являются важным видом деревьев для Толкина, а в маллорнах проявляются их ключевые ботанические особенности, как заключает Синтия Коэн (Cohen С., 2016). Ранние черновики описывают кору маллорнов как «серебристую и гладкую, а сучья их каким-то образом устремлялись вверх наподобие буковых»; кроме того, упоминались «листья, наподобие буковых, но больше» (Hammond & Scull, 2005, p. 300). Коэн объясняет характерную форму ветвей маллорнов тем, что «буки, растущие рядом друг с другом в группе, скорее всего, вырастут высокими и будут обладать прямыми стволами» (Cohen С., 2016, p. 103). Коэн превращает эту ботаническую деталь в структурную, полагая, что «структура маллорнов обеспечивает буквальные, физические основы лотлориэнского культурного ландшафта», тем самым подчеркивая «преобладающую архитектурную форму Лотлориэна» (Cohen С., 2016, p. 103). То, как растут деревья, обеспечивает опору для лотлориэнских *тэлайн* (19), позволяя эльфам существовать в согласии с природой.

Другой пример интеграции архитектуры и природы – цвета, использованные в интерьере чертога Галадриэли. Во время прохождения Братства по Лориэну наше внимание обращается на определенные цвета. Стволы маллорнов «были серыми» (ВК, p. 328), а их листья были «тронуты красновато-желтым золотом» (ВК, p. 328). Когда Братство приближается к Наигу Лориэнскому, Фродо описывает два круга, во внутреннем из которых деревья «образовали бледно-золотой ряд», а во внешнем деревья были с «корой белоснежного цвета» (ВК, p. 341). Хэммонд и Скалл замечают, что название «Золотой лес» часто употребляется как равноценная замена Лотлориэну, и относят это к присутствию маллорнов, название которых на синдарине означает «золотое дерево» (Hammond & Scull, 2005, p. 300). Повторяющееся упоминание серо-серебристых и золотых цветов может быть отсылкой к золотому плоду Лаурелина и серебряному цветку Тельперииона из эпохи Двух Древ Валинора (20), как напоминание о наследии и культуре тех времен. Эти цвета вновь появляются в чертоге Галадриэли и Келеборна, где «стены были зелеными и серебряными, а крыша – золотой» (ВК, p. 345). Особым образом подобранные цвета стирают границы между природой и архитектурой в Лотлориэне.

Интеграцию можно наблюдать и в обстановке чертога. В помещении находятся «два кресла под стволом дерева, с живой ветвью, раскинувшейся над ними подобно балдахину

(*canopied by a living bough*)» (БК, р. 345), что переключается с обстановкой на пиру у Эльронда, где Арвен сидит «на центральном месте за столом, ... под балдахином (*canopy*)» (БК, р. 220). Однако при более внимательном прочтении заметно, что лексика кардинально различается. Во фрагменте об Арвен «балдахин» (*canopy*) является существительным, она сидит под настоящим балдахином, в то время как в Лотлориэне *canopied* – прилагательное, характеризующее, каким образом ветви деревьев акцентируют точку архитектурной доминанты зала – кресла на помосте. Толкин играет с взаимной заменой живого «балдахина» из ветвей и настоящего балдахина над помостом, показывая, как в этом частном случае переплетаются эти два объекта. Подобный выбор лексики многократно встречается в описаниях Лотлориэна, смешивая лексические поля, как в случае, когда «рощи малинорни ... устланы [как ковром] (*carpeted*) и покрыты [как крышей] (*roofed*) золотом» (Hammond & Scull, 2005, р. 300). Проницательная реплика Сэма «они ли создали эту землю или эта земля создала их, трудно сказать» (БК, р. 351) показывает осознание того, насколько тесно в Лотлориэне переплетены природа и архитектура.

Лотлориэн является ярким примером того, что Толкин описывал в себе как «изумление и наслаждение землей, какова она есть» (Carter, 1969, р. 8), при этом обеспечивая образцовое разрешение «бездумного современного гуманизма» людей (Cunyu, 2004, р. 73). Работа Эндрю Хоффмана и Ллойда Сэнделэндса (Hoffman & Sandelands, 2016) о различных подходах к энвайронментализму [*системе взглядов на взаимоотношения человека и окружающей среды*] помогает это объяснить. Они выделяют три различных подхода, которые человечество использует для определения своего места относительно природы. Антропоцентрический подход рассматривает природу как находящуюся под властью людей, беря начало в толкованиях Книги Бытия, в то время как эгоцентрический подход подчеркивает, что место природы выше человека (21). Несмотря на то, что подходы эти разные, Хоффман и Сэнделэндс полагают, что оба они связаны одной и той же конфликтной ситуацией – подчинением. Они предлагают третий подход, – теоцентризм – который основывается на католичестве, особенно на «более старой докартезианской метафизике Церкви до Реформации» (Hoffman & Sandelands, 2016, р. 149). Как объясняют Хоффман и Сэнделэндс, теоцентрический подход ставит на первое место «учительный авторитет Церкви в вопросах догматики» (р. 149), в соответствии с которым, согласно описанию, «живое Слово Божие... определяет ... отношения между Богом, человеком и природой, которые должны приниматься на веру, без вопросов и без встречных требований или обращений к индивидуальному восприятию» (р. 149). Когда «индивидуальный разум» (р. 149) становится в подчиненное положение по отношению к Слово Божиему, то все, что остается – это Слово Божие, на которое полагается теоцентризм: что «человек и природа связываются в Боге... Нет оснований считать, что одно включает другое или преобладает над другим... Бог властвует над обоими» (Hoffman & Sandelands, 2016, р. 151). Теоцентризм рассчитывает на равенство между природой и человеком. Можно предположить, что, являясь убежденным католиком (22), Толкин проявлял личную склонность к теоцентрическому подходу, что делает теоцентризм и подразумеваемую им идею равенства важным отправным пунктом для рассмотрения чувств, питаемых Толкином к природе. В письме в «Дейли Телеграф» Толкин написал, что «Лотлориэн прекрасен, потому

что деревья там всеми любимы» (Tolkien, *Letters*, 1981, p. 419), что, как доказывает Синтия Козн, «подр[азумевает], что взаимоотношения между эльфами и маллорнами более чем просто тесные – они символические... Для обитателей Лотлоризна деревья являются метонимической заменой понятия о родном доме» (Cohen С., 2009, p. 104). Очевидно, что Лотлоризн – среда, где эльфы и деревья равно уважаемы, и это уважение выражается архитектурно в интеграции природы и жилища. Это уважение к материалам и расположению на местности и желание объединения и сплоченности между его разумными и лиственными обитателями делает Лотлоризн воплощением принципов готики, поскольку эльфы «осторожно, мало-помалу вносят больше природы в [свою] работу, пока, наконец, она не станет полностью правдивой» (Ruskin, 1985, p. 100). Это очевидно даже посторонним. Когда Фродо дотронулся до одного из маллорнов, «он почувствовал испытываемое деревом наслаждение от прикосновения к нему, не как лесник и не как плотник; это было наслаждение самого живого дерева» (ВК, p. 342). Лотлоризн – мирное место, поскольку архитектурно он находится в гармонии с природой.

Подводя итог нашему архитектурному путешествию через Средиземье, мы начнем, подобно читателю, с норы. Толкин позволил нам пройти по жилищу своего героя, еще даже не представив нам Бильбо. Хотя все комнаты и обстановка в них были узнаваемы, но разглядывая такие детали, как двери и окна, мы убеждались, что больше не находимся в «Первичном мире». То, что автор заостряет внимание на окнах, вновь напоминает нам об их способности переключать нас с Первичного мира на Вторичный мир Средиземья.

Извилистым путем мы отправились к расе людей и их архитектуре. Оказалось, что здесь в Средиземье было проделано больше работы с реальной исторической архитектурой – в образах Медусельда и Минас Тирита. Архитектурные черты этих сооружений помогли нам определить исторические параллели с теми или иными культурами – англосаксонской для рохиррим и более четко выраженным наследием античности для гондорцев. Такое узнавание сработало, подобно окнам в Шире, как повторное переключение между «Первичным» и «Вторичным» мирами. Архитектура эта также предполагала определенные культурные принципы и установки, отсутствующие в их аналогах, такие как почитание коней в роханском обществе и комплекс смертности, беспокоивший гондорцев со времен Падения Нуменора.

Наконец, мы устремились в лесное убежище и начали понимать, как, создавая Лотлоризн, Толкин смог примирить отношение человека к природе и его сосуществование с ней – то, что ему было весьма безразлично. При рассмотрении Лоризна в диалоге с принципами готической архитектуры Рескина теория из реального мира помогла показать, что Лотлоризн – это воплощение готики. При анализе важности маллорни как основ для архитектуры синдар разграничение природы и архитектуры столкнулось со сложностями, поскольку весь Лотлоризн интегрирован в окружающую его природную среду.

Архитектура демонстрирует сходства и различия между культурами, что является общей философией Х и ВК (мнение, разделяемое Карри (Curry, 2014)). Он тоже обратил внимание на значимость «мультикультурализма» (Curry, 2014, p. 15) и плюрализма в Средиземье на примерах дружбы Гимли и Леголаса и брака Арвен с Арагорном. На протяжении путешествия

Бильбо – а позднее Братства – встречаются и взаимодействуют разные народы. Если мы примем во внимание наблюдение Джейн Ченс, что «как Саурон, так и... Саруман планируют стереть... все различия, утвердив лишь одну точку зрения – собственную» (Chance, 2005, p. 180), то в случае реализации их планов Средиземье пришло бы в упрощенное состояние, разнообразие сменилось бы единообразием. Хотя хоббиты сначала страшатся энтов и пугаются высоченных залов больших людей, поистине ужасен именно этот образ уравниловки. Не отступая перед архитектурой, элегантно выражающей новые культурные принципы, мы учимся выявлять различия, примиряться с ними и видеть в индивидуальности красоту. У построек своя жизнь и своя идеология, они выступают в роли представителей культуры, подменяя ее собой. Подвергнутая вандализму «огромная сидящая фигура» древнего короля, «лишившаяся головы, ...вместо которой... [был поставлен] в насмешку круглый неотесанный камень, с дико намалеванным на нем подобием глумливой рожи с одним большим красным глазом посреди лба» (БК, р. 687) – пример иконоборчества, которое может начаться, когда культуры сталкиваются без примирения. Иконоборчество в Первичном мире, такое как разрушение Всемирного торгового центра в 2001 г. и храма в Пальмире в 2015 г., позволяет включить его во Вторичный мир. Однако в этот миг возможного отчаяния Толкин дает нам надежду: «выбьющееся растение с цветками, похожими на мелкие белые звездочки, оплелось вокруг чела [статуи], а в каменных завитках его волос блестели желтые соцветия очитка» (БК, р. 687). Камень и растение, объединившись, вновь образуют королевский венец, даря Фродо надежду на то, что, может быть, единство, несмотря на различия, все же возможно.

### Примечания

17. Финрод был владыкой Нарготронда, а Тингол – король Дориата, женатый на Мелиан, все они персонажи «Сильмариллиона», в то время как Трандуиль – король Темнолесья, который встречается в «Хоббите».

18. *Silmarillion*, p. 110.

19. Синдаринское название «флэтов», их пола или платформ.

20. *Silmarillion*, p. 42-43.

21. Более подробно по этим вопросам см. Экси де Йонг (Jonge, 2011) и Роба Боддиса (Boddice, 2011).

22. О фактах биографии Толкина см. Дэниэла Гротту (Grotta, 1992).

### Литература

#### Сокращения

X – Tolkien, J. R. R. *The Hobbit*. St Ives: HarperCollins Publishers, 2012.

БК – Tolkien, J. R. R. *The Lord of the Rings*. Glasgow: HarperCollins Publishers, 1994

БК Guild Publishing – Tolkien, J. R. R. *The Lord of the Rings*. Bury St Edmunds: Guild Publishing, 1981.

- Atherton, Mark. *There and Back Again: J. R. R. Tolkien and the Origins of The Hobbit*. Sweden: I. B. Taruis & Co Ltd., 2012.
- Beowulf: A New Verse Translation*. Ed. Liuzza, R. M. Canada: Broadview Press Ltd, 2000.
- Bintley, Michael J., Michael G. Shapland, eds. An Introduction to Trees and Timber in the Anglo-Saxon World. // *Trees and Timber in the Anglo-Saxon World*. New York: Oxford University Press, 2013.
- Boddice Rob. The End of Anthropocentrism // *Anthropocentrism: Humans, Animals, Environments*. Ed. Rob Boddice. Boston: Brill, 2011. <http://site.ebrary.com/lib/york/detail.action?docID=10483761>
- Burns, Marjorie. *Perilous Realms: Celtic and Norse in Tolkien's Middle-earth*. Toronto: University of Toronto Press, 2005.
- Carter, Lin. *Tolkien: A Look Behind the Lord of the Rings*. New York: Ballantine Books, Inc., 1969.
- Chance, Jane. Tolkien and the Other // Eds. Jane Chance and Alfred K. Siewers. *Tolkien's Modern Middle Ages*. USA: Palgrave Macmillan. 2005.
- Charleston, Robert J. *English Glass and the Glass Used in England, circa. 400-1940*. Chatham: Allen & Unwin, 1984.
- Cohen, Cynthia M. The Unique Representation of Trees in *The Lord of the Rings* // *Tolkien Studies*. Vol. 6 (2009): P. 91-125. <http://muse.jhu.edu/journals/tks/summary/v006/6.cohen.html>
- Cohen, Jeffrey Jerome. *Stone: an Ecology of the Inhuman*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2015.
- Curry, Patrick. *Deep Roots in a Time of Frost: Essays on Tolkien*. UK: Walking Tree Publishers, 2014.
- . *Defending Middle-Earth*. USA: Houghton Mifflin Books, 2004.
- Davey, Peter. *Arts and Crafts Architecture*. Hong Kong: Phaidon Press Limited, 1995.
- Drout, Michael D. C. The Tower and the Ruin: the Past in J. R. R. Tolkien's Works // *Tolkien: the Forest and the City*. Conrad O'Briain, Helen and Gerard Hymes. Chippenham: Four Courts Press, 2013.
- Fahr-Becker, Gabriele. *Art Nouveau*. Germany: Könemann Verlagsgesellschaft, 1997.
- Fimi, Dimitra. *Tolkien, Race and Cultural History*. Eastbourne: Palgrave Macmillan, 2010.
- Fisher, Jason, eds. *Tolkien and the Study of His Sources*. McFarland & Company, Inc.: North Carolina, 2011. Web. 15 April 2016. <https://www.dawsonera.com/readonline/9780786487288/startPage/129>
- Ford, Judy Ann. The White City: The Lord of the Rings as an Early Medieval Myth of the Restoration of the Roman Empire // *Tolkien Studies*. Vol. 2 (2005): 53-73.
- Greenhalgh, Paul. *The Tensile Line // Art Nouveau: An Architectural Indulgence*. Singapore: Andreas Papadakis Publisher in collaboration with The Victoria & Albert Museum, 2000.
- Grotta, Daniel. *J. R. R. Tolkien: Architect of Middle Earth*. Philadelphia: Running Press, 1992.
- Hale, Jonathan A. *Building Ideas: an Introduction to Architectural Theory*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd., 2000.

- Hammond, Wayne G. and Christina Scull. *The Lord of the Rings: A Reader's Companion*. St Ives: HarperCollins Publishers, 2005.
- . *J. R. R. Tolkien: Artist & Illustrator*. Hong Kong: HarperCollins Publishers, 1995.
- . *The Art of The Hobbit by J. R. R. Tolkien*. China: Harper Collins Publishers, 2011.
- Hitchcock, Henry Russell. *Architecture: 19th & 20th Centuries*. Baltimore: Penguin Books, 1963.
- Hoffman, Andrew J. and Lloyd E. Sandelands. Getting Right with Nature: Anthropocentrism, Ecocentrism and Theocentrism // *Organization & Environment*. 18.2 (2005): 141-162.
- Jonge, Ecce de. An alternative to anthropocentrism: deep ecology and the metaphysical turn. // *Anthropocentrism: Humans, Animals, Environments*. Ed. Rob Boddice. Boston: Brill, 2011. <http://site.ebrary.com/lib/york/detail.action?docID=10483761>
- Kinsella, Karl. "A preference for round windows": Hobbits and the Arts and Crafts Movement // *Tolkien: the Forest and the City*. Conrad O'Briain, Helen and Gerard Hymes. Chippenham: Four Courts Press, 2013.
- Mackintosh, Charles Rennie. Architecture (1893) // *Architectural Theory*, Volume II: An Anthology from 1871 to 2005. Ed. Harry Francis Mallgrave, Christina Contandriopoulos. Singapore: Blackwell Publishing, 2008.
- Mainstone, Rowland J. *Developments in Structural Form*. UK: Architectural Press, 1998. Print.
- Mallgrave, Harry Francis, ed. *Architectural Theory* Volume I: An Anthology from Vitruvius to 1870. Padstow: Blackwell Publishing, 2006.
- Moreland, John. Land and Power from Roman Britain to Anglo-Saxon England? // *Historical Materialism*. 19.1 (2011): 175–193.
- Morris, William. The Revival of Architecture (1888) // *Architectural Theory* Volume II: an Anthology from 1871 to 2005. Ed. Harry Francis Mallgrave, Christina Contandriopoulos. Singapore: Blackwell Publishing, 2008.
- . *Gothic Architecture* // William Morris: Stories in prose, stories in verse, shorter poems, lectures and essays. Ed. G. D. H. Cole. Bloomsbury: Nonesuch Press, 1934.
- Pollington, Stephen. *The Mead-Hall: the Feasting Tradition in Anglo-Saxon Britain*. Norfolk: Anglo-Saxon Books, 2003.
- Ratelif, John D. *The History of The Hobbit*, Part One. St Ives: Harper Collins Publishers, 2008.
- Redgrave, Richard. Manual of Design. (1876) // *Architectural Theory*. Volume II: An Anthology from 1871 to 2005. Ed. Harry Francis Mallgrave, Christina Contandriopoulos. Singapore: Blackwell Publishing, 2008.
- Ruskin, John. *Unto This Last, and Other Writings*. Ed. Clive Wilmer. St Ives: Penguin Books, 1985.
- Scoeville, Chester N. *Pastoralia and Perfectability in William Morris and J. R. R. Tolkien* // *Tolkien's Modern Middle Ages*. Ed. Jane Chance, Alfred K. Siewers. USA: Palgrave Macmillan. 2005.

Shapland, Michael G. Meanings of Timber and Stone in Anglo-Saxon Building Practice. // *Trees and Timber in the Anglo-Saxon World*. Ed. Michael J. Bintley, Michael G. Shapland. New York: Oxford University Press, 2013.

Shippey, Tom. *J. R. R. Tolkien: Author of the Century*. St Ives: HarperCollins, 2000.

---. Goths and Romans in Tolkien's Imagination // *Tolkien: the Forest and the City*. Eds. Helen Conrad-O'Briain and Gerard Hymes. Chippenham: Four Courts Press, 2013.

Tolkien, J. R. R. *The Hobbit*. St Ives: HarperCollins Publishers, 2012.

---. *The Lord of the Rings*. Glasgow: HarperCollins Publishers, 1994.

---. *The Lord of the Rings*. Bury St Edmunds: Guild Publishing, 1981.

---. *The Silmarillion*. Bury St Edmunds: Book Club Associates, 1981.

---. On Fairy-Stories // *Tree and Leaf*. George Allen & Unwin LTD: London, 1964.

---. *The Letters of J. R. R. Tolkien*. Ed. Humphrey Carpenter. London: Allen & Unwin, 1981.

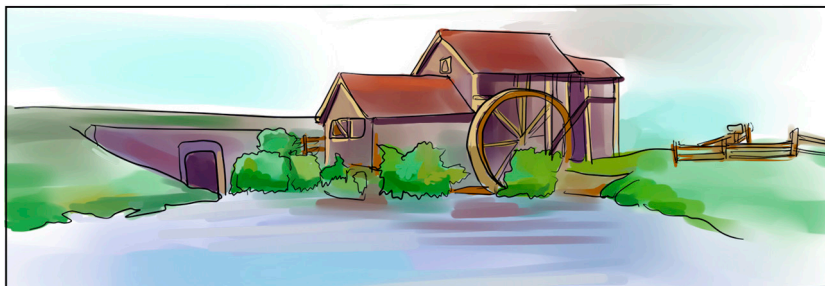
Tolkien, Christopher & J. R. R. *The Return of the Shadow*. St Ives: HarperCollins Publishers, 2002.

---. *The Treason of Isengard*. St. Ives: HarperCollins Publishers, 2002.

---. *The Peoples of Middle Earth*. St. Ives: HarperCollins Publishers, 2002.

---. *The War of the Ring*. St. Ives: HarperCollins Publishers, 2002.

Waithe, Marcus. *William Morris's Utopia of Strangers: Victorian Medievalism and the Ideal of Hospitality*. Cambridge: D. S. Brewer, 2006. <https://www.dawsonera.com/readonline/9781846155123/startPage/6>



# Эльфийская музыка. Взгляд музыковеда

Ольга Онойко  
(Ауренга)



Доклад, прочитанный на конвенте «ВесКон» (23-25 февраля 2018 г)

Что можно сказать об эльфийской музыке с точки зрения музыкальной науки?

Сам Профессор жаловался в письмах, что знает о музыке недостаточно и потому информацию о ней дал лишь схематичную. Однако музыковедение подчас имеет дело с культурами, о которых известно ещё меньше. Используем научный метод, чтобы больше узнать о том, какой была – или могла быть – настоящая эльфийская музыка.

Я вижу цель этой работы в том, чтобы сохранять, насколько возможно, научный подход и говорить об эльфийской музыке так, как будто она реально существовала (продолжая мысль Толкина о том, что Арда – это прошлое нашего мира). Я постараюсь опираться на факты и как можно меньше использовать домыслы и натяжки, – а если уж использовать, то прямо об этом сообщать.

Научный метод требует прежде всего точно сформулировать тему и очертить границы исследования. О чём пойдёт речь?

## Подходы

Литературный образ «эльфийской музыки» вдохновил многих музыкантов и композиторов. Они использовали разные методы и ставили перед собой разные задачи. Поэтому «эльфийская музыка» в трактовке разных авторов звучит очень по-разному.

Есть три основных подхода.

Первый можно назвать **«внешним»**. Здесь нет речи о реконструкции, нет попыток визионерства. Композиторы пишут музыкальные иллюстрации к литературному произведению. Это почтенная традиция, она родилась ещё в девятнадцатом веке. Скажем, симфоническая поэма Рихарда Штрауса «Так говорил Заратустра» вдохновлена текстом Ницше, и её музыка не имеет никакого отношения к реальной музыке эпохи Заратустры – такая цель и не ставилась. Точно так же многие авторы вдохновлялись текстом Толкина. Киномузыка Говарда Шора, оратории Михаила Костылева (Линд Эреброс) используют музыкальный язык классико-романтической эпохи – абсолютно человеческо, и довольно позднее изобретение. (Здесь сознательное упрощение ситуации, так как история киномузыки в двадцатом веке и влияние симфо-рока на оркестровку – глубокий оффтопик)

Другой пример – песни группы Oonagh. Так, Eldamar – это песня эльфов, уплывающих на Запад, её припев написан на квэнья. Но по музыкальному языку она полностью соответствует нормам современной эстрадной песни.

Второй и третий подходы – «**внутренние**», их цель – реконструкция, создание скорее визионерского образа, нежели книжной иллюстрации. Однако метод реконструкции и, собственно, её объект различаются очень сильно.

Есть направление **музыковедческое**. Его цель – воссоздать «настоящее» звучание эльфийской музыки, такое, каким оно могло бы быть в реальной Арде. И есть направление **исполнительское**. Его цель – произвести на слушателей то же впечатление, какое эльфийская музыка производила на хоббита Сэма Гэмджи. А поскольку слуховой опыт современного человека очень сильно отличается от слухового опыта хоббита из Шира, то и выразительные средства используются совершенно другие.

Оба подхода я называю **реконструкцией**, понимая так, что один – реконструкция на уровне реального звучания, другой – на уровне эмоционального воздействия.

У датского Tolkien Ensemble можно найти примеры обоих подходов. Совершенно «чистых» примеров у коллектива нет, но в разных треках довольно чётко прослеживается уклон в тот или иной стиль. Например, две версии песни Галадриэль – это версии с акцентом на музыковедческий и исполнительский подходы (исполнительский легко узнать по тембру оркестровой скрипки, – у эльфов такого инструмента не было – а также бесконечно длинным музыкальным фразам; как ни странно, у эльфов не было кантилены).

Строго музыковедческий подход можно послушать у группы Apoïs из Нидерландов, у Martin Romberg и у отечественной группы «Тамлин».

Что характерно для исполнительского направления? Как отличить исполнительскую реконструкцию от музыковедческой на слух?

Вкратце: в «исполнительских» трактовках звучат тембры и приёмы игры симфонического оркестра. В девятнадцатом веке в оперной и симфонической музыке изобрели много способов создавать ангельские, небесные, волшебные, потусторонне-прекрасные образы. Эти способы, проверенные уже парой веков, используются и для создания образов эльфийской музыки. Но если звучание хора, арфы, колокольчиков вполне «аутентично» для Арды, то звучание совершенных оркестровых скрипок, струнной группы оркестра целиком (и, тем более, фортепиано) чётко маркирует «человеческую» музыку.

Я буду говорить именно о музыковедческом направлении – о том, какой могла быть «настоящая» эльфийская музыка.

### Источники

Какими источниками мы располагаем?

При исследовании реальных древних культур музыковедение обращается к данным археологии, к изображениям, к сохранившимся музыкальным инструментам. Об эльфийской музыке по понятным причинам таких данных нет. Основной источник информации – тексты.



Основной – но не единственный.

Во-первых, в нашем распоряжении – целых две мелодии, которые можно считать стопроцентно эльфийскими, первоисточниками.

Откуда же они взялись?

Мелодию «Намаризэ» когда-то попытался напеть под запись сам Толкин. Близко к тексту её перепел Дональд Суонн. Суонн положил на музыку многие стихи Толкина, причём они работали вместе. Толкин написал комментарии и предисловие к песенному циклу Суонна. Вторая эльфийская мелодия в цикле (гимн к Элберет) сочинена Суонном, но Толкин её одобрил и подтвердил.

Во-вторых, мы можем обратиться к косвенным данным.

Мы немало знаем о самом Профессоре. Мы знаем его биографию, его музыкальные вкусы, мы можем судить о том, что он мог знать, а чего не мог, какие музыкальные ассоциации могли у него возникнуть, а какие в принципе не могли.

Так, скажем, Толкин был убеждённым католиком. И если мы спрашиваем, знал ли он некий факт, относящийся к католическому богослужению, ответ будет: безусловно, знал.

Толкин получил классическое гуманитарное образование. Если возникает вопрос, знал ли он некие факты о древнегреческой культуре и философии, ответ будет: наверняка знал.

Толкин профессионально занимался средневековой литературой, хорошо знал и сами тексты, и культуру, в которой они рождались и жили. И если относительно каких-то деталей и особенностей мы видим, что они напрямую взяты из средневековой культуры, мы можем продолжить аналогию и «вытащить» вслед за этими моментами связанные с ними обстоятельства.

Как мы знаем, Толкин стремился создать эпос. И он пользовался языком существующих европейских эпосов, который прекрасно знал. Уже не имеет значения, намеренно он заимствовал некие детали или это просто были естественные элементы его образного языка. Ни цель, ни метод, ни результат от этого не зависят.

Антипример: мы знаем, что Профессора совершенно не привлекала и не интересовала восточная мистика. Кое-какие следы древних языков Ближнего Востока можно найти в его работах – но не более того. И если возникает вопрос, знал ли он что-либо о школах йоги, ответ будет – нет, скорее всего, не знал.

Откуда вообще появились все эти вопросы? Что объединяет греческую философию, средневековый эпос, йогу и Профессора?

### **Концепция мира-музыки**

Арда сотворена музыкой.

Обратившись к исследованиям, мы непременно встретим там упоминание, что сама идея мира-музыки много старше. Впервые она появляется у последователей Пифагора. Это знаменитая «гармония сфер».

Напомню: Земля находится в центре мира. Её окружают небесные сферы, которые несут на себе планеты и звёзды. В движении эти сферы производят звуки, и их сочетания гармоничны, благозвучны.

Однако я рискну утверждать, что музыкальная вселенная пифагорейцев вряд ли была близка Толкину. В их «гармонии сфер» нет присутствия Бога. Солнечная (то есть Земная, геоцентрическая) система напоминает музыкальную шкатулку, машину. А мы знаем, что Толкин недолго любил машины.

Есть и другие представления о мире-музыке.

Восточную трактовку, изложенную в учении нада-йоги («йоги звука») Толкин, скорее всего, не знал. Я упоминаю её только для полноты картины: эта идея не является специфически европейской, она общечеловеческая.

Существует христианская версия мира-музыки. Её нельзя назвать широко известной. Полнее всего она изложена в одной из легенд об ирландском святом – Колумбане. У нас нет строгих доказательств, что Толкин знал эту легенду, однако есть косвенные. Профессор переводил один из мифов о святом Колумбане. Кажется вполне вероятным, что он знал и другие мифы о нём, в частности, тот самый – о плавании клириков и описании Рая.

Испытав тяготы странствий, они увидели впереди остров. На нем стояло одинокое величественное дерево с серебряными ветвями и золотыми листьями, крона его простиралась над всем островом, а на каждой ветке сидело множество птиц с серебряными крыльями. А на верхушке дерева стоял трон. А на нем – птица с золотой головой и серебряными крыльями. И вот о чем пела эта птица: с утра до истечения третьей части дня о том, как Бог сотворил мир, и с третьей части дня до полудня – о рождении и крещении Сына Божьего, о Его погребении и Воскресении, а после полудня – о том, что произойдет в день Страшного суда. Птицы на ветках внимали этим песням и вслед за тем принялись хлопать крыльями, отчего вниз потоки крови потекли. Клирики тоже внимали мелодичному пению птицы, и затем им был дарован лист с этого дерева, и накрыл этот лист их, ибо размером он был со шкуру взрослого быка. «Возьмите его с собой, – сказала птица, – и, возвратившись на остров Уи, положите на алтарь Колумбана». А на листе этом было описание Небесных чертогов, ангелов и Преисподней. После этого птица покинула их. И, проснувшись, они не увидели ни острова, ни дерева, ни птицы, но лист остался, и на нем начертано описание Небесных чертогов, Самого Досточтимого Царя и прочего.

После этого на мореплавателей обрушилась великая буря, так что души их были разлучены с телами и унесены, чтобы узреть Небеса и Преисподнюю, подобно тому как они были явлены апостолам. И вот в какую страну они попали вначале – то была Страна Святых, страна плодородная, сияющая, благодатная и удивительная, святые ходили там облаченные в одежды из белого льна, прикрыв головы белыми клобуками. Святые из восточных земель занимали восточную часть Страны Святых, из западных – западную,

святые из северных и южных земель – север и юг. Каждый, кто оказывался в Стране Святых, слышал музыку и погружался в созерцание сосуда, заключавшего в себе девять чинов небесных. Святые порой сами исполняли чудесную музыку, славящую Бога, а порою слушали музыку небесного воинства, ибо им не о чем было заботиться, кроме музыки и созерцания Божественного сияния, ведь насыщались они ароматами, которыми была наполнена эта земля. На юго-восток оттуда расположено удивительное царство, отгороженное от Страны Святых хрустальным занавесом, а к югу стоят золотые врата, сквозь которые можно разглядеть облик всех чинов небесного воинства. Святых и небесное воинство не отделяют друг от друга ни тьма, ни занавес, вид находящегося по другую сторону небесного воинства и исходящее от него неизбывное сияние никогда не скрываются от святых. Более того, огненное кольцо окружает эту землю, и любой может проникнуть внутрь него и выйти наружу, ибо оно не причиняет праведникам никакого вреда. Двенадцать апостолов и Дева Мария стоят возле Всемогущего Господа, патриархи, пророки и ученики Христа находятся поблизости от апостолов, а святые девы – по правую руку от Девы Марии. Их окружают младенцы и дети, наслаждающиеся пением птиц из сонма небесного воинства. Сияющие отряды ангелов-хранителей со смирением и заботой вечно пекутся о них перед лицом Царя Небесного. Воистину ни один человек в этом мире не сможет доподлинно описать тех, кто находится там!

Праведники пребывают в Стране Святых, в великой славе до наступления дня Страшного суда, и они будут находиться там, созерцая лик Господа, который не сокроет от них ни пелена, ни тень во веки веков.

И хотя величественны и прекрасны сияние, счастье и свет, окутывающие Страну Святых, в тысячу раз превосходит все это вид равнины небесного воинства, простирающейся вокруг Трона Господа. И вот каков этот трон: он подобен находящемуся под балдахином сиденью, покоящемуся на четырех драгоценных камнях. Оттуда доносится гармоничная мелодия, издаваемая этими каменными колоннами. И уже одно это свидетельствует о славе и величии трона. Три благородные птицы сидят перед Царем Небесным, и их помыслы всегда обращены к Творцу. Их пение, славящее и возвеличивающее Господа, знаменует приход каждого из восьми часов для совершения молитвы, и вслед за ними песню подхватывает хор архангелов, а им вторят все небесное воинство, святые и девы.

Величественная арка возвышается над царственным тронном Господа, венчая Творца, словно разукрашенный шлем или королевская диадема. Если человеческие глаза увидят ее, то сразу ослепнут. Три круга отделяют Господа от небесного воинства. Тысяча раз по шесть тысяч ангелов в образе коней и птиц окружают пламенеющий трон. Далее надо сказать о Всемогущем Господе то, что никому, кроме Него Самого или Его небесного воинства, не преуспеть в описании Его сияния, силы, исходящего от Него свечения,

блеска и величия, Его необыкновенной щедрости и твердости, а также всего множества ангелов и архангелов, услаждающих Его пением, и слуг, по очереди подходящих к Нему и уходящих от Него с краткими посланиями к каждому из чинов, и Его приветливости и великого добросердечия к одним и Его суровости и жесткости к другим.

Если кто постоянно смотрит на Него – с запада или с востока, с севера или с юга, – он непременно видит перед собой лик Господа, сияющий ярче солнца. Воистину Он предстает не в человеческом облике, с ногами и головою, а как огромное облако, озаряющее красным пламенем весь мир, и каждый простирается перед Ним со страхом и трепетом. Его свет переполняет все небо и землю, и сияние, наподобие королевской звезды, окружает Его. Пение трех тысяч хоров, исполняющих каждый свою мелодию, сливается в единый хор небесного воинства. Эти три тысячи мелодий сладостнее любой музыки, какая только существует на свете. Вот описание Града, где расположен трон: семь разноцветных хрустальных стен окружают его. Каждая следующая стена выше предыдущей. Основание и нижняя часть Града – из прозрачного хрусталя. Воинство небесное весьма смиренно и очень приветливо, нет такого блага, которого у них не было бы в достатке, этот Град населяют святые и пилигримы, преданные Господу. Невозможно описать это, но их строй и порядок таков, что ни спиною, ни боком ни один из них не поворачивается к другому, но благодаря могуществу Господа они стоят лицом к лицу, на одной высоте и одинаковом расстоянии вокруг трона, и в то же время лица их обращены к Богу.

Алтарная преграда из хрусталя отделяет каждые два хора друг от друга, она украшена серебром, золотом и еще тремя полыхающими сверху драгоценными камнями, издающими мягкий, мелодичный звук, соединяющийся со сладостной музыкой хоров. Семь тысяч ангелов в образе языков пламени озаряют город со всех сторон, еще семь тысяч ангелов полыхают в самом его сердце, освещая то, что расположено вокруг. Люди со всего света собраны в одном месте, и сколь бы они ни были многочисленны, аромата, поднимающегося от одного языка этого пламени, хватит, чтобы насытить их всех.

Вот как выглядят небесное воинство, и сонм <праведников>, и ангел-хранитель. Перед главными воротами Града расположены два занавеса занавес огня и занавес льда, и их верхние части сталкиваются друг с другом на протяжении всей вечности. Когда это происходит, звук от удара распространяется по всему миру. Племя Адама, услышав его, с ужасом, дрожью и трепетом падает ниц. Горьким и наводящим страх кажется этот звук грешникам. Но если находиться с другой стороны от занавесов, там же где небесное воинство, то ужасного грома почти не слышно, он превращается в сладостную музыку, которая разливается там повсюду... (перевод Н. Горелова)

([https://www.e-reading.club/chapter.php/101390/16/Gorelov\\_-\\_Plavanie\\_Svyatogo\\_Brendana.html](https://www.e-reading.club/chapter.php/101390/16/Gorelov_-_Plavanie_Svyatogo_Brendana.html))

Я думаю, что это представление о звучащем Рае было куда ближе Толкину, чем механистическая картина древних греков.

Но что покажется странным и неестественным в этой дивной картине – нам, современным людям?

Не слишком ли много звука?

### Эстетические категории

Наше представление о звучащем очень сильно изменилось с момента появления радио. Ещё радикальнее изменения стали с появлением общедоступных мощных динамиков. Сейчас мы больше всего ценим тишину. Тишина для нас – проявление уважения, признак деликатности. Избыточность звука нас утомляет и раздражает, а избыточность громкого звука – это просто попытка.

Но в древности и ситуация, и восприятие были совершенно другими.

Это отразилось в системе образов Средневековья.

Музыка означала радость. Музыка менестрелей веке в тринадцатом – это синоним радости. Встречаются выражения наподобие: «великую радость принесли менестрели» или «жонглёры устроили уйму радости и много барабанного громогласия». На Британских островах слово *gle* – «радость» – прямо означало искусство менестрелей. Сами менестрели звались «*gleeman*». Другой синоним радости – *mirth* – обозначал также и музыку. В Скандинавии певец обозначался кеннингом «радость людей».

Что же такое – для средневекового человека – громкая музыка?

Это не только великая радость, слава и блеск, это ещё и проявление власти. Король учинял праздничное шествие, и не могло быть королевского праздника без громкой музыки. Ведь это было ещё и редкое, необычайное переживание для средневекового человека.

Цитата из средневековой бургундской хроники: «И серебряные трубы <...>, и другие трубы менестрелей, игроки на органе, на арфах и других бесчисленных инструментах – все силой своей игры производили такой шум, что звенел весь город». И это не картина неуважения к людям, которые хотят тишины, напротив, это картина великого праздника.

Слова «Музыка была такой громкой, что нельзя было расслышать собственных слов» означали в средние века высочайшую похвалу. Грандиозность представления, великолепие полнозвучия вызывали восторг.

И когда мы видим в «Сильмариллионе» фразу «Громки трубы Манвэ, но голос Ульмо глубок, как глубины океана» – это вовсе не о том, кто кого перекричит, это синоним слов «велика власть Манвэ» и т.д. Опять-таки Мелькор в «Айнулиндале» громкостью звука оспаривает власть, хотя там это много очевиднее и не требует расшифровки.

Мы ещё не раз вернёмся к языку Средневековья. Теперь же, наконец, – об эльфах.

## Инструментарий

Конечно, прежде всего, эльфы поют.

В Арде поют все – и «тёмные», и «светлые», самые великие и самые малые существа. Даже гоблины поют.

Но инструментальная музыка тоже занимает важное место. В самом начале «Айнулиндале» голоса айнур сравниваются с музыкальными инструментами – и этот абзац, пожалуй, самая большая музыковедческая загадка в толкинистике.

Почему названы именно эти инструменты?

Кто «внутренний автор» текста?

Если это Эриол из «Утраченных сказаний», возможно, он назвал те инструменты, которые были привычны ему как средневековому англичанину? Или он всё же в точности записал слова эльфов? В «Утраченных сказаниях» эта фраза – прямая речь эльфа Румила... С другой стороны, Толкин очень многое в текстах переделывал. От «Утраченных сказаний» до «Сильмариллиона» лежит долгий путь. Может быть, Профессор передумал, и в результате инструменты перечисляет всё-таки Эриол, а не Румил?

И почему это так важно?

Напомню саму проблемную фразу:

Затем те, кто играл на арфах, и те, кто играл на лютнях, и те, кто играл на флейтах, и те, кто играл на свирелях, органы и бесчисленные хоры Айнур начали преобразовывать тему Илуватара в великую музыку... (Книга утраченных сказаний)

И тогда голосами всех Айнур, подобными арфам и лютням, свирелям и трубам, виолам и органам, голосами, подобными неисчислимым хорам, стала вершиться Великая Песнь... (Сильмариллион)

Это единственное упоминание в легендарии Толкина лютен и органов. Для них нет слов ни на одном из эльфийских языков.

Существует «иллюзия лютни». Начиная работу над исследованием, я была убеждена, что лютня – типичный эльфийский инструмент, наряду с флейтой и арфой. На самом деле – нет. Вероятно, сыграл свою роль фандом, и в «эльфийские лютни» превратились реальные гитары. Хотя теоретически не было никаких препятствий к тому, чтобы создавать лютни и играть на них, но всё же слов в эльфийских словарях для них нет.

А что насчёт органов? Мог ли в Арде – неважно, в Валиноре или в Смертных Землях, – существовать орган? («Орган» не обязательно означает огромный церковный или концертный орган. В Средние века были и маленькие органы-портативы.)

Теоретически – мог. Предком современного органа был гидравлос, водяной орган. Полагаю, что в Арде за него отвечал бы майя Сальмар, изготовивший музыкальные инструменты для Ульмо. Хотя ближе всех к голосам моря были тэлери, но хитроумное устройство могло вызвать интерес и у нолдор, – а нолдор могли принести соответствующие технические знания

в Белерианд.

Но увы! это в чистом виде допущение-натяжка. В противовес можно сказать, что самый простой орган – это уже очень сложная машина, нехарактерная для Арды вообще и тем более – для эльфов.

А какой музыкальный инструмент можно назвать поистине эльфийским? Главным эльфийским инструментом?

Это, безусловно, **арфа**.

Арфы много раз упоминаются в текстах. Один из домов Гондолина – Дом Арфы. На арфах играют Маглор и Финрод, Галадриэль и Элронд, об арфе в ВК говорит Халдир. «Арфа певучая» звучит в «Наставлении менестрелю» об Эаренделе:

Who now can tell, and what harp can accompany  
With melodies strange enough, rich enough tunes,  
Pale with the magic of cavernous harmony,  
Loud with shore-music of beaches and dunes...

(Кто же споет вам, в лад арфе певучей  
Вторя неждешнему отзвуку струн,  
Призрачным чарам волшебных созвучий,  
Смутной мелодии гротов и дюн...) (пер. С. Лихачевой)

Менестрель, очевидно, человек. При этом эльфийские мелодии называются «странными» и «богатыми». Запомним, это важно.

Наконец, единственное «каноническое изображение» музыкального инструмента – арфа на гербе Финрода.



Однако это не эльфийская арфа. Это арфа Беора, та самая «грубая арфа», на которой заиграл Финрод.

Почему мы приходим к такому выводу? Толкин изобразил самую древнюю разновидность арфы: лук с несколькими тетивами. Это арфа без колонны, то есть без третьей опоры. В реальных культурах такие арфы были в Египте и Шумере, позже их уже усовершенствовали. Дело в том, что арфа без колонны плохо держит настройку, а корпус её быстро деформируется из-за натяжения струн. Возможно, самые первые эльфийские арфы тоже выглядели так, но не в характере эльфов смиряться с недолговечностью вещей.

### Словари

Известно правило: чем более развита какая-то тема, тем больше слов по этой теме есть в языке. Если взглянуть на словари эльфийского с этой точки зрения, то обнаруживаются любопытные вещи.

Об арфах, опять-таки, больше всего слов. Упомянуты разные виды арф, и есть даже тропы, связанные с арфовым звуком. В словарях это большая редкость.

*Salma* – по определению «лира или маленькая арфа», вероятно инструмент от семи до пятнадцати струн. Можно предположить, что это инструмент с «окном», и тем он отличается от другой «маленькой арфы», *nandellë*.



*Лира*

*Nandë* и *tanta* – «обычные» арфы, вероятно аналог кельтских арф средних размеров (от 15-19 до 32-35 струн, очень условно).

Есть слово для «большой» арфы (вероятно, больше 35 струн) – *cantil* (*cantil*) (похоже, родственное финскому «кантеле»). Педального механизма у *cantil*, конечно, нет, но размерами и весом, полагаю, она сравнима с оркестровой арфой.

Почему это важно?

Устройство музыкального инструмента и то, как протекает его «жизнь», кое-что рассказывает о культуре народа. Некоторые инструменты можно изготовить буквально на коленке. Для других необходимо тщательно отобранное и подготовленное дерево (например, музыкальную ель раньше сушили прямо в лесу – подсекали и оставляли на корню на несколько лет). Для металлических инструментов (и частей инструментов) нужна, соответственно, продвинутая металлургия... В случае арфы-кантиль интересней другой момент. Музыкальные инструменты делятся на две группы: те, которые носят с собой, и те, что стоят на месте. Появление стационарных инструментов означает две вещи: есть определённые места, где они стоят, и есть культура слушания/посещения этих мест. Кантиль не особо повозишь из дома в дом (помимо прочего, в пути она неизбежно расстроится, а заново настроить сорок струн – целая история, даже если у тебя эльфийский абсолютный слух и ты никуда не торопишься). Лес ей тем более противопоказан. Это инструмент для больших залов – пиршественных, «каминных» и т.п.

Что до тропов, то есть термины

- *vorongandelë* (буквально «игра на одной струне арфы», по смыслу – «занудство») и
- *linganer* («вибрирующий/мурлычущий/жужжащий звук, подобный звуку арфовой струны»).

Обратим внимание на последнее слово. В стихотворении об Эаренделе на раннем варианте квенья есть строка *i lunte linganer* (авторский перевод на английский – *the boat hummed like a harp-string*). Обычно переводится «корабль звенел, как струна арфы». Но у глагола *to hum* нет значения «звенеть»! Корабль гудел или что-то вроде того.

Гудящий звук характерен для готических арф.

Кстати, в Средние века арфа была доминирующим инструментом на Британских островах. На материке главным была смычковая виела.

На готической арфе играли в Шотландии. У этой арфы есть специальные устройства, брей, из-за которых арфы именно гудят. У кельтской арфы другое устройство и другой звук, намного более нежный, она не гудит, а звенит.

Здесь я вновь использую домысел и натяжку, однако не лишённые и доказательств.

Возможно, что *nandë* и *tanta* – не синонимы, а обозначения арф с различным устройством. И одна из них – аналог гудящей готической арфы.

Появляется вопрос: а зачем могла понадобиться эльфам арфа с заведомо менее красивым звуком?

И на него тоже есть ответ. Струны готической арфы натянуты так слабо, что их можно прижимать пальцами, чтобы повисить тон струны. То есть с ней возможны более «странные» и «богатые», настоящие эльфийские гармонии. С кельтской арфой такое проделать невозможно: натяжение струн сильное и для смены тона нужны рычаги или так называемые лезвия.



Готическая арфа



Кельтская арфа

Также много разнообразных духовых инструментов – и деревянных, и тех, что принято называть «медными», хотя они вовсе не обязательно медные. Тропов не нашлось, но есть синонимы.

*Róma* – пресловутый рог Оромэ, синоним – *romba*. Слова для конкретных разновидностей труб: *licin* – именно изогнутая труба (изогнутых труб тоже великое множество, но можно предположить, что остальные слова относятся к прямым), *tumpe* – большая труба.

*Hyalma* – рог, сделанный из морской раковины (в реальном мире достаточно распространённый азиатский инструмент). *Ulumúri*, морские рога Ульмо – вероятно, «личное имя» ансамбля таких раковин. Также упоминаются трубы Манвэ.

*Simpa* и *simpina* – флейты. Вероятно, *simpina* – более высокого регистра (т.к. есть английское уточнение *flageolet* – флажолет, духовой инструмент наподобие блокфлейты, впоследствии вытесненный флейтой-пикколо), *polisimpe* – многоствольная флейта («флейта Пана»), *rotsë* – свирель.

На чём именно играют Даэрон и Тинфанг Трель из «Книги Утраченных сказаний»?

Скорее всего, на чём угодно. Флейта – технически не самый сложный инструмент, да и весит она немного. Разнообразить гармонии и тембр можно, просто меняя инструменты.

Удивительно, какое огромное место в инструментарии занимают разнообразные **ударные**: барабаны, гонги, колокольчики:

- *alapumba* – большой барабан
- *toma* – маленький
- *tombo* – гонг

- *tontilla* – кимвал; есть слово *tontil*, означающее то ли кимвал, то ли тамбурин (что странно, т.к. это разные вещи). Похоже, что речь о «звнящем» ударном звуке (именно он объединяет эти два инструмента); может быть, о барабане с колокольчиками или аналоге бубна;

- *nyellë* – колокол вообще

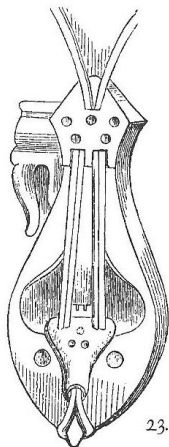
- *calon* – большой колокол, *cilin* – маленький, *cilintil* – совсем маленький, бубенец.

Часто ли в текстах упоминаются эльфийские колокола? Вспоминаются, конечно, колокола Валмара – а сразу следом за ними орочьи барабаны. На самом деле упоминаний больше. Звучит в «Книге утраченных сказаний» гонг в доме Линдо и Вайрэ, – больше того, он чудодейственный. Звучит в ВК призывный колокол совета Элронда. Бубенцы звенят на сбруе лошадей.

И наконец, **струнные смычковые**. Они существуют.

На них играют нолдор в «Утраченных сказаниях», и для них есть слова в словарях. Их два: *salquin* – виола и *salantil* – скрипка.

Можно уверенно предположить, что *salantil* – это совсем не привычная нам оркестровая скрипка с её прекрасным поющим звуком. Это средневековая **виела** (та самая *viola* из «Айнулиндале») или, из более близких инструментов, **фиддл**.



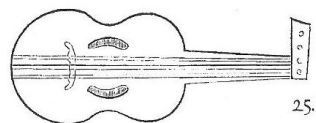
23.



24.



23а.



25.

Дело в том, что к слову приведён перевод: *thrumsqueaker*, то есть «бренчалка-пищалка». Эльфы не очень любили скрипки. Впрочем, не случайно само слово «скрипка» в русском языке связано со словом «скрип» – старинные скрипки именно скрипели.

(Толкин в письмах писал, что преклоняется перед скрипачами. Так что (по крайней мере в том, что касается музыковедения) не стоит проецировать на Арду личные вкусы Профессора. Он любил Шопена, но это не значит, что эльфийская музыка была похожа на музыку Шопена...)

А что говорят словари о **певческих голосах**?

Здесь, пожалуй, важнее то, чего они не говорят.

Квэнья разделяет певца-*lindo* и певца-*nyello*.

Термин *lindo* встречается чаще, это также имя и часть имен, а *Lindar* – название народа. В словаре есть уточнение, что *lindo* – это ещё и поющая птица.

*Nyello* – слово, однокоренное к *nyellë*, «колокол».

То есть: одни эльфы поют, как поют птицы, другие поют, как звенят колокола.

Чего не хватает?

Нет кантилены (т.е. протяжной, широкой, долгой мелодии). Нет слова для песни, которая льётся как река. Нет совершенной оркестровой скрипки с её «ангельским пением». Зато есть ещё слово *nalie*, тоже связанное с колокольчиками – оно означает исполнение мелодии.

Надо сказать, что кантилена – довольно позднее человеческое изобретение. Даже в народной музыке она появляется поздно (и не во всякой), в действительно старинных песнях её нет, певческие фразы короткие. Цельность образа для Толкина выше эффектности. Он не приписывает эльфам художественно великолепных, но слишком поздних достижений человеческого искусства, и сохраняет историко-культурный контекст эпоса.

Квэнийское/финское *cantil / kantele* и латинское/итальянское *cantilena* не родственны.

Заканчивая разговор об инструментах, отмечу ещё одну любопытную особенность. В Арде нет волшебных музыкальных инструментов и нет инструментов легендарных и «именных». Чудесной силой музыки владеет сам музыкант, а не дерево и металл его инструмента. Флейта Даэрона и арфа Маглора безымянны. Финрод играет на арфе чужой, грубо сделанной, и играет хорошо.

Причём это уже позднее решение Толкина. В «Утраченных сказаниях» есть следы иного подхода – Гонг Детей в доме Линдо и Вайрэ явно обладает собственной «магической» силой.

Что же играли на этих инструментах? И что пели?

### Нотная запись

И здесь мы сталкиваемся с удивительным фактом. В мире, сотворённом музыкой, в мире, где поют все и музыка обладает огромной властью, – в этом мире не существует музыкальной теории. Лингвистика есть. То есть развитая научная теория вполне может существовать, это не противоречит внутренним законам мира. Есть лингвисты, *ламбенголмор*. Их занимало развитие и изменение языков, различия между языками. А как же мелодии? Разве изменение напевов, различия между музыкой разных народов менее интересны?

Нет нот – и ничего, подобного нотам.

Упомянуто, что Румил изобрёл знаки «для записи текстов и песен», но вряд ли здесь

речь о нотах. Скорее всего, имелись в виду стихотворные тексты в отличие от прозаических. Так и в реальном мире многие песенники – это записи только текста.

Случайность ли это? Почему так?

Можно ответить, что Толкин просто плохо разбирался в музыке и поэтому не стал писать о музыкальной теории. Но ему и не нужно было в ней разбираться! Достаточно было упомянуть. Ведь не нужно ему было разбираться в металлургии и ювелирном искусстве, чтобы описать великих металлургов и ювелиров.

На самом деле здесь нет никакого парадокса. Это просто воспроизведение средневековой ситуации. Целую тысячу лет, примерно с пятого до пятнадцатого века (а на самом деле и дольше), существовала так называемая менестрельная культура – культура профессиональных музыкантов, которые не пользовались нотами и не создавали организованной музыкальной теории.

Кстати, современное положение дел во многом похоже на средневековое. Не все певцы знают ноты. Многие песни записаны в виде текста с аккордами. Если аудиозаписи не было, или кассета с записью испорчена, никто не слышал мелодии вживую или просто никто её не помнит – эта мелодия утрачена безвозвратно.

Как вообще (и для чего) появились ноты?

Это было изобретение, сделанное по запросу. Ноты были нужны церковным певчим. Без них руководителям церковных хоров приходилось каждого нового певчего обучать «с голоса» и сразу наизусть. Это было очень долго и тяжело, а священные песнопения искажались и забывались. Вспомним, что представление о священном оригинале текста, в котором нельзя изменить ни одной буквы или ноты, и даже ни одного нюанса, штриха, запятой – оно очень долго относилось только к текстам, священным в буквальном смысле. Лишь в эпоху романтизма возникло представление о композиторах или писателях – великих творцах, чьи рукописи бесценны.

Ноты в одиннадцатом веке изобрёл монах Гвидо из Арrezzo. Он пришёл со своим изобретением прямо к папе римскому (представьте, насколько важным и нужным было его дело!). Папа попробовал почитать с листа по новой системе, пришёл в восторг и одобрил ноты. За считанные годы они распространились среди духовенства по всей Европе.

Но прошло ещё несколько веков, прежде чем нотами стали пользоваться менестрели. Ноты были им просто не нужны. Действительно хорошую музыку запоминали и так, а недостаточно хорошую не жалко было забыть.

У эльфов не было религии и не было «канонических» текстов чего бы то ни было. Память у эльфов лучше, чем у людей. Эльфы бессмертны, и риск, что кто-то унесёт песни с собой в могилу, невелик. Все эльфы музыкальны. Конечно, не у всех есть большой талант или особенно красивый голос, но эльфов, которым медведь наступил на ухо, не бывает... Необходимости в нотах в Арде так и не возникло.

**Допущение:** если бы запись всё же появилась, скорей всего, это было бы развитие идеи «техт», огласовок. Знаками над строкой записывались гласные звуки, и кажется естественным, что вторым рядом текст могли бы записывать музыкальные тоны – ведь именно гласные звуки поются.

## Жанры

Обратимся же, наконец, к тем двум достоверно эльфийским мелодиям, которыми мы располагаем.

ALL VOICES

Ai! \_\_\_\_\_ lau - ri - ë lan - tar las - si sú - ri - nen, — Yéni únótime ve rámar

al - dar - on! Yén - i ve lin - te yul - dar a - vá - ni - er — mi or - o - mar - di lis - se -

mí - ru - vó - re - va — Andúne pella, Vardo tellumar nu luini

yassen tintilar i eleni ómaryo ai - re - tá - ri - lí - ri - nen. —

Sí man i yulma nin en - quan - tu - va? —

SOLO  
a tempo primo

An sí Tintalle Varda Oi - o - los - së - o ve fan - yar máryat Elentári or - ta - ne

ALL SOLO  
cresc. poco a poco

ar il - ye ti - er un - du - lá - ve lum - bu - le; — ar sindanóriello

caita mornië i falmalinnar imbe met, ar hisië untúpa Cala - cir - yo

**f** SOLO

mí - ri oi - a - le. — Sí van - wa ná, Ró - mel - lo van - wa, Va - li - mar! —

**f** ALL *poco marcato* **p**

Na - má - ri - ë! — Nai hi hi - ru - valyë Va - li - mar.

*dim.* SOLO **pp** ALL *più lento*

Nai el - yë hi - ru - va. — Na - má - ri - ë! —

«Намари» (из вокального цикла Д. Суонна)

Это мало похоже на сказочно красивую эльфийскую музыку. Что же это такое на самом деле?

Это григорианский хорал. Церковное песнопение. В настоящее время – католическое.

Оно всегда одногласно и это всегда распев текста – музыка, которая без текста не существует. Подобное пение существовало уже в первые века нашей эры, а в конце шестого века было канонизировано. То есть с шестого по одиннадцатый век оно неизбежно изменилось, но достаточно слабо. Как только в одиннадцатом веке изобрели ноты, оно было записано нотами и с тех пор не менялось вообще.

Почему Галадриэль поёт григорианский хорал?

Зарубежный исследователь Дэвид Братман (Liquid Tolkien: Music, Tolkien, Middle-earth and More Music // *Middle-Earth Minstrel: Essays on Music in Tolkien* (2010), p. 140–170) предлагает ответ «в лоб». Галадриэль – эльф, при этом не просто эльф, а аманэльдэ, калаквендэ, существо ангелической природы, и она поёт о Валиноре как ангел мог бы петь о Небесах. Григорианский хорал – это возвышенная и божественная музыка.

Но в легендарии Толкина нет настолько примитивных и прямолинейных ассоциаций.

Кроме того, внутри мира это отнюдь не священная музыка. Напротив, именно синдаринский гимн к Элберет называется «аэрлинн», на квэнья было бы *айрэлиндэ*, священное песнопение, но на квэнья этого слова как раз нет.

Другой исследователь, Тобиас Эшер (*“I feel as if I was inside a song”: The Presence of Music in J.R.R. Tolkien’s Middle-earth and Songs and Poems of The Lord of the Rings set to music* (2012), p. 54–57), проводит более утончённую аналогию: Галадриэль очень много лет, она родилась ещё в свете Древ, и поэтому она поёт в очень древнем стиле.

Точного ответа мы не узнаем. Но можем сделать предположения.

О музыкальных жанрах вообще у Толкина сказано очень мало, и мало слов для них есть в словарях.

*Лирулэ* – весёлая песня, *найниэ* – плач. На синдарине есть слово для гимна, *аэрлинн*, в прото-синдарине есть *лулви* – колыбельная, оно же *лиллив*, и *гвэтлив* (*gwehlir*), “song of welcome” – приветственная песня.

*Анн-теннат* Арагорн читает нараспев; скорее всего, эти баллады пелись. Уточняется, что «нарн» – это тексты, которые не поются. Всё остальное – просто музыка, песни вообще и танцы вообще.

Какой жанр упоминается чаще всего?

*Найниэ*. Это «Алдудение» Элеммирэ, «Нолдолантэ» Маглора и «Намариез» Галадриэль (а также синдаринская «Лаэр ку Белег», которую сложил Турин; найниэ же пытается сложить Хурин в память о Лалайт).

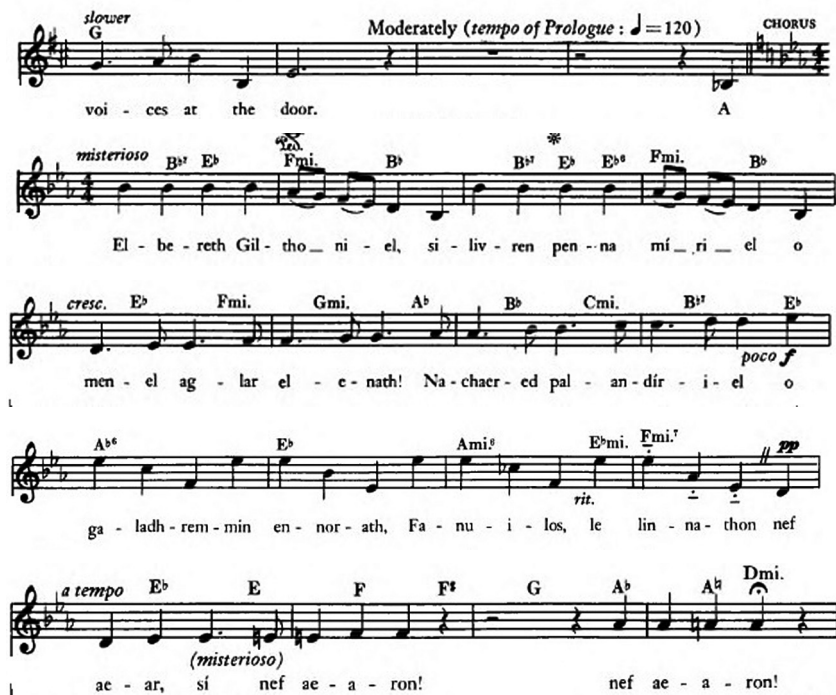
Мы можем предположить, что подобный склад характерен именно для плачей.

Григорианский хорал – это музыка, которая практически без изменений существует около полутора тысяч лет – в нашем мире, в мире смертных. Возможно, найниэ – это именно то, что не меняется.

Григорианский хорал очень сильно отличается от бытовой музыки. Возможно, найниэ

– то, что сильно отличается от песен, привычных эльфам.

Обратимся же ко второй мелодии – «А Элберет Гилтониэль» (фрагмент песни Д. Суонна *I Sit Beside the Fire* из того же вокального цикла).



*slower* **G** *Moderately (tempo of Prologue : ♩ = 120)* **CHORUS**  
 voi - ces at the door. **A**

*misterioso* **B<sup>7</sup> E<sup>b</sup> Fmi. B<sup>7</sup> B<sup>7</sup> E<sup>b</sup> E<sup>b</sup> Fmi. B<sup>b</sup>**  
 El - be - reth Gil - tho - ni - el, si - liv - ren pen - na mí - ri - el o

*cresc.* **E<sup>b</sup> Fmi. Gmi. A<sup>b</sup> B<sup>b</sup> Cmi. B<sup>7</sup> E<sup>b</sup>** *poco f*  
 men - el ag - lar el - e - nath! Na - chaer - ed pal - an - dir - i - el o

**A<sup>b</sup> E<sup>b</sup> Ami. E<sup>b</sup>mi. Fmi.<sup>7</sup>** *rit.* **ppp**  
 ga - ladh - rem - min en - nor - ath, Fa - nu - i - los, le lin - na - thon nef

*a tempo* **E<sup>b</sup> E F F<sup>7</sup> G A<sup>b</sup> A<sup>b</sup> Dmi.** *(misterioso)*  
 ae - ar, sí nef ae - a - ron! nef ae - a - ron!

Её музыкальный язык тоже довольно стар. Он сформировался в начале 19 века у Шуберта. Но в середине 20 века такие песни всё ещё сочинялись и не казались устаревшими.

Возможно, здесь сопоставлены именно две музыкальные системы, которые в нашем мире разделяет полторы тысячи лет. Галадриэль поёт на квэнья, а гимн сложен на синдарине. Возможно, это противопоставление музыки нолдор и синдар?

Предположений много. Но есть один факт, который эти мелодии доказывают стопроцентно: эльфийская музыка – неодинаковая.

### Склад и строй

Относительно склада всё довольно просто. Это, безусловно, многоголосие. Так кажется интуитивно, это подтверждается текстами, и это характерно и для средневековой музыки также. Много раз упоминаются переплетающиеся мелодии.

Какое именно многоголосие? Полагаю, что самое разное. Никаких фактов относительно

этого нет, но если домысливать, то можно домыслить и строгие формы имитационной полифонии – такая сложная музыка могла заинтересовать нолдор.

Специально упоминается, как нечто необычное, случай, когда эльфы запели в унисон:

Now came the Teleri led by the white-robed people of the Inwir, and the throbbing of their congregated harps beat the air most sweetly; and after them went the Noldoli mingling once more with their own dear folk by Manwë's clemency, that his festival might be duly kept, but the music that their viols and instruments awoke was now more sweetly sad than ever before. And last came the people of the shores, and their piping blent with voices brought the sense of tides and murmurous waves and the wailing cry of the coast-loving birds thus inland deep upon the plain.

Then was all that host marshalled before the gate of Valmar, and at the word and sign from Inwë as one voice they burst in unison into the Song of Light. ... Then did the gates of Valmar open (The Book of Lost Tales).

(Вслед за облаченным в белое народом Инвир шествовали тэлэри, и звон их согласных арф мелодично трепетал в воздухе; а за ними ступали нолдоли, снова, по милости Манвэ, соединившись со своим родом – дабы подобающе встретить празднество. Но в музыке, которую рождали их виолы и прочие инструменты, прибавилось щемящей нежности. Последним шел народ берегов, и их созвучные свирели и голоса влекли за собой память о приливах, шепоте волн и стенающем крике прибрежных птиц – здесь, на равнине, столь далекой от моря.

Затем все они остановились пред вратами Валмара и по слову и знаку Инвэ в один голос грянули Песнь Света... Тогда отворились врата Валмара (пер. С. Таскаевой))

Как были настроены струны эльфийских арф?

Согласно легендарному, Арда – это прошлое нашего мира. То есть законы акустики в ней те же самые. Существует обертоновый звукоряд, скрытые призвуки в каждом звуке. Чем ближе призвук к начальному тону, тем совершеннее и гармоничнее созвучие. Ближайший набор призвуков составляет привычное нам мажорное трезвучие.

Пение а капелла (без сопровождения) и игра на безладовом инструменте всегда немного сползает в натуральный строй, именно потому, что он естественный.

Существовало несколько вариантов натурального строя. От каждого тона обертоновый звукоряд свой, и нужно было как-то согласовать призвуки в единой гармонии. Однако там, где в

музыке возникают интервалы, аккорды, переходы в отдалённые тональности, натуральный строй звучит фальшиво. Были разные попытки как-то это исправить, но некоторая фальшь неизбежна. И тогда человеческие музыканты превратили слабость человеческого слуха в силу – создали равномерно темперированный строй.

В равномерно темперированном строе фальшь более или менее равномерно «размазана» по всем интервалам гаммы. Из-за этого человеческое ухо её практически не воспринимает.

Надо заметить, что при рождении темперированного строя у него были и противники. Они говорили, что в натуральном строе у каждого аккорда собственное, неповторимое звучание, а в темперированном все аккорды одинакового строения механически одинаковы.

(Вероятно, с эльфийской точки зрения неизбежная фальшь, заложенная в самой природе звука – это одно из главных «достижений» Мелькора.)

Какой строй использовали эльфы?

Вопрос остаётся открытым. Хотя с моей точки зрения равномерная температура – чисто человеческое изобретение. Вряд ли подобное могло прийти в голову эльфу. Дело в том, что фальшивые созвучия в натуральном строе можно как-то обыгрывать или просто избегать их. Неизбежная фальшь равномерного строя для тонкого эльфийского слуха была бы чем-то вроде пытки.

Увы, мы не смогли бы похвастаться перед эльфам наивысшими достижениями нашего музыкального искусства. И Бах, и Моцарт, тем более композиторы более позднего времени – все они писали в равномерно темперированном строе.

А что же музыка предыдущих эпох? Тогда строй был другой.

Наш слуховой опыт основан на очень ярких музыкальных приёмах и сочетаниях. Возможности натурального строя (для простоты я называю натуральным строем все варианты) ограничены, таких ярких гармонических контрастов в нём просто нет. Поэтому старая музыка кажется нам однообразной. Современникам она такой не казалась, у них был другой слуховой опыт и другие привычки.

Но стоит сделать поправку на то, что уж тембры эльфийских голосов и эльфийских инструментов точно были прекрасны. Скажем, хоры Палестрины очень отличаются, когда их поёт какой-то рядовой хор или ансамбль – и когда их поёт ватиканский хор.

Но обертоновый звукоряд не заканчивается, он продолжается бесконечно всё меньшими и меньшими интервалами. Возникает вопрос о микрохроматике – т.е. о том, использовали ли эльфы натуральные интервалы меньше полутона.

В определённый момент натуральные интервалы становятся слишком малыми даже для эльфийского слуха (и слышат их только майар). Но до этого лежит некая область интервалики, нормальная для эльфа и плохо различимая для человека. Возможно, именно использование этих звуков рождало «странные» эльфийские мелодии, о которых говорится в стихотворении.

Но по крайней мере четвертитоны человек после тренировки может слышать и петь,

и некоторые различают восьмые доли тона. Существуют эксперименты с четвертитоновой эльфийской музыкой. Это именно эксперименты, нельзя утверждать, что они ближе к действительности. В конце концов, аутентичные мелодии не используют четвертитоны. Но сами эксперименты очень интересны (см. у группы «Тамлин»).

Что касается ладов, то среди них наверняка были все натуральные лады – просто потому, что они естественно рождаются из натурального звукоряда. Мажора и минора в современном понимании, кстати, не было. Их звукоряды совпадают с ионийским и эолийским, а сами мажор и минор – больше системы мышления, чем звукоряды.

А вот другие лады... Слух, для которого естественны четвертитоны, допускает бездну альтернативных ладов. В Древней Греции – то есть в человеческой европейской культуре – существовал энгармонический тетрахорд (т.е. некий аналог гаммы), состоявший из большой терции и двух четвертитонов. Он считался сложным и изысканным. Свободное владение четвертитонами дало бы множество звукорядов с самыми причудливыми сочетаниями, а интервалы и аккорды в этих звукорядах – самые «странные и богатые» гармонии, как и сказано в «Наставлении менестрелю».

### Ритм

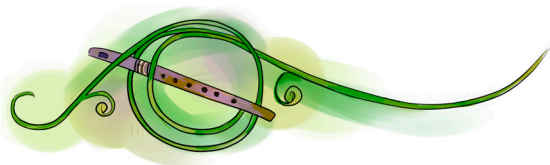
О ритме в эльфийской музыке можно сказать немного. В найниэ Галадриэли ритм свободный, бестактовый, в синдарском гимне – чёткий счётный. Значит, существовали оба варианта.

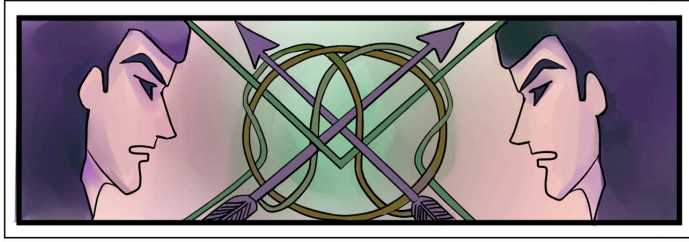
Далее следуют допущения и натяжки. Можно представить, что «музыка моря», характерная для тэлери – музыка прежде всего с простым и постоянным ритмом, что холдорское музыкальное искусство использует сложные ритмы и полиритмию, как в мензуральной нотации (как бы «перестук молотов в кузнях»), что в ваньярской вокальной музыке вообще нет определённого ритма... но других фактов нет, или я их не знаю.

### Заключение

Я практически не использовала другие музыковедческие исследования в области толкинистики как источники. Их немного и на английском: два сборника статей, вышедших в 2010 году: *Music in Middle-earth* (выпуск 20 серии Cormare Series) и *Middle-earth Minstrel*. Тем, кто хочет больше узнать о менестрельной культуре, рекомендую книгу М.А. Сапонова «Менестрели».

Первооткрывателем музыковедения в отечественной толкинистике была Vityariel с трактатом *Lindale Eldava* (<http://tolkien-study.org/index.php/article-collection/258-vituariel-lindale-eldava>), я со многим в этой работе не согласна, но отдаю дань уважения.





## Мотив соперничества в произведениях Дж.Р.Р. Толкина

Ольга Колядич

В первобытном обществе миф воспринимается как нечто достоверно объясняющее те или иные явления, но по мере развития социально-общественных формаций изменяется и отношение к мифу. Научное знание и философские теории способствуют нарастанию скептицизма, и происходит постепенная демифологизация человеческого сознания, что приводит к упадку широко известных мифологических сюжетов.

Но поскольку в самом мифе «превалирует пафос преодоления хаоса и превращения его в космос, защиты космоса от сохранившихся сил хаоса» [6, с. 6], это обеспечивает компенсаторную функцию для массового сознания, а также сохранение мифологической ментальности в сознании людей. Поэтому чаще всего имеет место неполная или же относительная демифологизация, сопровождаемая впоследствии ремифологизацией, возрождением интереса к мифу в различных сферах искусства, будь то живопись или литература. По словам Е.М. Мелетинского, этот процесс имел место «в особенности в XX в., отмеченном одновременно бурными достижениями технической мысли и разочарованием в рационалистической философии, эволюционизме, прямолинейных «просветительских» упованиях» [6, с. 7].

Творчество известного английского писателя Дж.Р.Р. Толкина служит тому замечательным подтверждением. С одной стороны он старался восполнить лакуну в английском мифолого-эпическом наследии, с другой стороны, очевидно, что тенденции общие для эстетической мысли и искусства первой половины XX века не могли не повлиять на художественное мировоззрение Толкина и найти отражение в его творчестве. Если многие писатели в основном использовали типичные мифологические мотивы, ссылались на более ранние источники с помощью интеллектуальной игры с читателем в своих произведениях, то Толкин отважился на большее. На основе изобретенных им языков он создал собственную мифологию, что выводит его творчество за границы обычного представления о литературном произведении, выводя творческое наследие писателя на уровень мировой культуры и мифологии.

В ходе создания своего творческого универсума Толкин, профессор оксфордского университета, преподаватель древнеанглийской литературы, блестящий лингвист и знаток древних языков, не мог не опираться на древнегерманское мифолого-эпическое наследие, говоря о котором писатель упоминает сам дух, или, как он его называет «нордический характер, или северная природа» [12, с. 529]. «Обращение к своей природе, ... передача духа этого (северо-западного – О.К.) края» [12, с. 529] также являются частью концепции творчества Толкина. Следуя за общей мифологической традицией в создании сюжетов, использовании характерных мотивов, писатель, тем не менее, отмечал, говоря о своих творениях: «Эти предания «новые», они не заимствованы напрямую из других мифов и легенд, но неизбежно содержат в себе изрядную долю древних широко распространенных мотивов или элементов» [11, с. 170].

Одной из самых распространенных тем в памятниках мировой героической традиции является мотив соперничества, сопряженный с мотивом гордыни и тщеславия, так как, по словам С.М. Боуры, «героям не нравится сама мысль о том, что кто-то хоть в чем-то может их превзойти» [2, с. 72]. Р. Мактерк следующим образом говорит об основных движущих мотивах для действий эпических героев: «любовь и ревность, зависть и уязвленная гордость вплетены в истории, главными темами которых являются честь и позор, добрая и злая судьба» [14, с. 110] (*перевод наш. – О.К.*). Зачастую именно завистливые соперники завязывают перебранки с героем, и ярким примером такого персонажа служит Унферт из «Песни о Беовульфе». Дерзкий и острый на язык, он занимает почетное место в пиршественном зале, что дает основание исследователям полагать, что «в таком изображении герой предстает неким аристократическим подобием гомеровского Терсита или даже коварным советником, сеющим раздор и зависть среди почтенной и верной свиты» [2, с. 415].

Что говорить об Унферте, если даже в мире богов присутствует соперничество, и, как справедливо замечает Х. Эллис-Дэвидсон, «мотив войны между двумя группами богов, так или иначе, встречается в разных мифологиях» [13, с. 167]. И даже в пантеоне богов найдется дерзкий завистник, который посмеет задирать самих пирующих в божественном чертоге. Достаточно вспомнить «Перебранку Локи» из «Старшей Эдды», где он смеет поносить асов и асиний. Мотив Локи таков, что он позавидовал Эгиру: «Гости с большой похвалой говорили, какие у Эгира хорошие слуги. Локи не стерпел этого и убил Фимафенга» [8, с. 123]. Локи ведет себя уверенно, так как, по высказыванию одной из асинь, «ведает Ллофт, // что слывет шутником // и любимцем богов» [8, с. 127]. Таким образом, он чувствует некоторую долю вседозволенности – как, видимо, и Унферт, который «обращается к гостю, явившемуся спасти данов от страшной беды, с оскорбительными словами, но никто не прерывает его» [1, с. 246].

Пожалуй, самые ярке придворные соперники и завистники Толкина – это Саэрос из произведения «Дети Хурина» и Грима Змеест (перевод имени наш, так как в такой манере сохраняется первоначальный смысл прозвища Гримы, заложенный Толкином, который буквально означает «драконий язык», искусный и коварный). Оба они приближенные советники своих государей; однако, каждым из них движут разные мотивы. Так, Саэросом движет зависть: «Однако жил в Дориате некто Саэрос, который завидовал Турину, и завидовал тем сильнее, чем старше тот становился» [10, с. 83]. Оскорбленный тем, что главный герой, Турин, ненароком занял его место, он начинает всячески насмехаться над ним, что являлось недопустимым на пиру, будь то пир богов в «Старшей Эдде» или пир у владыки Дориата Тингола. Однако так как Саэрос занимал высокое положение и пользовался почетом, он позволил себе следующее высказывание, немало оскорбившее героя: «Ежели мужи Хитлума столь свирепы и дики, то каковы женщины той земли? Верно, бегают они по лесам, точно лани, одетые лишь в плащ из собственных волос?» [10, с. 89] Перебранка превращается впоследствии в открытое противостояние, которое заканчивается наказанием Саэроса.

В отличие от Саэроса, движимого завистью, Грима имеет совершенно другие мотивы. Первый намек на истинные цели Змеест читатели получают в словах Эомера, племянника конунга Теодена, правителя Рохана: «Действительно, мы не воюем с Черной Страной, правда и то, что король внимает дурным советам, но война не за горами» [9, с. 436]. Очередную подсказку можно получить, если внимательно прислушаться к словам стража, обращенным к странникам, пришедшим в Эдорас, столицу Рохана: «Может быть, ваше прибытие и не совсем неожиданность, – сказал он. – Но как раз позавчера Грима Червослов приказал нам не пускать чужестранцев в город». Картина полностью проясняется, когда герои входят в величественные залы Теодена, подобно Беовульфу и его дружине, оставив свое славное оружие у дверей: «...на трехступенчатом возвышении сидел в золоченом кресле Теоден – король Рохана... а на ступеньках у его ног сидел, полузакрыв глаза, тщедушный бледный человек, одетый в черное» [9, с. 501].

Грима занимает столь же почетное место, что и англосаксонский Унферт, а один из его мотивов – власть. Он всячески оскорбляет гостей: «С чем ты пожаловал на этот раз? Есть у тебя войско? Кони, мечи, копья? Вот что нам нужно. А я вижу четверых бродяг в лохмотьях, и ты из них самый оборванный» [9, с. 502]. Но злоязычный советник идет гораздо дальше Унферта, задирая величественных пришельцев, он также является практически правителем Рохана, им движет уже не просто зависть, но и жажда власти. Толкин в данном случае совершенно очевидно переосмысливает тему завистливых соперников и идет дальше, демонстрируя, к чему может привести потакание государя своим подданным. По сути, сидя в ногах у владыки Рохана, он и сам уже владыка. Грима заходит настолько далеко, что по его приказу был схвачен Эомер, племянник короля, кровный родич и прямой наследник трона.

Но власть не единственная причина, обуславливающая действия Гримы. Дело в том, что у Теодена есть племянница Эовин: «Она была очень хороша собой: высокая, стройная, в белой одежде с серебряным поясом, но казалась холодной и твердой, как сталь» [9, с. 503]. Оказывается, что в связи с образом коварного советника Толкин вводит еще один мотив, характерный для мифолого-героических произведений. Е.М. Мелетинский подчеркивает, что соперниками героя могут стать «дорожные спутники, царские слуги, другие женихи царевны или другие зятья царя, чаще всего старшие братья» [5, с. 62]. Грима поставил себе целью не только захватить власть, но и взять в жены королевскую племянницу, а, следовательно, стать членом королевской династии. Поэтому в названном эпизоде Грима не только соперник-завистник, но также и «соперник в сватовстве» [7, с. 267].

Приходит час, и коварные замыслы его раскрыты: «Признавайся, давно ли Саруман купил тебя и за сколько? И не обещал ли он тебе, что, когда все воины погибнут, сокровища Эдораса достанутся тебе, включая женщину, которой ты домогаешься? Ты ведь давно ее преследуешь!» [9, с. 508] Таким образом, с Гримой связана целая триада архаических мотивов: это мотив соперничества с главными героями, который оборачивается в повествовании еще и мотивом жажды власти, мотив «сватовства к деве-богатырше» [4, с. 20], а также мотив предательства своего господина – преступление, хуже которого нельзя придумать для героя произведений германо-скандинавской эпической традиции. Как выражается по этому поводу автор «Битвы при Мэлдоне», «это худшее дело!» [3, с. 148]

Еще один персонаж, безусловно заслуживающий внимания – это Боромир, сын Денетора, Наместника Гондора, великого средиземского государства. На совете Элронда он с недоверием, сомнением и некоторой долей презрения отзываясь о присутствующем там Арагорне, сыне Араторна, наследнике трона Гондора, когда тот предлагает помощь, а также заявляет претензию на трон: «Меня послали лишь для того, чтобы уяснить смысл пророчества, – гордо выпрямившись, отвечал Боромир. –... Меч Элендила пришелся бы нам как нельзя кстати... если, конечно, прошлое вернет его без изъяна, – он с явным сомнением окинул взглядом фигуру Следопыта» [9, с. 256-257]. Арагорн, подобно Беовульф, достойно держит речь и отвечает сопернику уверенно: «Когда темные твари, которых ты и в кошмаре не видывал, вылезают из-под холмов, из темных лесов, не свобода, а страх царит на равнинах. И тогда на их пути встаем мы. Кто мог бы безопасно пользоваться дорогами, кто мог бы спокойно спать в мирных краях Среднеземья, если бы северяне-дунаданы оставили свою неусыпную службу, если бы покинули этот мир?» [9, с. 258]

Вполне очевидно, что с образом Боромира связан мотив, характерный для более поздних стадий развития героического эпоса – мотив борьбы за власть. Кто знает, какой оборот приняли бы события и остались бы члены Братства Кольца друзьями? Но Толкин снимает возможную драматическую развязку героической гибелью Боромира, которая также является искуплением жажды власти Боромира, связанную не только с правлением Гондором, но и обладанием Единным

Кольцом, которое дает владельцу неограниченную власть и силу.

Боромир – герой второстепенный, и его линия сопряжена с мотивом соперничества, но он не менее значим в глазах Толкина, так как, в отличие от Саэроса и Грима, он достойный соперник, и именно ему Толкин посвящает пространную стихотворную похвалу: «О стонущий ветер! Какая весть // сегодня пришла с тобой? // Где странствует ныне герой Боромир? // Вершит ли жестокий бой?// ... Я видел, как вел он неравный бой, // я слышал призывный клич. // Я видел, как злая рука врага // сумела его настичь...» [9, с. 421-422].

Повестью о героическом мужестве, отваге и благородстве сказитель вряд ли бы мог удивить средневековую аудиторию, хотя вдохновение и восхищение подобного рода историями у германцев не вызывает сомнений. Но облаченный в доспехи, стоящий над горами тел поверженных врагов герой, сам умирающий от полученных ран, не это ли возвращение и торжество героического эпоса в XX веке? Можно заключить, что Боромир и Грима являются полярными точками мотива соперничества у Толкина. Грима – подлый трус и изменник, который бесславно заканчивает свою жалкую жизнь. Боромир – герой, своим мужеством и стойкостью перед лицом врага искупающий свои трагические ошибки и встречающий героическую кончину, достойную воспевания. В названных персонажах архетипический образ соперника обретает у Толкина две ипостаси, одна из которых, Грима, отличается трусостью, и ей как нельзя лучше подходят следующие строки: «Глупый надеется // смерти не встретить, // коль битв избегает» [8, с. 41]. Другая же сторона, Боромир, является воплощением германо-скандинавского кодекса настоящего эпического героя, заключенного в строка «Старшей Эдды»: «но знаю одно, // что вечно бессмертно: // умершего слава» [8, с. 52]

Таким образом, мотив соперничества является важным элементом композиции произведений Толкина. При этом писатель обращается к традиционным вариантам противостояния, встречающимся в различных памятниках героического эпоса, но также переосмысливает традиционный мотив и придает ему новые оттенки, воссоздавая некий традиционный образ героя-соперника, воплощающийся в полярных образах, которые, в свою очередь, представляются собой достойными и недостойными в рамках героического кодекса. Особое внимание уделяется достойному сопернику, который, как и главный персонаж, обладает всем многообразием типологических черт, присущих эпическому герою. Кроме того, персонажи-соперники служат для проявления истинно героических качеств главного героя.

## Литература

- Беовульф: Эпос. / Под ред. А.Я Гуревича. СПб.: Азбука- классика, 2006.  
Боура С.М. Героическая поэзия. М.: Новое литературное обозрение, 2002.  
Древнеанглийская поэзия / Под ред. О.А. Смирницкой. М.: Наука, 1982.  
Гуревич А.Я. Избранные труды. Норвежское общество. М. Традиция, 2009.  
Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М.: РГГУ, 1994.  
Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. М.: РГГУ, 2000.  
Мелетинский Е.М. Происхождение героического эпоса. М.: Восточная литература РАН, 2004.  
Старшая Эдда: Эпос. / Пер. А. Корсуна. СПб.: Азбука-Классика, 2005.  
Толкин Дж.Р.Р. Властелин Колец /Пер. Н. Григорьевой и В. Грушецкого. СПб.: Азбука-Классика, 2002.  
Толкин Дж.Р.Р. Дети Хурина. М.: АСТ, 2008.  
Толкин Дж.Р.Р. Письма. М.: ЭКСМО, 2004.  
Толкин Дж.Р.Р. Сильмариллион. М.: АСТ, 2002.  
Ellis-Davidson H. *Gods and Myths of Northern Europe*. Penguin Books, 1990.  
McTurk R. *A Companion to Old Icelandic Literature*. Blackwell Publishing, 2005.



## Архитектура темных крепостей Первой и Предначальной эпох

Доклад, прочитанный на конвенте «ВесКон» (23-25 февраля 2018 г.)



Уверен, что большинство толкинистов, если попросить их вспомнить что-нибудь об описаниях «темных крепостей» в текстах Профессора, первым делом обратятся к «Властелину Колец» – к окутанному призрачной тенью Минас-Моргулу, «искаженному», если так можно выразиться в контексте мифологии, Ортанку, а также к Барад-Дуру и крепости около Кирит-Унгол, где держали в недолгом плену Фродо. Но эти описания достаточно очевидны, и именно поэтому сейчас речь пойдет о совсем других твердынях.

В «Сильмариллионе» Ангбанд и Утumno предстают этакими глыбами огня, мрака, железа и камня, практически лишенными всяких деталей. Ангбанд неразрывно связывается с Тангородримом и с точки зрения визуализации у многих художников часто наследует грубые очертания естественных скал и гор, уподобляясь не более чем огромной шахте. Но при более тщательном анализе первоисточников, касающихся этих крепостей, можно встретить весьма неожиданные и на удивление яркие детали, которые могут серьезно пошатнуть архетипичный образ неказистой орочьей поделки.



Прежде чем перейти к цитатам, хочется упомянуть, что у меня не было цели проследить «эволюцию локаций» с точки зрения текстологии: напротив, мне хотелось соединить найденные в ранних и поздних текстах отрывки в нечто единое целое. Противоречащими данные фрагменты назвать практически невозможно, так как им просто нечему противоречить в силу скудности материала.

## И. Утумно

«Сильмариллион» крайне скуп на детали, касающиеся данной крепости. Как и Ангбанд впоследствии, Утумно описывается как «обширная крепость в подземных глубинах, в темных недрах гор, где даже лучи Иллуина были холодны и тусклы» [1]. Также упоминается, что «в ее шахтах полыхали огни» [1].

Наиболее яркое описание тронного зала Утумно можно встретить в I томе «Утраченных сказаний», в «Оковах Мэлько» [2].

There sat Melko in his chair, and that chamber was lit with flaming braziers and full of evil magic, and strange shapes moved with feverish movement in and out, but snakes of great size curled and uncurled without rest about the pillars that upheld that lofty roof. (Там на своем троне сидел Мэлько, и зал этот освещался пышущими жаровнями и был полон злым чародейством, и странные призраки лихорадочно сновали туда и сюда, а огромные змеи обвивались и ползали беспрерывно вокруг столбов, что поддерживали высокий свод)

## II. Ангбанд

Важно отметить, что основное назначение Ангбанда в предначальную эпоху характеризуется как «крепость и арсенал» [1], в связи с чем можно отметить еще одну деталь. Ангбанд окружают Эред-Энгрин – Железные Горы. Поскольку названия, которые дают эльфы, обычно точно отражают суть, можно высказать предположение о большом количестве залежей металлов, что, очевидно, оказывало влияние на отделку крепости.

Намек на облик врат можно найти в «Сказании о Тинувиэли» [4] – что врата «были железными, с ужасной отделкой, и утыканы они были ножами и шипами».

Касаемо врат Ангбанда в тексте есть определенное противоречие. Когда Финголфин вызывает Мелькора на поединок, врата описываются как «brazen doors» [1] – соответственно, из железных они превратились в бронзовые или медные. В Лэ о Лэйтиан это звучит точно так же – во время вызова Финголфин говорит, чтобы ему распахнули «ужасные бронзовые двери» – «Come, open wide, dark king, your ghastly brazen doors!» [3] Интересно то, что данное слово имеет и другой перевод, придающий дополнительную окраску описанию – «наглый», «бесстыжий» [5]. Также любопытно, что употребленное слово *ghastly* в английском корнями уходит к ужасу, связанному с призраками и привидениями [5] – и это напрямую отсылает к той символике, о которой будет сказано чуть позже.

Но когда мы двигаемся по тексту Лэ о Лэйтиан дальше, описание врат Ангбанда меняется на совершенно иное. Берен и Люттиэн видят его (согласно Сильмариллиону) как широкую темную арку у подножия скал (arch wide and dark at the foot of the mountain [1]). Возможно, врата были попросту открыты, отчего Берен и Люттиэн не увидели бронзовых створок. Сказать можно одно – речь в данном отрывке и в сцене поединка совершенно точно идет об одном и том же месте, и Кархарот лежит именно там, где происходило сражение Мелькора и Финголфина.

Thus Beren speaks, as in his track  
he halts and sees with werewolf eyes  
afar the horror that there lies.  
Then onward desperate he passed,  
skirting the black pits yawning vast,  
where King Fingolfin ruinous fell  
alone before the gates of hell [3]

(Так Берен молвил, становясь  
Так близко пред врагом своим,  
Глазами волчьими смотря  
На ужас, вставший перед ним,  
И двинулся вперёд – один -  
Меж рытвин чёрных тех времён,  
Когда король Финголфин пал –  
Повержен, но не побеждён).



Мотив бронзы и черного с золотым и красным в Ангбанде встречается и дальше.

Red was the glare through open doors  
of firelight mirrored on brazen floors,  
and up the arches towering clomb  
to glooms unguessed, to vaulted dome  
swathed in wavering smokes and steams  
stabbed with flickering lightning gleams. [3]

Более точным мне кажется перевод Ольвен Тангородримской:

Отблеск алеет в раскрытых дверях  
Огня, отраженного в медных полах,  
А арки наверх, громоздясь, поднимались  
Во мрак неизведанный, своды вздымались,  
Окутаны дымом клубящимся, паром,  
Пронзают их молнии ярким ударом.

Интересной кажется деталь о «громоздящихся арках» в сочетании со сводчатыми куполами (*vaulted dome*), которые в нашем мире часто используются при строительстве храмов и особенно – готических соборов. Подобное описание скорее создает ощущение окутанного дымом и вспышками огромного пространства, нежели тесных и узких коридоров. Кроме того, мрак (*gloom*) характеризуется как *echoing* – гулкий, чего не может возникать в маленьких

пространствах с плохой акустикой.

Когда Берен и Люттиэн спускаются ниже в Ангбанд – чередование бесконечных запутанных лестниц с озаренными огнем арочными пролетами происходит постоянно, вплоть до возникновения эффекта иллюзорности.

The arch behind of twilight shade  
they saw recede and dwindling fade [3]

(Обернулись на арки они полусвет,  
Вдали она меркнет, и вот ее нет).



Интересно, что очень сходное описание огромного пространства, полного арок, можно встретить даже в очень ранних текстах – в частности, «Лэ о Детях Хурина». Речь идет о второй редакции, более любопытной на детали [7]:

...to the halls of Hell neath the hills builded,  
to the Mountains of Iron, mournful, gloomy,  
they led the lord of the Lands of Mist,  
Hurin Thalion, to the throne of hate  
in halls upheld with huge pillars  
of black basalt. There bats wandered,  
worms and serpents enwound the columns.

(В построенные под горами чертоги Ада,  
к Горам Железным, мрачным, горьким  
увели они властелина Земли Тумана,  
Хурина Талиона, – к престолу ненавистному,  
в чертоги, подпираемые огромными колоннами  
базальта черного; змеи и гады

по столпам ползали; нетопыри носились)

Большие пространства, явно дающие хороший обзор, встречаются даже в темницах: пленный Хурин, когда его пытаются, видит тюрьмы, судя по всему, если не целиком, то очень широко [7]:

Thus prisoned saw he  
on the sable walls the sultry glare  
of far-off fires fiercely burning  
down deep corridors and dark archways  
in the blind abysses of those bottomless halls;  
there with mourning mingled mighty tumult  
the throb and thunder of the thudding forges'  
brazen clangour; belched and spouted  
flaming furnaces; there faces sad  
through the glooms glided as the gloating Orcs  
their captives herded under cruel lashes.  
Many a hopeless glance on Hurin fell,  
for his tearless torment many tears were spilled...

(Пленный, он видел  
на темных стенах тлеющий отсвет  
далекого пламени, пылавшего жарко  
в подземелье переходов, под темниц арками,  
в незрячих безднах бездонных чертогов;  
там шум оглушительный мешался со стонами,  
гулом, и громом, и грохотом кузниц,  
железа лязгом; раскаленные горны  
гарь изрыгали; сквозь мглу проплывали  
лики скорбные; то пленников гнали  
хлыстами жестокими, торжествуя, орки)

Кроме того, в Ангбанде присутствует обильное украшение скульптурами – и здесь мы вновь возвращаемся к Лэ о Лэйтиан:

Huge shapes there stood like carven trolls,  
enormous, hewn of blasted rock  
to forms that mortal likeness mock;  
monstrous and menacing, entombed,  
at every turn they silent loomed  
in fitful glares that leaped and died. [3]

(Как тролли, фигуры резные стояли,  
Они из породы отесаны горной,  
Словно насмешка над смертной формой;  
Огромны они, словно стражи гробниц,  
У всех поворотов угроза их лиц  
В факелов свете неровном видна).

Тронный зал Мелькора очень сильно напоминает описание, которое встречается в контексте Утумно в «Утраченных сказаниях».

The pillars, reared like monstrous shores  
to bear earth's overwhelming floors,  
were devil-carven, shaped with skill  
such as unholy dreams doth fill:  
they towered like trees into the air,  
whose trunks are rooted in despair,  
whose shade is death, whose fruit is bane,  
whose boughs like serpents writhe in pain. [3]

(Колонны ужасной опорой вставали,  
Земные покровы они подпирали,  
Искусною были покрыты резьбой,  
Словно кошмары ночью порой;  
Они поднимались стволами деревьев,  
В отчаянье корни свои уперев,  
Тень от них – смерть, и проклятье – плоды,  
Их ветви, как змеи, сплелись от беды).



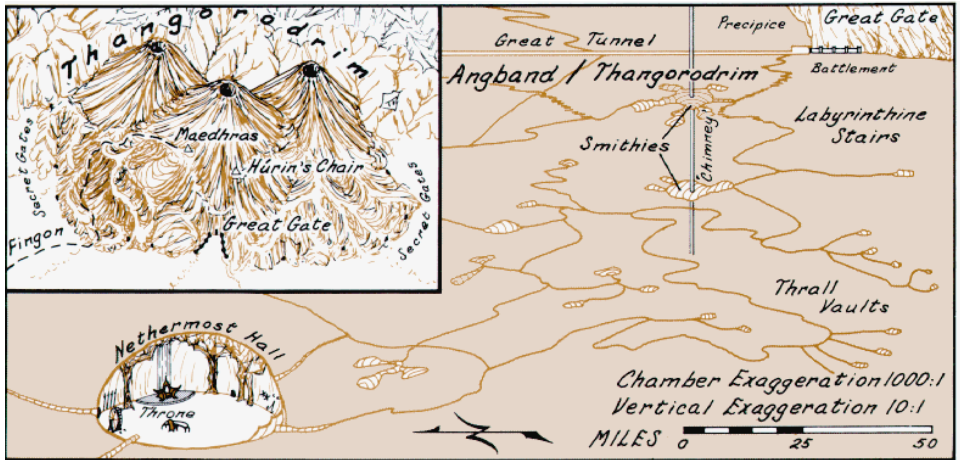
Здесь находит архитектурное отражение прямая связь Мелькора с ночными кошмарами и золотом. Кроме этого, присутствует змеиный мотив, но о нем чуть ниже.

В «Преображенных мифах» мы видим следующее.

But Melkor would make it [ночь] a time of peril unseen, of fear without form, an uneasy vigil; or a haunted dream, leading through despair to the shadow of Death. [6]  
(Но Мелькор наполнил Ночь незримыми опасностями, бесформенными страхами, тревожным бодрствованием и навязчивыми снами, уводящими через уныние к тени Смерти)

Очень смутно этот тронный зал можно разглядеть на широко используемой карте

Анганда, если присмотреться и хорошо увеличить изображение – виден и трон, и те самые колонны.



О золоте же сказано следующее.

Morgoth's power was disseminated throughout Gold; if nowhere absolute (for he did not create Gold) it was nowhere absent. (It was this Morgoth-element in matter)... For example, all gold (in Middle-earth) seems to have had a specially "evil" trend – but not silver. [6]

(Мощь Моргота рассеяна в Золоте, где бы оно ни находилось (это был элемент Моргота в Материи) .... Например, все золото (в Средиземье), похоже, приобрело особенно «злую» направленность – но не серебро).

«Змеиные» мотивы и вовсе прослеживаются с очень ранних текстов – к примеру, увитый змеями трон Мелькора встречается даже в «Падении Гондолина» [4]:

But when he knelt before the black throne of Melko in terror of the grimness of the shapes about him, of the wolves that sat beneath that chair and of the adders that twined about its legs, Melko bade him speak.

(Преклонил он колени перед черным тронем Мелько, устрасаясь мрачных теней вокруг него, и волков, сидевших подле престола, и гадюк, обвивавших его ножки, и Мелько повелел ему говорить).

Также стоит сказать, что на протяжении всех текстов можно увидеть, что под тронем Мелькора довольно «бурно», потому что там всегда кто-то спит, лежит или ползает, причем

это, как правило, различные животные. Это интересная деталь, потому что если посмотреть на «классические» изображения Мелькора, сидящего на троне, то зал вокруг обычно рисуется чем-то пустым и холодным.

Оживление видно и в сказании о Тинувииэли [4]:

Oikeroi had aforetime been much about the halls of Melko, so that none heeded him and he slunk under the very chair of the Ainu unseen, but the adders and evil things there lying set him in great fear so that he durst not move

(Ойкэрэй же прежде часто бывал в чертогах Мэлько, потому никто не обратил на него внимания; и он незамеченным прокрался под самый трон айну, однако гадуки и злобные твари, устроившиеся там, повергли Бэрэна в великий страх, так, что он не смел пошевелинуться)

Там же встречается упоминание, что рядом с тронном лежат волки:

Beneath his chair the adders lay like stones, and the wolves before his feet yawned and slumbered.

(Под тронном каменными изваяниями застыли гадуки, волки у ног Мэлько зевнули и задремали)

Тот же мотив встречается и в «Лэ о Лэйтиан».

Beneath the vast and empty throne  
the adders lay like twisted stone,  
the wolves like corpses foul were strewn;  
and there lay Beren deep in swoon [3]

(Под тронном, огромным и ныне пустым,  
Змеи валяются камнем простым,  
Там трупами волки лежат на полу;  
Там Берен лежит, погруженный во мглу)



К слову, это очень хорошо вяжется с упоминанием, что Мелькор кормил Кархарота не иначе как с рук.

Обдумывая визуальные воплощения темных крепостей Первой и Предначальной эпох, также следует принять во внимание, что любой созданный автором образ обладает подобием собственной жизни. Любое творчество выражает тем или иным образом наши собственные представления о страшном или прекрасном, и сотворенные тексты или рисунки могут отражать эти вещи, как калейдоскоп, под разными углами. В свете этого упоминания особенный интерес представляет рисунок Толкина, озаглавленный как *Wickedness*.

Очень интересно понаблюдать, что очертания арки чем-то напоминают «гребень», который изображен на затылке силуэта Саурона – судя по очертанию гор на фоне, очевидно, в Третью эпоху. Можно проследить определенные параллели.

Также можно отметить, что изображенное на рисунке Толкина *Wickedness* пространство переключается с «Лэ о Лэйтиан», где притихшие чудовища в тронном зале Мелькора описываются в форме достаточно жутковатого видения «многоглазой тьмы»:

And as on the margin of dark dreams  
a dim-felt shadow unseen grows  
to cloud of vast unease, and woes  
foreboded, nameless, roll like doom  
upon the soul, so in that gloom  
the voices fell, and laughter died  
slow to silence many-eyed.

(Но тут, как в беспокойный сон,  
Незримая, проникла в зал  
Тревога, как туман ночной,  
И, безымянная, росла,  
Заполнив всё вокруг собой,  
Знаменем смутным. Умер смех,  
Тревогой унесён вовне.  
И замер рокот голосов  
В тысячеглазой тишине)



Подводя краткий подытог, можно сказать, что основные визуальные мотивы, которые читаются в ранних и поздних текстах, когда речь идет о крепостях Мелькора – это, очевидно, обильные украшения из золотого металла (но не обязательно золота – упомянутое в текстах слово *braze* может трактоваться и как «медь», и как «бронза», хотя, конечно, главным образом медь). В декоре повсеместно прослеживаются мотивы образов, навевающих ассоциации с изменчивыми и тревожными кошмарными снами, а также ядовитыми змеями всех форм.

В Ангбанде угадываются большие пространства, обилие арочных пролетов и запутанных лестниц, сводчатые потолки, скульптурные украшения и резьба.

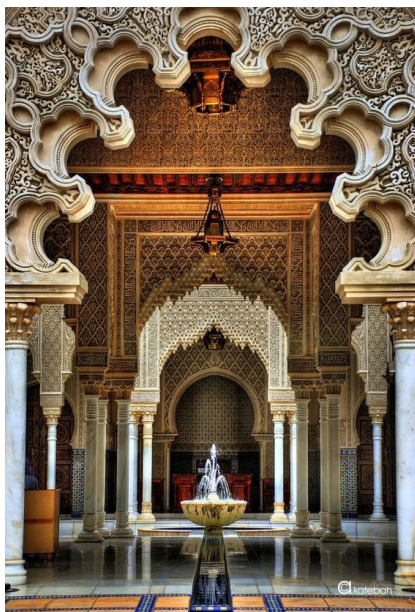
### III. Прообразы в современном мире

Также при облечении образов в некую форму, интересным и необходимым процессом представляется связывание различных архитектурных жанров с взглядами самого Толкина.

Ни для кого не секрет, что Толкин считал Машины одним из атрибутов зла в своем мире и неотъемлемой составляющей Падения, бунта. В письме Мильтону Уолдману можно прочесть, что под «Машиной» подразумевается «любое использование внешних систем или приспособлений (приборов) вместо того, чтобы развивать врожденные, внутренние таланты и

силы или даже просто использование этих талантов во имя искаженного побуждения подчинять: перепахивать реальный мир или принуждать чужую волю. Машина — наша более очевидная современная форма, хотя и соотносится с магией теснее, нежели обычно признается». [8]

В поиске визуального выражения архитектуры, тесно связанной с торжеством машин, в первую очередь приходит на ум стиль ар-деко, причем в той форме, которая пришла в мир во время жизни Толкина — это его американские образцы, которыми застроены современные Нью-Йорк и Чикаго. Тем не менее, это достаточно скользкая дорожка, поскольку, если взглянуть на рисунок самого Толкина, то даже страшное в нем предстает весьма изящным — витые колонны, контрастная плитка на полу, жаровня в центре импровизированной площадки и ажурный каплеобразный проем. Эти формы навевают ассоциации скорее с архитектурой, близкой к едва ли не восточным сказкам: ее образцы можно встретить в Марокко и на юге Испании. Достаточно лишь посмотреть на рисунок Профессора *Wickedness* и фотографию Альгамбры:



Вполне естественно, что столь специфическое смешение стилей (Восток и индустриальные мотивы) найти в реальном мире было бы невозможно, но отдельные образцы бывают очень яркими. В их поиске я в первую очередь руководствовался желанием отыскать изобилие смеси черного, золотого и металлических деталей, а также настолько вычурную роскошь, что человеку, предпочитающему красоту и плавность природных линий, она покажется почти вульгарной.

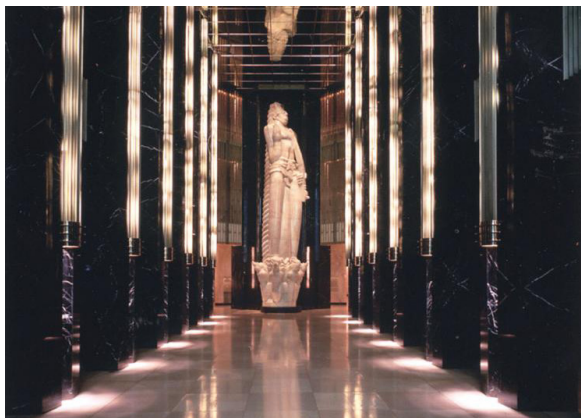
Например, это здание небоскреба General Electric в Нью-Йорке:





Черное с золотом можно найти в том же самом Нью-Йорке – это небоскреб American Radiator Building:

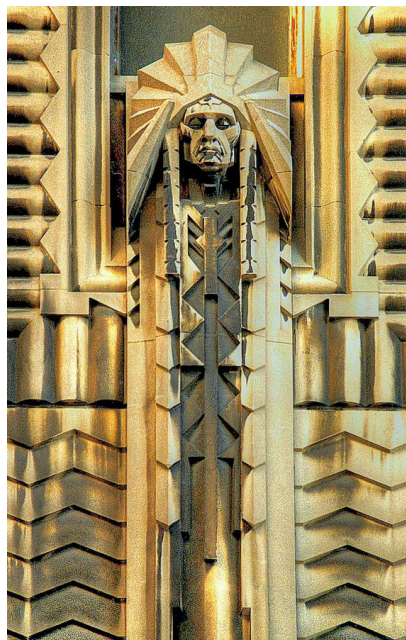
Или в ратуше Святого Павла в Миннесоте:



Кроме этого, есть весьма похожее по гамме здание Carbide and Carbon Building в Чикаго – тем не менее, приводить его в качестве образца весьма спорно, поскольку в обстановке встречаются мотивы раскрытых перистых птичьих крыльев. Впрочем, интерьер достаточно вычурный, чтобы не считаться «эльфийским»:



Также можно рассмотреть и другие скульптуры и барельефы, которые отличаются почти кричащей монументальностью, золотом и помпезностью, но не привязаны к конкретным местам.



В заключение стоит напомнить, что демонстрация подобных архитектурных примеров всегда весьма условна – поскольку любая интерпретация мира, тем или иным образом отделенного от нашего, требует творческого подхода и переработки визуальных материалов.

### Литература

1. Толкин Дж.Р.Р. Сильмариллион / Пер. С. Лихачевой. М.: АСТ, 2015.
2. Tolkien J.R.R. *The History of Middle-Earth: Volume I – The Book of Lost Tales: Part I*. Русский текст приводится по: Толкин Дж.Р.Р. История Средиземья. Том I. Книга утраченных сказаний. Часть I. /Под ред. К.Р. Толкина./ Пер. с англ. ТТТ, 2000.
3. Tolkien J.R.R. *The Lay of Leithian // The History of Middle-Earth: Volume III – The Lays of Beleriand*. Перевод Ольвен Тангородримской и перевод Арандила.
4. Tolkien J.R.R. *The History of Middle-Earth: Volume 2 – The Book of Lost Tales: Part II*. Русский текст приводится по: Толкин Дж.Р.Р. История Средиземья. Том II. Книга утраченных сказаний. Часть II. /Под ред. К. Р. Толкина./ Пер. с англ. ТТТ, 2002
5. Оксфордский словарь английского языка Oxford University Press [Электронный ресурс] – <https://www.oxforddictionaries.com/>
6. Tolkien J.R.R. *Myths Transformed // The History of Middle-Earth: Volume X – Morgoth's Ring*. Русский текст приводится по: Толкин Дж.Р.Р. Преображенные мифы /Пер. А. Кутузова [Электронный ресурс] – [http://www.kulichki.com/tolkien/cabinet/kolzo\\_mo/mt.shtml](http://www.kulichki.com/tolkien/cabinet/kolzo_mo/mt.shtml)
7. Tolkien J.R.R. *The Lay of the Children of Hurin // The History of Middle-Earth: Volume III – The Lays of Beleriand*. Перевод С. Таскаевой (Анариэль Ровэн) и Арандила.
8. Толкин Дж.Р.Р. Письма / Пер. С.Лихачевой под ред. А. Хромовой и С. Таскаевой. М.: ЭКСМО, 2004.



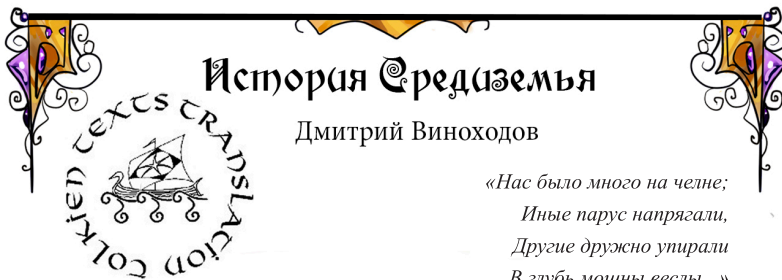


*В апреле для широкого читателя выходит в русском переводе I том «Утраченных сказаний» Дж.Р.Р.Толкина - первого прозаического текста в традиции «Сильмариллиона», над которым автор работал как раз сто лет тому назад, вернувшись с фронта. Русский перевод выполнен группой ТТТ, он уже печатался в самиздате 18 лет тому назад.*

*Из рецензии покойной М. Каменкович на перевод ТТТ: «присутствие в российском книжном пространстве точного, академического, неангажированного перевода первого (а заявлен и второй!) тома серии «The History of Middle-Earth» полезно не только тем, что спасает пошатнувшуюся репутацию российских толкинистов на международной, так сказать, арене. Главное - то, что этот перевод наконец-то устанавливает в переполненном дилетантами и любителями пространстве российского толкинизма высокую планку подлинной профессиональности и тем самым автоматически превращается в структурирующую ось, по отношению к которой отныне будут определяться достоинства и особенности всех существующих переводов «Властелина Колец» и «Сильмариллиона». Кристаллизация вокруг этой эталонной оси всех существующих в российском толкинистическом пространстве хаотических потоков позволит говорить о культуре российского толкинизма и оттеснит анархию и не признающее над собой никакого авторитета воинствующее варварство далеко за пределы освещенного круга».*

**Выходные данные:**

**Книга утраченных сказаний. Часть I / Джон Рональд Руэл Толкин; [перевод с английского]. - Москва: Издательство АСТ, 2018. - XVIII, 308 с. ISBN 978-5-17-107121-9**



# История Средиземья

Дмитрий Виноходов

*«Нас было много на челне;  
Иные парус напрягали,  
Другие дружно утирали  
В глубь мощны веслы...»*

Стоит лишь заглянуть в эпос Арды, как он начнёт затягивать вас. Не каждый способен противостоять этому влечению: одни втягиваются постепенно, другие падают в него, словно в омут. Счастлив тот, кто бросит в эту бездну краткий взгляд и равнодушно пройдёт мимо. Мне в своё время не удалось...

Грандиозный Миф раскрывается, подобно цветку: «Хоббит» – на первый взгляд, лишь детская сказка, но оценить его сам по себе в полной мере невозможно, ибо за ним стоит «Властелин колец»; его же понимание может быть достигнуто лишь через «Сильмариллион», но будет ли достаточно этого?..

Благодаря переводчикам, книги эти мы имели возможность прочесть ещё в начале 1990-х, однако уже было известно, что это не предел – существуют «Неоконченные предания» и многотомная «История Средиземья». Немногочисленные баловни судьбы, раздобывшие за границей оригиналы этих изданий, иногда великодушно осчастливливали общественность отдельными откровениями из них, но надежды дожидаться полного перевода этих источников не было.

И тогда в самом начале 1998 г. в эхо-конференции SU.TOLKIEN сети FIDO возникла в общем-то вполне банальная идея – если перевода нам никто на блюдечке не предоставит, то надо делать его самим! Разделить книгу между несколькими переводчиками, в достаточно сжатые сроки получить первичные тексты, отредактировать их на скорую руку, быстренько сверстать макет и напечатать на газетной бумаге под мягкой обложкой. Задача по тем временам вполне реалистичная, и заинтересовала она многих. Так возникло неформальное творческое объединение ТТТ (Tolkien Texts Translation).

На самом деле всё пошло, конечно же, не так, как планировалось – наш чёлн то и дело рисковал напороться на камень, и курс приходилось время от времени исправлять. С одной стороны, кто-то переоценил свои силы и не одолел перевод взятых фрагментов, с другой, пришло понимание, что поверхностное редактирование подобного рода текста просто недопустимо. Методология работы рождалась непосредственно в её процессе: вырабатывались специфические системы транслитерации, ономастики, форматирования текста и его вёрстки. Дело шло споро – перевод первого тома фактически был готов уже через год, но стало ясно, что издание книги лучше поручить какому-нибудь солидному издательству, обладающему не только соответствующими полиграфическими возможностями, но и широкой сетью распространения. Тут нас поджидал первый риф: договор с издательством был подписан, но напечатать книгу не удалось.

Перевести Эпос эпосов и не иметь возможности его напечатать? Возможно ли... К счастью, есть на земле люди, компенсирующие суровость законов. Книга, разумеется, вышла, хоть и годом позже, чем планировалось. Вышла в таком виде, в котором в те времена не сделал бы больше никто. И всё же доступна она была лишь для посвящённых.

Потом были и другие радости, и другие печали, но о них не сейчас...

И вот – услышьте! – 20 лет спустя, результат нашего сотворчества Профессору, наконец, издан официально!

Друзья! Труд наш был начат 20 лет назад, а сегодня мы пожинаем его плод, обретший, наконец, полное завершение. Что вам сказать... я счастлив... спасибо всем вам!

Иванна и деревья  
Morgul

