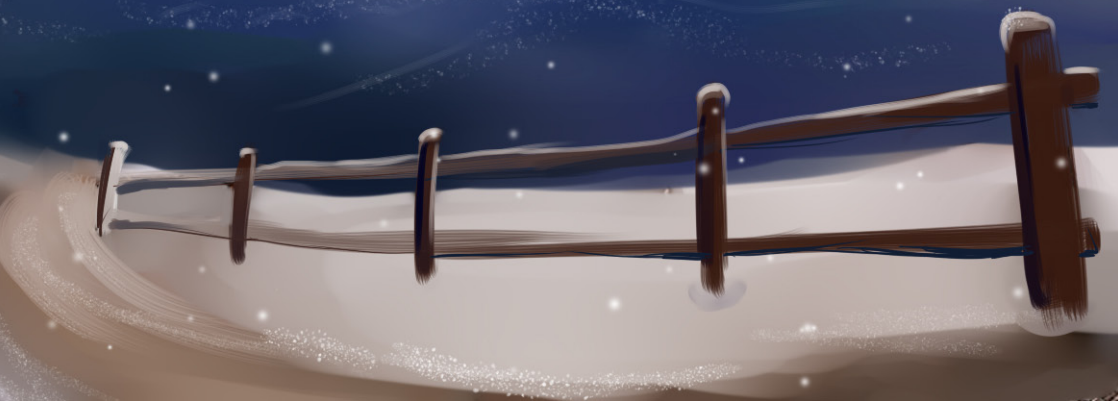


ПАЛАНТИР

ЖУРНАЛ
ТОЛКИНОВСКОГО ОБЩЕСТВА
САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

№80

ЯНВАРЬ 2020



В НОМЕРЕ :**Джонатан Эванс**

Рецензия на книгу «Святые язычники в Средиземье» (Pagan Saints in Middle-earth)
Клаудио А. Тести (2018). *Перевод Елены Афанасьевой* 3

Татьяна Дормер

Дворцовые сады Морского короля. Путешествие в морское царство в
сказке Дж.Р.Р. Толкина «Роверандом» 7

Дидье Вийис

Двусмысленность представления об «искаженности» Арды у валар и эльфов.
Перевод Александра Базарова (Naugredhel) 16

Михаил Минц (Амдир)

Особенности изучения Арды как вымышленного мира: вопросы
теории и методологии 25

Джозел Мерринер

Интертекстуальность и иконография в иллюстрациях Сергея Юхимова
к «Властелину колец»: разбор пяти примеров.
Перевод Марии Семенихиной 43

Обложка и оформление - Моргул.



Palantir®

ПАЛАНТИР

№80 январь 2020

**Журнал Толкиновского Общества
Санкт-Петербурга**

Этот номер для вас делали:

Золтан Бардинг, Мария Семенихина, Моргул

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

Наш сайт: tolkien.spb.ru

Copyright © 1997-2020 Толкиновское Общество СПб

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

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

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



ДЖОНАТАН ЭВАНС

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ «СВЯТЫЕ ЯЗЫЧНИКИ В СРЕДИЗЕМЬЕ»
(PAGAN SAINTS IN MIDDLE-EARTH)

КЛАУДИО А. ТЕСТИ (2018)

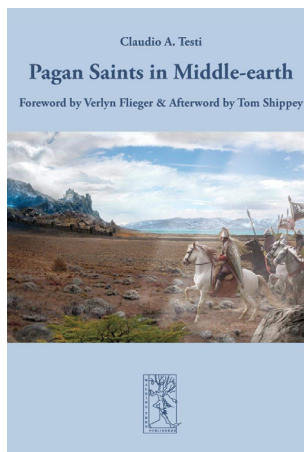
Перевод Елены Афанасьевой

(Оригинал опубликован по адресу: <https://scholar.valpo.edu/journaloffolkloresearch/vol7/iss1/3/>)

К.С. Льюис начинает свою лекцию «Христианство и литература», прочитанную в 1939 году, словами: «Сначала я хотел отказаться» от предложения рассмотреть вопрос, поскольку «он не располагал к какой-либо дискуссии».

Христианская литература может существовать только в том же смысле, в котором существует христианская кухня. Было бы возможно написать (и даже, наверное, издать) христианскую кулинарную книгу. В такой книге не было бы рецептов, приготовление которых предполагает лишний человеческий труд или страдания животных, как и рецептов излишне роскошных блюд... Но в самом приготовлении этих блюд не было бы ничего специфически христианского. Христианин ты или язычник – яйцо варится совершенно одинаково. («Христианские размышления» (1967), под ред. Уолтера Хупера, стр. 183–184) (1)

В эссе «О волшебных сказках» метафора Дж. Р. Р. Толкина для создания фантазийной литературы свидетельствует о схожих размышлениях: «Горшок с Супом, Котел Повествования», из которого Легендариум Средиземья черпает вдохновение и в который вносит вклад сам, «кипит, не переставая, и в него то и дело добавляются новые кусочки, лакомые и не очень, – пишет Толкин. – Нам должно довольствоваться супом, перед нами выставленным, а не стремиться поглядеть на кости быка, из которых суп сварен» (2). В некоторой степени вопросы о присутствии или отсутствии языческих или христианских элементов в творчестве Толкина, как и горизонт читательского ожидания, или жанр, к которому можно отнести это произведение, могут быть подобны вылавливанию из супа



бычьих костей и спорам о том, какие куски, из которых приготовлено это *oeuvre* [произведение – фр.] вторичной реальности, соотносятся с христианством или заимствованы из него напрямую, а какие нет. Толкин делает значимую оговорку: «если мы говорим о Котле, мы не должны полностью забывать Поваров», и признает, что «Повара не запускают половник вслепую. Их выбор важен». Тем не менее, в монографии «Святые язычники в Средиземье» Клаудио Тести задает эти вопросы, и в его толковании неявно присутствует необходимость учитывать противоположную сторону: мы также не должны полностью забывать и об обедающих. Процесс написания фантастического романа или создания воображаемого мира, как и приготовления супа или варки яиц, для христианина и для язычника одинаков, но когда христиане и язычники едят яйца или суп – как бы они («мы») ни были удовлетворены, – то, что они находят в блюде, может сказать об их вкусах *a priori* не меньше, чем о намерениях повара.

Публикуя книгу Тести, ассоциация *Walking Tree Publishers* продолжает свою миссию «сделать доступными исследования на [английском и] других языках для широкого круга читателей». Хотя публикация в серьезных академических издательствах научных трудов и статей по толкиноведению сейчас занимает существенное место в издательском бизнесе (отчасти это началось три десятка лет назад с работ Верлин Флигер и Тома Шиппи, чьи «Предисловие» и «Послесловие» соответственно обрамляют эту книгу), но обширный и постоянно пополняющийся каталог *Walking Tree* и особенно серия *Cormarë*, в которой под номером 38 вышла данная работа, создает на рынке нишу для книг наподобие работы Тести, которые со всей вероятностью не вышли бы в свет по более традиционным каналам.

Название работы Тести отражает тезис, который в самой книге оказывается ясно сформулированным далеко не сразу. Заимствуя из работы Жана Даныелу 1957 г. *Les Saints 'païen' de l'Ancien Testament* [Святые язычники Ветхого Завета (фр.)] (3), переведенной на английский язык, но мало известной английскому читателю, Тести утверждает, что перспектива, примиряющая и объединяющая «языческие» и «христианские» толкования работ Толкина, является очевидной, если принять во внимание, что такие ветхозаветные персонажи, как Авель, Ной, Мельхиседек и царица Савская, хотя и не получили еще новозаветного откровения, тем не менее считаются «праведниками» и «праведницами», то есть «святými язычниками».

Это понимание, основанное на утверждениях Св. Павла, разделяемых отцами церкви, от Иустина до Августина, а также Фомой Аквинским, но отрицаемых деятелями Реформации, было известно Толкину. Образец этого – героические персонажи, чьи аналогичные нравственные добродетели помогают поставить Легендариум Средиземья в один ряд с другими произведениями античной культуры, которые католическое богословие рассматривает как *praeparatio evangelii*, «приготовление благой вести». Тезис о том, что (цитируя Толкина) природа его произведений, «в основе своей» и «сознательно» католическая, примиряет поверхностные дихотомии Природы/Благодати и Языческого/Христианского, является частью более общего утверждения Тести в поддержку синтетического подхода к пониманию работ Толкина. Согласно такому подходу, Легендариум выступает как «своего рода прообраз» христианского послания. В «Изложении предложенного синтеза» (раздел 4.3), в котором приводится главный тезис работы, Тести говорит, что «мир Толкина проявляется по преимуществу на естественном уровне и, следовательно, он языческий по причине отсутствия собственно христианских элементов»; однако он находится «в гармонии со сверхъестественным уровнем христианского откровения» – и, как результат, «в произведениях Толкина выражен подлинно католический образ мышления». Это «как..., так и...», и, хотя две стороны не идентичны, выбор между «или»

– «или» не только не требуется, но и, исходя из рассуждений Тести, не слишком-то нужен.

Книга впечатляет охватом информации: обзор исследований работ Толкина («Введение»), рациональный и исчерпывающий одновременно, между делом ставит англоязычных читателей перед фактом, что Толкина ценят во всем мире серьезные исследователи, пишущие на других языках (включая, в данном конкретном случае, итальянский), к идеям которых стоит прислушаться. В трех главах первой части (которая занимает 63 страницы, примерно половину всей книги) Тести беспристрастно уравнивает анализируемые теории – как те, которые убедительно доказывают, что работы Толкина являются безоговорочно христианскими, так и те, которые отвергают подобное утверждение и заявляют, не менее убедительно, что язычество произведений Толкина неизбежно находится в противоречии с христианским взглядом на мир. Похвально, что Тести знаком с множеством критических работ, выражающих различные точки зрения, и уже один исчерпывающий обзор исследований, имеющих отношение к данной теме, делает ее незаменимой. Эта аналитическая часть заканчивается сжатым изложением центрального тезиса, который рассматривается далее: «Только если мы признаем, [что термины “языческий” и “христианский” никогда не задумывались как противоречащие друг другу], можно будет понять, как совершенно языческая картина мира Легендариума находится в полной гармонии со сверхъестественным уровнем христианского откровения».

Вторая часть не менее блестящим образом демонстрирует, что гармоничный синтез, который автор видит во «Властелине колец», «Сильмариллионе» и других произведениях, входящих в единый большой труд-*oeuvre*, также присутствует в научных работах Толкина, посвященных «Беовульфу», «Битве при Малдоне», «Сэру Гавейну и Зеленому Рыцарю», в эссе «О волшебных сказках», «Финне и Хенгесте», «Легенде о Сигурде и Гудрун» и – для некоторых читателей это новость – в неопубликованной рукописи из фонда Бодлианской библиотеки, в которой Толкин начал писать историю церкви Англии. Как *scearp scyldwiga* в «Беовульфе», «проницательный воин», который *gescad witan*, «знает разницу» (4) между вещами, в статье «Беовульф: чудовища и критики» и в лекциях (1933–1935 гг.), лежащих в ее основе, Толкин выделяет различия между естественными/языческими и сверхъестественными/религиозными представлениями о Боге у Беовульфа, Хродгара и автора «Беовульфа» – Майкл Драут, которого цитирует Тести, назвал это «интеллектуальным проектом длиной в жизнь, по восстановлению <...> старых, утерянных историй и примирению их с новой христианской Истиной». Тести не дает ответа на вопрос, заимствовал ли Толкин идею у автора «Беовульфа» или сначала разработал это гармоничное видение самостоятельно и затем уже применил его к своему толкованию «Беовульфа»; но он показывает, что это видение является центральной темой, объединяющей большинство научных трудов и художественных произведений Толкина. Помимо центрального тезиса книги, краткое изложение аналитических и интерпретативных тем в исследованиях Толкина также относится к несомненным достоинствам работы.

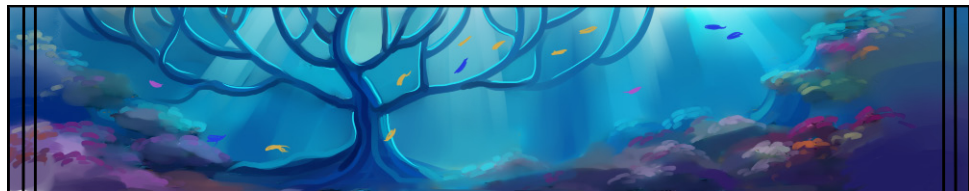
Материалы исследования тщательно организованы и представлены в виде системы. Деление книги на пронумерованные части, главы, разделы и подразделы, с точки зрения автора данной рецензии, в некоторой степени сбивает с толку. Хотя необходимо отметить, что тщательность и искусство, с которыми Тести подготовил свой главный тезис, предполагают большое количество перекрестных ссылок, и, возможно, такая структура работы была неизбежной. С другой стороны, закончив читать книгу, я почувствовал, что мне необходимо сразу же перечитать ее снова.

В своем «Предисловии» Флигер заявляет, что ей известно, как идеи Тести развивались на протяжении «нескольких лет», от «идеи – к тезису, затем к докладу на конференции, научной статье, и вот теперь <...> к книге, значение которой для современного состояния толкиноведения невозможно переоценить». Этот процесс продолжается. В выпуске журнала *Beyond Bree* за апрель 2019 года Тести вносит коррективы в утверждение (раскритикованное в 2018 году Джоном Хоутоном), что отсутствие Промысла в текстах Легендариума свидетельствует о его языческой основе. Тести говорит, что «это языческое понятие, как и эльфийское, отличается от более широкого католического понятия (но находится в гармонии с ним), <...> которое явственно включает также свободный человеческий выбор», таким образом подтверждая свою теорию. Он также соглашается с утверждением Хоутона, что гармония между Природой и Благодатью, на которой строится тезис Тести, не является исключительно римо-католической идеей. Исследуя контекст «культурного» католицизма, в рамках которого писал Толкин, Тести отвечает, что он не имел в виду «конфессиональный» римский католицизм, и хотя в письмах 195 и 213 Толкин говорит о том, что он римо-католик, его фраза в письме 142, что «Властелин колец» – «в основе своей католическое» произведение (но без уточнения «римское»), поддерживает «культурно-католическое» (не исключительно римское) допущение возможности гармоничного синтеза, которое лежит в основе тезиса Тести (5). Автор надеется, что у книги будет и второе издание, которое в случае выхода в свет только незначительно улучшило бы то, что Шиппи называет «более качественным и верным пониманием работ Толкина, <...> самым глубоким пониманием католицизма Толкина из всего написанного на сегодняшний день» («Послесловие»). *Násië*. Аминь.

Ученые и энтузиасты благодарны Томасу Хонеггеру, редактору серии *Cormarë*, и Клаудио Тести, который в своей книге окончательно и бесповоротно закрывает вопрос о ложной дихотомии языческого/христианского, которая на протяжении более 60 лет была яблоком раздора в исследованиях творчества Толкина. Оказывается, язычники и христиане – и католики (римские и английские), и протестанты – могут обедать за одним столом, наслаждаясь, по разным, но сопоставимым причинам, основным блюдом и многослойными оттенками приправ, смешанных на одном пиру.

Примечания переводчика

- (1) Перевод мой.
- (2) Русский текст приводится по изданию: Дж.Р.Р. Толкин. Чудовища и критики и другие статьи (пер. С. Лихачевой).
- (3) Дж. Эванс в скобках приводит английское название работы Даныелу, *Holy Pagans of the Old Testament*. Насколько мне удалось установить, на русский язык данная работа не переводилась.
- (4) Цитируемые выражения из «Беовульфа» приводятся в переводе В. Тихомирова.
- (5) Под «конфессиональным католицизмом» К. Тести понимает принадлежность к Римо-католической церкви, в то время как «культурный католицизм» предполагает согласие с принципом гармонии между разумом и верой, между природой и благодатью. Этот принцип могут разделять не только конфессиональные католики. Для более подробного освещения вопроса см. статью К. Тести *Pagan Saints in Middle-earth and the Critics* в журнале *Lembas Katern*, № 188. Цитаты из писем Толкина даются в переводе С. Лихачевой по изданию: Толкин Дж.Р.Р. Письма. М.: ЭКСМО, 2004.



ТАТЬЯНА ДОРМЕР

ДВОРЦОВЫЕ САДЫ МОРСКОГО КОРОЛЯ
ПУТЕШЕСТВИЕ В МОРСКОЕ ЦАРСТВО
В СКАЗКЕ ДЖ.Р.Р. ТОЛКИНА «РОВЕРАНДОМ»

Путешествие и приключение, как правило, – ядро сюжета любой истории, тем более, если мы говорим о Толкине. Самыми, пожалуй, удивительными приключениями отличается сказка «Роверандом», одна из ранних работ. Действие «Роверандома» происходит в трёх (основных) местах: на земле (в Англии), на Луне и в море – герой спускается в морское царство.

Примечательно, что погружение в подводный мир русскоязычному читателю может напомнить знакомую историю об удивительном путешествии на дно морское – русскую былинку о Садко. Что же она собой представляет?

В наиболее полном и известном варианте, её герой был сначала бедным гусяром, потешавшим новгородских купцов и бояр. Как-то раз, когда его долгое время не приглашали на пиры, Садко играл на гуслиях на берегу Ильмень-озера и таким образом приобрел расположение морского царя, который помог ему разбогатеть с помощью продажи рыбы «золотые перья». Когда купец Садко однажды отправился в путь по торговым делам и его корабли остановились в море, он догадывается, что морской владыка требует дани. Напрасно бросив в море бочки драгоценностей, Садко, взяв с собой гусли, на дубовой доске спускается в море. Очутившись в палатах морского царя, он играет для подводного владыки: тот пускается в пляс, начинает бушевать море, тонут корабли. Под видом старца Садко является святой Микола Можайский и велит прекратить игру, оборвав струны гуслей. Желая оставить Садко у себя, царь предлагает ему жениться на девице морской. По совету Миколы Садко выбирает простую девушку Чернаву, а после свадебного пира засыпает и просыпается на берегу реки Чернавы (в другом варианте Садко женится на реке Волхве). Он видит, что благополучно возвращаются по ней его корабли. В благодарность за спасение Садко сооружает церкви и живёт в Новгороде, больше не выходя в море. Древнейшей основой былинки была, вероятно, песня об историческом лице по имени Садко (Съдке) Сытинец (или Сотко Сытинич), восходящая, по всей видимости, к международным бродячим сюжетам (<https://ru.wikipedia.org/wiki/Садко>).

Здесь нас интересует погружение в морское царство. Конечно, если мы говорим о «Роверандоме», у нас совершенно иная цепочка событий – волшебник превращает пса Ровера в игрушку, и герой спускается в море, чтобы найти мага и попросить превратить себя обратно в собаку. Способ путешествия, конечно, тоже совсем другой (в «Роверандоме» – благодаря киту Юину). Но у нас есть и погружение на морское дно, и морские обитатели, и морской дворец.

«Роверандом» насыщен яркими эпизодами – такими, как приключения на Луне, но эпизод морского путешествия является центральным (ведь именно в море находился волшебник, который мог расколдовать Ровера). У.Г. Хэммонд и К. Скалл, отмечая фрагментарность повествования «Роверандома», полагают, что эту сказку, по всей видимости, Толкин писал по частям; эпизод с лунным путешествием, возможно, был добавлен позднее (Толкин, 2003). Так, вполне вероятно, что изначально приключение Ровера было целиком «морским».

Рассмотрим подробнее образ морского царства. Что же видел перед собой Садко?

Проснулся Садко во синем море,
Во синем море на самом дне,
Сквозь воду увидел пекучись красное солнышко,
Вечернюю зорю, зорю утреннюю.
(<https://rus.ruolden.ru/2431/sadko-pereskaz-a-n-afanaseva/>)

На морском дне пёс Ровер видит роскошный дворец, утонувший в зарослях подводного сада:

Но вот, наконец, он очутился около огромной двери, а вернее, золотой, обрамлённой кораллами арки с вделанной в нее дверью из цельной гигантской жемчужины, крепившейся на акульих зубах. Дверным молотком служило громадное кольцо, инкрустированное белыми полипами, выпустившими наружу маленькие красные щупальца (Толкин, 2003).

В русской былине есть момент, когда герой прибывает на дно морское и предстаёт пред царём и морскими жителями:

Заходил Садко в палату белокаменну:
Сидит в палате царь морской,
Голова у царя как куча сенная.
(<https://rus.ruolden.ru/2431/sadko-pereskaz-a-n-afanaseva/>)

Ровер находит там волшебника и его жену-русалку:

Ровер взглянул вверх и увидел красивую морскую леди с большим чёрным гребнем в золотых волосах, сидящую на уступе невысоко над ним. Её достойный сожаления хвост свисал, покачиваясь, и она чинила один из зеленых носков Артаксеркса. Разумеется, это была новоиспеченная миссис Артаксеркс (Толкин, 2003).

Морское дно и в былине, и у Толкина оказывается практически подобием нашего мира; и здесь, и там присутствуют различные подводные жители и морской царь (обязательно с

многочисленными дочерьми), а ещё морской народ очень любит петь и танцевать. Не с главным героем (псом Ровером), но с виновником его злоключений волшебником Артаксерксом связан узнаваемый мотив путешествия в морское царство и женитьбы на одной из многочисленных дочерей морского владыки, что напоминает нам известную былинку.

Стоит отметить, что некоторые образцы русского фольклора (в том числе и сама легенда о Садко), конечно, были известны англичанам. Однако об отношении Толкина к русской культуре известно крайне немного, и практически нет никаких указаний на его знания в области русского языка и литературы. Единственным источником служит письмо о посещении им книжной ярмарки в 1937 г. – Толкин вспоминал «русские книги» и сожалел о том, что пробыл там слишком мало (Толкин, 2004). Среди известной тогда переведенной славистики были переводы на английский язык сербского фольклора, сборники польских, чешских, русских сказок, включая переводы сказок Афанасьева (см.: <https://www.pitt.edu/~dash/slavic.html>), но мы не знаем, какие именно книги видел на ярмарке Толкин.

Немалую роль в знакомстве Толкина с фольклором, конечно, сыграл Эндрю Лэнг (1), работе которого как фольклориста Толкин посвятил своё эссе «О волшебных сказках» (Tolkien, 1983). Многие сказки Толкин знал благодаря его знаменитым «цветным книгам» (*The Lang's Fairy Books*). Некоторые русские сказки содержались в «Красной книге» (*The Red Fairy Book*), включающей в себя ещё французские, датские, румынские, а также пересказы скандинавских мифов (Lang, 1890).

Нельзя не упомянуть о знакомстве Толкина с Артуром Рэнсомом (2), известным английским журналистом и писателем (Толкин, 2004), который некоторое время жил в России и даже выпустил несколько книг о её культуре и истории. Его сборник русских сказок «Сказки дедушки Петра» (*Old Peter's Russian Tales*), выпущенный в 1914 г. (переиздание в 1916 г.), был своеобразным открытием, познакомившим англичан не только с миром русской сказки, но и с миром русской народной культуры (не без помощи замечательного иллюстратора Дмитрия Митрохина) (3). Книга выходит в период всплеска интереса ко всему славянскому, охватившего Англию во время Первой мировой войны. В предисловии к книге автор заявляет, что он стремился к свободному пересказу, а не буквальному переводу с оригинала:

Я думаю, что в России сказок больше, чем где-либо ещё в мире. В этой книге вы найдёте несколько историй из тех, что мне нравятся больше всего, и я позволил себе здесь некоторую вольность, пересказав их главным образом по памяти. Моя книга не для специалистов и вообще не для взрослых, хотя настоящие любители сказок так никогда и не расстаются с детством. Она написана в далёкой России для английских детей.

[I think there must be more fairy stories told in Russia than anywhere else in the world. In this book are a few of those I like best. I have taken my own way with them more or less, writing them mostly from memory. My book is not for the learned or indeed for grown-up people at all. No people who really like fairy stories ever grow up altogether. This is a book written far away in Russia, for English children.] (Ransom, 1916).

В популяризации в Англии русского фольклора и культуры у Рэнсома был предшественник – поэт и переводчик Уильям Шедден-Ральстон (Ролстон) (4), выпустивший сборник русских народных песен (“The Songs of the Russian People”, 1872) и сборник русских народных сказок (“Russian Folk-tales”, 1873). Его издание было «первой вехой» в развитии английской традиции перевода русского фольклора, что в значительной степени способствовало успеху дальнейших трудов в этом направлении:

Моя цель заключалась в том, чтобы познакомить английских читателей с русской народной сказкой; исторические и мифологические проблемы, связанные с ней, могут быть обсуждены позже. В скором времени, по всей вероятности, один из учёных, который лучше всего разбирается в этом вопросе, прольёт яркий свет на связь народных сказаний о России с рассказами о других землях.

[My chief aim has been to familiarize English readers with the Russian folk-tale; the historical and mythological problems involved in it can be discussed at a later period. Before long, in all probability, a copious flood of light will be poured upon the connexion of the Popular Tales of Russia with those of other lands by one of those scholars who are best qualified to deal with the subject.] (Ralston, 1873)

Шедден-Ральстон стремился к дословному пересказу:

Пятьдесят одну историю, которую я перевёл, я перевёл настолько буквально, насколько это было возможно. Давая резюме, я также тщательно следил за текстом и всегда буквально переводил отрывки, помеченные как цитаты.

[The fifty-one stories which I have translated at length I have rendered as literally as possible. In giving summaries, also, I have kept closely to the text, and always translated literally the passages marked as quotations.] (Ralston, 1873)

Таким образом, в традиции перевода русского фольклора на английский язык наблюдаются два «направления», заложенные У. Шедден-Ральстоном (буквальный перевод) и А. Рэнсомом (художественный пересказ).

Рэнсом поставил перед собой сверхзадачу: не просто перевести, но так пересказать русские сказки, чтобы они стали понятны и близки английскому читателю, ведь мир английской сказки несколько отличается от русской фольклорной картины мира. Чтобы избежать постоянного комментирования непонятных английскому читателю мест, он придумал занимательный ход: ввёл фигуру рассказчика – дедушку Петра, от лица которого ведётся повествование. Сборник содержит 21 русскую сказку, в том числе и легенду о Садко. Книга была выпущена, конечно, задолго до написания Толкином «Роверандома», однако о какой-либо причастности к ней Толкина ничего не известно; во всяком случае, в изданных источниках (например, в работе О. Чилли «Библиотека Толкина») (Cilli, 2019) и письмах это не фигурирует.

Касательно того, что Толкин точно читал оригинальную русскую легенду и что именно она повлияла на его сказку, сведений нет. Но примечательно и то, что сама эта легенда – далеко не единственная в своём роде. Исследователи прототипа Садко находят сходство с ним в других фольклорах: морское царство часто встречается в норвежских сказках и сказках народов Востока. Многочисленные дочери морского царя могут напомнить, например, ещё и о мифах Древней Греции – о морском старце Нерее и сотне его дочерей-нереид. Сходство былины о Садко с эпизодом старофранцузского романа о Тристане (*Tristan le Léonois*), где герой Садок, плывущий на корабле, по жребию оказывается виновником бури и бросается в море, даёт основание предположить, что эти истории могут восходить к одному древнему источнику (<https://ru.wikipedia.org/wiki/Садко>). Помимо фольклора, морское царство бытует и в авторских сказках, например в творчестве Г.Х. Андерсена.

Некоторые исследователи связывают историю Садко с влиянием финского эпоса, высоко ценимого Толкином. Героев былины о Садко напоминают морской царь Ахто с его женой Велламо, а также музыкант и певец Вяйнямёйнен, которых Толкин упоминает в эссе «О “Калевале” или Земле Героев» (*On “The Kalevala” or Land of Heroes*): “*Ahti (5) and his wife Vellamo dwell in the waters*” [Ахти (sic) и его жена Велламо обитают в водах] (Tolkien, 2015).

Карело-финский эпос старше русского на несколько веков. Определяя возраст «Калевалы», её приравнивают к таким древнейшим созданиям, как «Одиссея» и «Илиада» Гомера. Просто древние историки, на чьи труды мы опираемся, говоря о Древнем мире, не знали о уже существующем народе, поэтому и не упоминали о нём. Появление русских былин относят к XIII веку. В эпосах двух народов исполнение героем чудесных мелодий изображается как подвиг, герои очаровывают своей игрой подводного царя. Также пение русских былин, как и финских рун, сопровождалось музыкой (Евсеев, 1948). Филолог В.Ф. Миллер (6) в статье «Отголоски финского эпоса в русском» отмечал:

Название Ильмень есть финское имя озера Ilmjärvi, что значит Wettersee (Ilma – воздух, погода, järvi – озеро), то есть озеро, предсказывающее или производящее погоду; финские сказания, ходившие о священном озере Ильмене, конечно, должны были стать известными славянскому населению, перейти к нему вместе с почвой, к которой они были прикреплены, и слиться с его родными преданиями (Миллер, 2015, с. 415).

Миллер приравнивает русскую былинку к финскому эпосу: как морской царь даёт богатый улов Садко, так и Ахто загоняет рыбу (напоминающую былинную «золотые перья») в сети Вяйнямёйнена; Садко играет на «гуслиях яровчатых», а Вяйнямёйнен – на кантеле, инструменте, очень похожем на гусли. Но Садко не владеет искусством чародейства и магии, которое присуще всем богатырям «Калевалы» (<https://ru.wikipedia.org/wiki/Садко>).

Здесь приходится отвергнуть появляющееся у ряда исследователей сопоставление финских сказаний с русскими былинами. Это предположение основано на том, что им была известна только «Калевала» Лённрота; те места финского эпоса, которые послужили основанием для сближения морского царя с Ахто и Садко с Вяйнямёйненом, не заимствованы из народных сказаний, а являются вставками Лённрота. Если учесть, что в отдельных вариантах карельских рун на кантеле играет не только Вяйнямёйнен, но и кузнец Ильмаринен, то уже

это обстоятельство заставляет усомниться в возможности сопоставления образа гусяря Садко исключительно с образом Вяйнямйнена (Евсеев, 1948). Несмотря на то, что точные прототипы русской былины неизвестны, можно сопоставить её мотивы с другими историями.

В «Роверандоме» можно найти много параллелей образа морского мира с былиной о Садко – например, облик морского царства и дворца. В былине это «белокаменные палаты» (что, конечно, очень характерно для русских сказаний): «Увидел Садко: во синем море стоит палата белокаменная» (<https://rus.ruolden.ru/2431/sadko-pereskaz-a-n-afanaseva/>).

Ровер видит «дворец из розового и белого камня»:

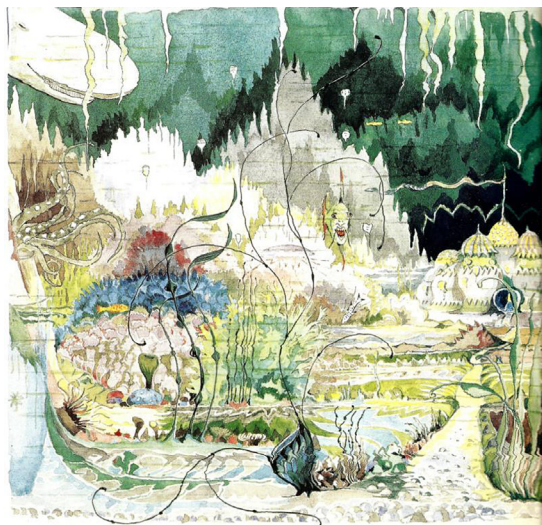
Ровер пошел прямо, насколько позволяла тропа, и вскоре увидел перед собой ворота величественного дворца, сделанного, казалось, из розового и белого камня и сиявшего бледным, пронизывающим стены светом. В окнах ослепительно сверкали зелёные и голубые огни. Стены со всех сторон окружали громадные морские деревья, даже ещё более высокие, нежели дворцовые купола, которые, мерцая в тёмной воде, вздымались на необозримую высоту (Толкин, 2003).

У Андерсена (7):

В самом глубоком месте на дне моря стоит коралловый дворец Морского царя с большими остроконечными окнами из чистейшего янтаря и с крышей из раковин, которые то открываются, то закрываются, смотря по приливу и отливу (<http://сказки-андерсена.рф>).

В восточном фольклоре (8):

Абдаллах Морской привёл своего друга в город, расположенный на дне моря. Там жили существа, похожие на людей, только от пояса вниз вместо ног у них были хвосты, как у рыб. Абдаллах Земной не смог отказать морскому другу, когда он пригласил его в свой дом, построенный из ракушек и перламутра (https://librebook.me/one_thousand_and_one_nights).



Существует замечательная толкиновская акварель «Дворцовые сады морского короля», где морское дно и удивительный подводный сад перед замком проработаны автором в мельчайших подробностях:

Огромные каучуковые стволы деревьев изгибались и колыхались, словно стебли травы, и в тени их бесконечных ветвей гнездились рыбки, наподобие птиц, – золотые, серебряные, красные, синие, фосфоресцентные... (Толкин, 2003)

Подводный мир практически не отличается от мира земного. Морские жители ведут хозяйство, заводят семьи, любят музыку и развлечения. В «Роверандоме» морской народ в целом ведёт образ жизни, близкий любому англичанину. «Привычен» и облик русалок. Люди-рыбы встречаются в сказаниях и легендах самых разных народов по всей Земле. В английском языке для их обозначения есть слова *mermaid* и *merman* (от восходящего к латыни устаревшего *mere*, то есть «море», и *maid(en)* – «девушка, молодая женщина», *man* – «мужчина»). Множественное число – *merfolk* «морской народ».

Истории о подводном владыке, желающем удержать у себя героя, женив на своей дочери, встречаются не только в русских легендах (в частности – «Садко»), но и в сказаниях других народов. Образ морского царя там играет важную роль. Погружение героя в море символизирует встречу с ним и пребывание в его царстве и его владычестве. А вот в «Роверандоме» Толкина инициатива идёт от героя, решившего сделать себе удачную карьеру при дворе морского властителя путём выгодного союза с его дочерью-принцессой. В сказке присутствует только мотив погружения в море, а сам морской царь лишь упоминается; его роль совсем не существенна, облик вообще не описывается. Примечательно, что самому государю уделяется крайне мало внимания. Он выступает скорее просто меценатом, с которым герой совершает выгодную для себя сделку. При сравнении мотивов погружения в море становится понятно, что Толкин, вероятно, не подразумевал здесь чего-то мифологического или конкретного, что, конечно, не исключает непреднамеренных ассоциаций. В близкой и знакомой нам русской былине «Садко» улавливаются общемировые народные мотивы: очевидно, что Толкин просто использовал мировой фольклорный архетип путешествия героя на дно моря.

У.Г. Хэммонд и К. Скалл находят много общего у «Роверандома» с другими легендами и историями (Толкин, 2003). В ранних работах Толкина действительно отмечается большое влияние фольклора. Характерный колорит народных сказок и особенный присущий им домашний уют Профессор стремился запечатлеть в собственной мифологии на протяжении всей жизни. Созданная изначально лишь для того, чтобы развлечь и успокоить детей (а заодно и просто получить удовольствие от сочинения и рассказывания), сказка «Роверандом» не была исключением (Bratman, 1998). Толкин, конечно, многое взял у фольклора (такие черты английской сказки, как словесная игра, юмор и комичность, а также мотивы и аллюзии общемирового фольклора и литературной традиции). Но в то же время, без сомнения, Профессор создавал поистине самобытные, неповторимые авторские сказки, в которых, не менее чем в величайшем Легендариуме, отразилась его основная идея – очарование рассказом, упоение творчеством и безграничный интерес к особенностям и своеобразию народной культуры.

Примечания

(1) Эндрю Лэнг (*Andrew Lang*; 31 марта 1844 – 20 июля 1912) – британский (шотландский) писатель, переводчик, историк и этнограф. В своём эссе Толкин сосредотачивается на работе Эндрю Лэнга как фольклориста и собирателя сказок. Хотя Толкин и ценил собрание сказок Лэнга, он не был согласен с тем, что Лэнг включает в свои сборники сказок (1889–1910) рассказы путешественников, басни о животных и некоторые другие несказочные истории. Толкин придерживался более узкого взгляда, относя к сказкам только волшебные, – те, чье действие происходит в *Волшебной стране*, заколдованном царстве, с феями или без фей в качестве персонажей – считая их естественным развитием взаимодействия человеческого

воображения и человеческого языка.

(2) Артур Рэнсом (*Arthur Mitchell Ransome*, 18 января 1884 – 3 июня 1967) — английский журналист, писатель, разведчик. Наиболее известен тем, что написал серию детских книг «Ласточки и амазонки». Рэнсом некоторое время жил в России и выпустил несколько книг, касающихся её культуры и истории, например, «Россия в 1919 г.» и «Кризис в России». Изучая русскую культуру и фольклор, он издаёт в 1914 г. сборник русских сказок «Сказки дедушки Петра».

(3) Отдельно нужно отметить работу художников-иллюстраторов в англоязычных сборниках русских народных сказок. Хотя одежда на героях выглядит иной раз несколько театрално, заметно, что не только писатели и переводчики, но и английские художники были явно хорошо знакомы с современной им русской культурой (вероятно, посещая русский балет и «Русские сезоны»; имея некоторое представление о русском изобразительном искусстве). А. Рэнсом видел свою задачу в том, чтобы открыть для английского читателя незнакомый ему волшебный мир, и нуждался в помощи иллюстратора, рисунки которого должны были помочь иностранным читателям понять русскую культуру, а не просто поразить необычностью. Художник Дмитрий Митрохин (в издании книги 1916 г.), удачно сочетая европейскую и русскую традиции, успешно справился со своей задачей.

(4) Уильям Ральстон Шедден-Ральстон (Ролстон) (*William Ralston Shedden-Ralston*; 4 апреля 1828 – 6 августа 1889) – известный британский ученый и переводчик. Занимался изучением русского языка и литературы, итогом чего стала вышедшая в 1868 году книга «Крылов и его басни», за которой последовал перевод романа Тургенева «Дворянское гнездо». В 1872 г. вышла книга «Песни русского народа», а в 1873 г. – «Русские народные сказки», детально прокомментированные им самим. При подготовке этих книг Шедден-Ральстон несколько раз посещал Россию, где завёл множество знакомств в литературных кругах, в частности, хорошо знал Тургенева и Афанасьева (чьи сказки он переводил).

(5) У Толкина здесь описка. Имеется в виду Ахто (*Ahto*), значащийся в списке Керби как «бог моря и воды». Ахти (*Ahti*) – прозвище героя Лемминкяйнена. Характерно, что ту же ошибку делает и В.Ф. Миллер: «из озера появлялся царь морской Ahti» (Миллер, 2015, с. 414).

(6) Всеволод Фёдорович Миллер (7 (19) апреля 1848, Москва – 5 (18) ноября 1913, Санкт-Петербург) — русский учёный, фольклорист, этнограф, языковед и археолог. Автор более 200 опубликованных работ, основная часть которых принадлежит классическому наследию русской фольклористики, оказывая воздействие на мировую науку.

(7) Толкин знал «Русалочку», хотя и не любил её – возможно, считал слишком сентиментальной. Конкретно о «Русалочке» Толкин, кажется, не высказывался – только о сказках Андерсена в целом. В письме к Джейн Нив от 22 ноября 1961 г. Толкин пишет: «У детей есть одно (единственное) общее свойство: недостаток опыта, и, если не умения разбираться, то по крайней мере языка, на котором можно высказать свое отношение; они до поры обычно уступчивы (внешне), принимая ту пищу, что предлагают им взрослые. Они мысленно или на самом деле выкинут этот хлам за садовую ограду и кротко скажут, как им все понравилось. Как поступали мои дети (они сами признались) со своими ужинами в саду летом, оставляя родителей в непреходящем заблуждении, что те просто обожают бутерброды с джемом. Разумеется, когда я был совсем маленьким, мне подарили Ганса Андерсена. Одно время, когда мне читали его сказки вслух, я слушал с вниманием, которое, вполне возможно, походило на восторг. Да и сам их часто читал. А на самом-то деле я его просто терпеть не мог; и эта пылкая

неприязнь – главное, что я пронес сквозь годы в связи с его именем» (Толкин, 2004).

(8) Сборник «Сказки тысячи и одной ночи» (*Arabian Nights*) включает в себя несколько сказок с участием «морских людей», в «Роверандоме» упоминается Старик-из-моря – герой истории о Синдбаде-мореходе.

Литература

Bratman, D. “Reviews: *Roverandom*”, *Mythprint*, 1998

Cilli, O. *Tolkien’s Library: An Annotated Checklist* / Foreword by Tom Shippey, 2019

Lang, A. *The Lang’s Fairy Books* [https://en.wikipedia.org/wiki/Lang%27s_Fairy_Books#The_Red_Fairy_Book_\(1890\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Lang%27s_Fairy_Books#The_Red_Fairy_Book_(1890))

Ralston, W. *Russian Folk-Tales*, 1873

Ransom, A. *Old Peter’s Russian Tales*, 1916

“Roverandom” // *Tolkien Gateway* <http://tolkiengateway.net/wiki/Roverandom>

Slavic and Other Eastern European Folk and Fairy Tales <https://www.pitt.edu/~dash/slavic.html>

Tolkien, J.R.R. *Roverandom*. Christina Scull, Wayne G. Hammond (eds.) 1998 / Толкин Дж.Р.Р. Роверандом / С коммент. К. Скалл и У.Д. Хэммонда; Пер. с англ. Н. Шантырь. М.: АСТ: Астрель, 2003.

Tolkien, J.R.R. *The Monsters and the Critics and Other Essays; On Fairy-Stories*, 1983 / Толкин Дж.Р.Р. О волшебных сказках // Лист работы Мелкина и другие волшебные сказки / Пер. с англ. С.Л. Кошелева, под ред. И.А. Тогоевой. М.: РИФ, 1991

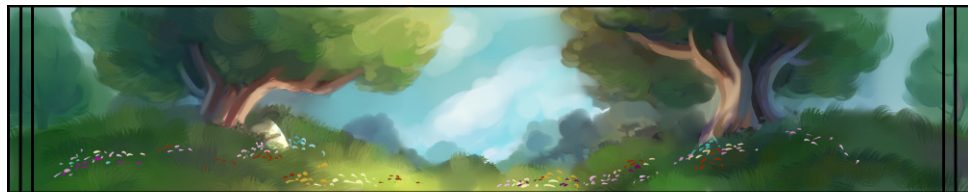
Tolkien, J.R.R. *The Story of Kullervo; Kalevala, The Land of Heroes*, ed. Verlyn Flieger, 2015

Афанасьев А.Н. «Садко – богатый гость», пересказ. Русский народный эпос, былины и сказания в обработке <https://rus.ruolden.ru/2431/sadko-pereskaz-a-n-afanaseva/>

Евсеев В.Я. Руны «Калевалы» и русско-карельские фольклорные связи // Известия Карело-Финской научно-исследовательской базы Академии наук СССР. – 1948, №3. <http://resources.krc.karelia.ru/library/doc/articles/runy.pdf>

Миллер В.Ф. Очерки русской народной словесности / Отв. ред. О.А. Платонов. М.: Институт русской цивилизации, 2015. http://rusinst.ru/docs/books/V.F.Miller-Ocherki_russkoi_narodnoi_slovesnosti.pdf

Толкин Дж. Р. Р. Письма / The Letters of J.R.R. Tolkien / Пер. с англ. С. Лихачевой, под ред. А. Хромовой и С. Таскаевой. М.: ЭКСМО, 2004.



ДИДЬЕ ВИЙИС

ДВУСМЫСЛЕННОСТЬ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ОБ «ИСКАЖЕННОСТИ» АРДЫ У ВАЛАР И ЭЛЬФОВ (I)

Перевод Александра Базарова (*Naugperdhel*)

(оригинал опубликован в: *La Feuille de la Compagnie n°3: Tolkien, l'Effigie des Elfes*
(pp. 221–231))

Сколько, например, различных слов в мире, и ни одного из них нет без значения.

1 Кор. 14:10

Толкин посвятил несколько заметок и некоторые важные фрагменты поздних текстов формализации богословских аспектов своей работы. Таким образом, наименование *Arda Unmarred* (Арда Неискаженная, Неиспорченная) охватывает, согласно текстам, два взаимосвязанных понятия: как представление о первоначальном состоянии мира, если бы он не был извращен Мелькором, так и проекцию желаемого идеального Творения, которое Эру восстановит в конце времен. Из этих двух понятий первое никогда не существовало фактически и является просто идеальной отсылкой к тому, чем могло бы стать Творение, если не было бы извращено (2). Творение не задумывалось как плохое, но Мелькор с самого начала заронил в него семена зла.

Эти подробности всегда представлены сквозь призму эльфийского сознания, в текстах лингвистического содержания и ученых переводах, авторы которых – эльфийские мудрецы, такие как Пенголод. Таким образом, вступительный текст «Сильмариллиона», «Айнулиндалэ», в том виде, в котором мы его знаем, сам по себе может считаться адаптацией к образу мыслей Детей Илуватара (3). Следовательно, попытка выйти за рамки мира, каким его осознают и воспринимают эльфы и люди, и представить себе восприятие валар непоправимо столкнется с пределами нашего восприятия и сознания. Однако можно понять, что валар мыслили о сотворении мира *с другой точки зрения*, нежели эрухини. Изучение «разговорного» языка валар позволяет фактически добавить дополнительный оттенок значения или придать другое измерение терминам, используемым эльфами для описания мира. Это вопрос, который мы предлагаем рассмотреть на конкретном примере – в переводах словосочетаний *Arda Marred* и *Arda Unmarred*.

**Эльфийское понятие: Арда Искаженная/Омраченная*; Неискаженная/
Неомраченная***

Мы знаем, что в эльфийской теологии нынешнее состояние мира, в результате его ухудшения из-за Мелькора – *Arda Marred*, название, которое мы могли бы перевести как «Арда Искаженная, Арда Омраченная» и эквивалентом которого на эльфийском языке является *Arda Sahta* в одном из наших источников и *Arda Hastaina* в другом (4). Эти две языковые конструкции относятся к одному и тому же процессу: *Hastaina* – по всей видимости, причастие (5), а *Sahta* здесь использовано как прилагательное (6). Английское толкование представляется нам просто прямым переводом этих понятий.

Первоначальным замыслом Эру была *Arda Unmarred*, то есть Арда Неискаженная, Неомраченная. В эльфийском языке мы располагаем антонимическим выражением *Arda Alahasta*, где *alahasta* – по всей видимости, отрицательная форма от *hasta* (7).

Эльфы (8) надеются, что Эру восстановит в конце времен *Arda Healed*, Арду Исцеленную, *Arda Envinyanta* или *Arda Vincarna*, две причастные формы, буквально означающие *renewed* (обновленная) и *made anew* (созданная заново) (9).

Судя по этой терминологии (10), интересно отметить, что когда эльфы описывают мир, в котором они живут, то они ссылаются, в утвердительной форме, на его современное состояние, *совершившееся и причиненное* (Мелькором), как на единственное состояние, о котором они знают по опыту: Арда Искаженная. Другие состояния, задолго до их времён, что являются отображением будущей эвкатастрофы, определяются относительно этого искаженного состояния: Арда Не-искаженная, Арда Вос-созданная, Пере-деланная.

Валаринское понятие: Арда Освященная, Арда Разосвященная (Оскверненная)

Теперь, когда мы перейдем к валарину, легко выдвинуть гипотезы, которые из-за скудости источников трудно проверить. Известны только несколько разрозненных фрагментов этого языка, по эссе «Квенди и эльдар». Тем не менее, при сравнении различных терминов обнаруживается элемент, который, кажется, никто не заметил до сих пор. Он позволяет показать, что изучение эльфийских языков не может ограничиваться лингвистическими упражнениями, но играет ведущую концептуальную роль в развитии толкиновского легендария.

С одной стороны, мы знаем имя Манве на валарине: *Mānawenûz* – ‘*Blessed One*’, (Некто) Благословенный, Освященный, Святой (11); имя, которое также может близко к эльфийскому корню *MAN-*: *holy spirit*, святой дух (12), *morally good* – морально хороший, *unmarred* – не затронутый беспорядком, внесенным в Арду Морготом (13). Мы знаем, кроме того, что слова эльфийского языка *Аман (Aman)* и *Манве (Manwë)* содержат элемент *aman-*, *man-* валаринского происхождения, означающий примерно *blessed, holy* «благословенный, освященный, святой» (14). Первое слово, *a-man*, очевидно, образовано удвоением характеристического корневого гласного, возможно для эмфазы, согласно приёму, довольно частому в эльфийских языках (15).

С другой стороны, *Arda Unmarred* (Арда Неискаженная) и *Arda Marred* (Арда Искаженная) переводятся на валарин соответственно как *Арâraphelûn Amanaišâl* и *Арâraphelûn Dušamanûdân* (16). В своем эссе о валарине Хельге К. Февскангер отмечает: «Слово *dušamanûdân* (искаженная, *омраченная), похоже, является страдательным причастием. Если бы мы знали глагол «исказить, *омрачить», мы могли бы выделить морфемы, используемые

для образования таких причастий (17)». Однако это утверждение предполагает, что английское толкование точно соответствует валаринскому выражению, то есть что последнее точно обозначает *marred* (искаженная), и что единственная проблема – что мы не можем разделить это длинное слово на словообразовательные элементы или склонять его. В отличие от этой точки зрения, у нас нет никаких доказательств того, что соответствие является совершенно точным, и было бы лучше сомневаться в этом (18).

На самом деле, ни один язык не выражает эти понятия полностью тождественным способом, и ничто не позволяет утверждать, что толкование этих слов было таким же ясным. Но мы можем, однако, отметить, что эти два термина имеют нечто общее: они оба содержат один и тот же элемент *-man-*, который мы можем выделить из *Mânawenûz* и *Aman*. Но как же тогда мы можем разрешить это противоречие, что валаринские слова для *marred* и *unmarred* («искаженная» и «неискаженная»), судя по их внешнему виду, точно содержат термин, противоположный тому, мы ожидаем логически? Со всеми предосторожностями мы можем, вероятно, заново сделать следующий перевод (19):

Amanaišâl: A_{УДВ.} -MAN-(A) «BLESS» (БЛАГОСЛОВЕННЫЙ, ОСВЯЩЕННЫЙ, СВЯТОЙ) - (I) ВСТАВ. -ŠĀL ПРИЛ.

Dušamanūdān: DUŠ_{ОТРИЦ.} -A_{УДВ.} MAN-(Ū) «BLESS» (БЛАГОСЛОВЕННЫЙ, ОСВЯЩЕННЫЙ, СВЯТОЙ) -DĀN ПРИЛ.

Тогда мы имели бы утвердительную форму *Amanaišâl* – *Blessed* (Благословенная, Освященная, Святая) и отрицательную *Dušamanūdān* – *Unblessed* (Неблагословенная, Разосвященная, Оскверненная), что с точки зрения грамматики полностью противоположно тому, что мы видим в эльфийском или в английском толковании (20). Помимо сугубо лингвистического интереса, который можно найти в этом вопросе, такой перевод может пролить свет на то, как сами валар воспринимают мир, который они видели с момента своего появления, в отличие от эльфов, узнавших его намного позже – после того, как Мелькор уже воплотил свои злокозненные замыслы. Первоначальным замыслом Эру была, строго говоря, не *Arda Unmarred* (Арда Неискаженная), но *Arda Blessed* (Арда Благословенная). Мы можем видеть здесь некоторое созвучие с Книгой Бытия: «И благословил Бог седьмой день, и освятил его, ибо в оный почил от всех дел Своих, которые Бог творил и созидал» (21).

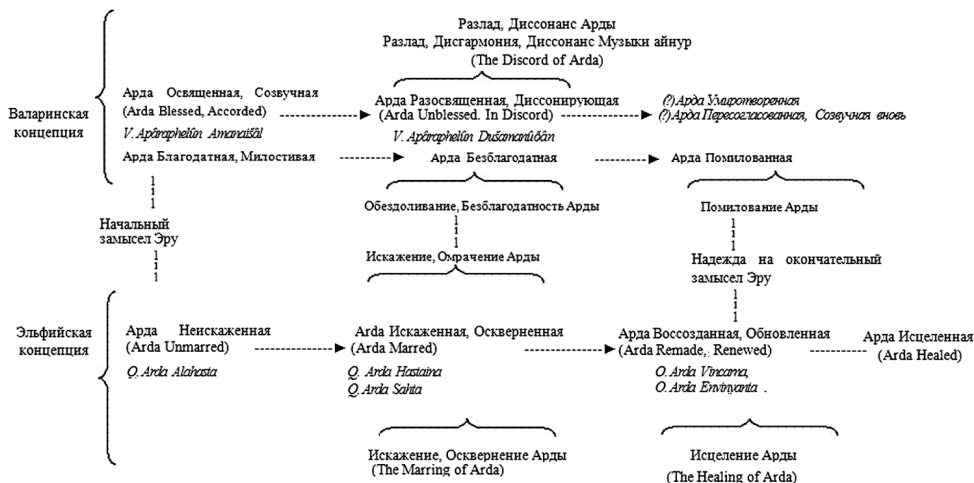
С другой стороны, мир, где властвует Мелькор, был бы не *Arda Marred* (Арда ИСКАЖЕННАЯ), но *Arda Unblessed* (Арда Неблагословенная, Арда Оскверненная). Этот семантический оттенок не имеет существенного значения, но, тем не менее, представляется важным: это свидетельствует не о совершенно другом смысле, но о другом понятии и другой точке зрения.

Завершим наш подход освещением, в первую очередь, неоднозначности элемента *man, aman* в этих формах. В «Квенди и эльдар» Толкин также отмечает, что квендийский топоним *Aman* как название географического места, где живут валар, получен от элемента *aman: blessed, free from evil* (22), «благословенный, освященный, свободный от всякого зла», и хотя мудрец Пенголод не дает первоначальной формы валаринского слова (23), уточняется, что эта форма означала *at peace, in accord (with Eru)* – «в мире, в согласии с Эру (24)». Более буквальным и более близким к первоначальному смыслу переводом выражения *Apâraphelûn*

Amanaišāl было бы тогда, вероятно, «Арда Созвучная (с божественной мыслью Эру)», в то время как *Ārāraphelūn Dušamanūdān* было бы «Арда Несозвучная, Арда Диссолирующая, Расстроенная». В «Айнулиндалэ» говорится, что «(...) разлад, внесенный Мелькором, ширился и нарастал, и мелодии, прежде слышимые, потонули в море буйства звуков (25)», из чего мы можем заключить, судя по далекому отголоску Музыка Айну, желанной для Эру, и диссонансу, вызванному Мелькором (26), которые фигурируют в этом предложении, что *Arda Marred* и *Arda Unmarred* следует переводить как «Арда Согласованная, Созвучная» и «Арда Диссолирующая, Дисгармонирующая, Расстроенная».

Затем мы можем отметить, что *концептуальное* расхождение между валаринскими и эльфийскими словами свидетельствует о разном восприятии мира. В таком случае снова возникает двойственность из-за разницы между образом мышления валар и образом мышления эльфов и людей. Это тем более примечательно, если мы воздержимся от умозаключения, что способ *передачи* мысли у валар, эльфов и людей одинаков, и, следовательно, однозначен (27). Мышление валар при этом способно принимать различные формы.

Наконец, мы можем предложить сводную диаграмму (28) наиболее общей проблематики, касающейся «Marring of Arda» – «Искаженности Арды»: надеюсь, что она, во-первых, может послужить контекстом для статьи Жерома Сэнтонна о переводе этой фразы на французский язык, а с другой стороны, даст представление о проблемах, с которыми придется столкнуться, чтобы сохранить единство семантической группы, выбранной для перевода того, что в английском языке передается через глагол *to mar* «искажать, портить, повреждать» и его производные.



Примечания

(1) В этой статье мы будем отмечать звездочкой (*) термины, предложенные в качестве переводческих решений для замены уже существующих, которые предложены Жеромом Сэнтонном в его эссе «Искажение Арды: протекание Катастрофы в Сказании и ее

перевод» (*Le Marrisement d'Arda: fil et traduction de la Catastrophe du Conte*). В частности, основная проблема, стоящая перед французским переводом – сохранение однокоренных слов, чтобы сказать, что Мелькор – это *the Marrer* (Исказитель, Осквернитель); мир неискаженный, неиспорченный – *Arda Unmarred* (Арда Неискаженная); испорченный, искаженный мир – *Arda Marred* (Арда Искаженная); искажение мира – *Marring of Arda* (Искажение, Осквернение Арды). В заключение мы представим разные возможные варианты перевода.

(2) «“Арда Неискаженная” не существовала в реальности, но оставалась в мыслях – Арда без Мелькора, точнее без последствий его становления злом; но это источник, из которого получены все идеи порядка и все совершенство» (*'Arda Unmarred' did not actually exist, but remained in thought – Arda without Melkor, or rather without the effects of his becoming evil; but is the source from which all ideas of order and perfection are derived*) («История Средиземья», т. X, стр. 405). Ср. «Parma Eldalamberon» № 17, стр. 178: «(...) мир такой, каким он мог бы быть, если бы Зло никогда не появилось».

(3) «Если говорить об... Айнулиндалэ, то она должна быть рассказана самими Аратар (...)». Хотя очевидно, что в нынешнюю форму ее облекли эльдар, и она уже была таковой, когда ее записал Румиль, тем не менее, поначалу, по-видимому, эта история была представлена нам не только в квенийских словах, но также в соответствии с нашим способом мышления и нашими представлениями о видимом мире – в образах, которые были понятны нам. И эти образы были понятны валар, потому что они выучили наш язык» (*If we consider (...) the Ainulindalë: this must have come from the Aratar themselves (...). Though it was plainly put into its present form by Eldar, and was already in that form when it was recorded by Rûmil, it must nonetheless have been from the first presented to us not only in the words of Quenya, but also according to our modes of thought and our imagination of the visible world, in symbols that were intelligible to us. And these things the Valar understood because they had learned our tongue*). («История Средиземья», т. XI, стр. 406–407).

(4) *Arda Hastaina*: «История Средиземья», т. X, стр. 254; *Arda Sahta*: там же, с. 405. Оба толкования фиксируются почти в одно и то же время. Трудно установить, должно ли было одно исправить другое; весьма вероятно, что речь идет о синонимах. Смотрите также эльфийский перевод «Отче наш» в «*Vinyar Tengwar*» № 43, январь 2002 г., стр. 22–23, для другого слова (*úsahtie*), вероятно близкого к *Sahta*; данный номер «*Vinyar Tengwar*» доступен онлайн (www.elvish.org/VT/VT43sample.pdf).

(5) От глагольной формы **hasta-*, которую мы можем выделить также в *alahasta* (см. примечание выше), к которой было присоединено окончание причастия *-(i)na*. О последней форме – смотрите наш доклад о «*Vinyar Tengwar*» № 39 в сборнике *La Feuille de la Compagnie* (Листок Содружества), No. 1, Paris, L'Œil du Sphinx, осень 2001, стр. 102. Глагол **hasta-* сам, вероятно, образован присоединением к основе каузативного суффикса *-ta*, но ни у глагола, ни у его основы нет значения, указанного Толкином. Как образец каузативной (причинной) глагольной формы, употребляемой еще и с факитивным значением («который делает таковым»), см. напр. форму *hehta-* «исключить, отказаться», образованную из элемента *hek* «рядом, в стороне, отдельный» и суффикса *-ta*, то есть этимологически «отделить, сделать так, чтобы (объект) был одиночным, отдельным» («История Средиземья», т. XI, стр. 365).

(6) Это второе толкование имеет форму, менее читаемую, чем предыдущая: эпитет – либо прилагательное, либо причастие (нерегулярная форма, если неоднократно засвидетельствованные формы на *-(i)na* рассматривать как регулярные), которое смешалось с

соответствующим глаголом **sahta-*, что включает, возможно, тот же каузативный элемент *-ta* и может иметь то же истолкование, что и *Hastaina*. Выражения, родственные *Sahta*, не известны, хотя мы считаем, что можем предсказать по крайней мере одну форму для *Arda Unmarred* (Арда Неискаженная) – *Arda *Alashta*.

(Прим. переводчика: можно заметить, что *Sahta* и *Hasta* в *Hastaina* могут быть парой вариантов одной и той же формы с метатезой *Sahta* > *Hasta* или *Hasta* > *Sahta*.)

(7) *Arda Alahasta*: «История Средиземья», том X, стр. 254. Об отрицательном префиксе *ala-* есть свидетельство в другом месте (например, *alasaila*: англ. *unwise* «неразумный» в «*Vinyar Tengwar*», № 41, июль 2000 г., стр. 13, 18). Это прямой эквивалент, априори, английского *un-* или французского *in-* (русского *не-, без-*), здесь «не является (не было) *hastaina*».

(8) В т. X «Истории Средиземья», стр. 342, примечание 7, указано: «Следует подчеркнуть, что у эльфов нет мифов или легенд, касающихся конца мира (*It is noteworthy that the Elves had no myths or legends dealing with the end of the world*)». Дамьен Бадор нам уже дал понять, что он не уверен, шла ли здесь речь об эльфийском представлении. Возможно, это скорее нуменорское представление, или в лучшем случае эльфийское представление, увиденное через призму нуменорцев. Тем не менее, мы не интерпретируем эту фразу в том же смысле: надежда на Арду Исцеленную (*Arda Healed*) нам не кажется относящейся к мифу или легенде о конце времен (какими могут быть, например, Дагор Дагорат и возвращение Турина Турамбара в эпической битве, и т.п., – которые явно похожи на миф или легендарное сказание). Нам скорее кажется, что выражение «Арда Исцеленная (*Arda Healed*)» сперва относилось к надежде (в вероятном толковании – *эстель*) на то, каким мог бы быть божественный план, детали которого при этом остаются неизвестными и о них даже не рассказывается. Поэтому мы здесь считаем, что, вероятно, определения искаженности Арды скорее происходят из представления эльфов (вероятно, привнесенном из их опыта общения с валар), чем из представления людей.

(9) *Arda Envinyanta* и *Arda Vincarna*: см. «Историю Средиземья», т. X, стр. 408. Арда Исцеленная – это не простое возвращение Творения к истокам Мира, а нечто гораздо большее (*far greater thing*, «*Parma Eldalamberon*», № 17, стр. 176), известное только Эру.

(10) Следует отметить, однако, что Толкин в своих этимологических заметках 1950-х годов попытался использовать другую терминологию, обращаясь к лексемам со значением красоты (понимаемой как состояние «безупречное, без изъяна, без греха или грязи, без повреждения, порчи, порока (*lack of fault, blemish*)»): *Arda Vanya* *«Арда Прекрасная» (= *Arda Unmarred* Арда Неискаженная, Неиспорченная) и *Arda Uvana* *«Арда Некрасивая, Безобразная» (= *Arda Marred* Арда Искаженная, Испорченная, см. «*Parma Eldalamberon*», № 17, стр. 149-150). В этих наименованиях термин без отрицания заменяет термин с отрицанием и наоборот, но сразу за ними следуют варианты, которые восстанавливают первоначальную словообразовательную структуру: *A[rda] úxarin* и *A[rda] xarina* – термины, ранее неизвестные и с неопределенным значением. Использование буквы *χ* [x], необычной для квенья, и использование префикса *ú-* в качестве формы прилагательного (или причастия) для этих терминов исключают строго валаринскую интерпретацию, даже если **-xar-* имеет вид заимствования из валарина (см., например, валаринское *maχallam*, из которого выводится квенийское *mahalma* (трон)). Эти заметки написаны одновременно с «Квенди и эльдар» («История Средиземья», т. XI) и, таким образом, могут представлять собой самую первую попытку отличительного противопоставления эльфийского и валаринского понятий, с **-xar-* как возможным временным

на тот момент валаринским этимологом, приблизительно означающим «портить, осквернять, *омрачать» (но утверждать это нельзя, чтобы не повторять ошибку Х. Февскангера, что одни и те же понятия могут заимствоваться из одного языка в другой).

(Прим. переводчика: Также можно вспомнить похожий элемент -*χαρ* *«холм» из валаринского *Ezellōχār the Green Mound* «Зеленый холм» в «Квенди и эльдар», см. том XI «Истории Средиземья», стр. 401. Возможно толкование **χαρ* как «повреждение, искажение земной поверхности». Но также возможна другая структура *Ezellōχār* с элементом «холм» как *lōχār, ōχār*)

(11) «История Средиземья», том XI, стр. 399.

(12) «История Средиземья», том V, стр. 371.

(13) «Parma Eldalamberon», № 17, стр. 162. В тексте также указывается форма *māna* «все хорошее или благоприятное, любая хорошая или благоприятная вещь (*any good or fortunate thing*)» с расширением значения «благо или благословение, благодать». Окончательное определение открывает новую область интерпретации, когда другая лексико-семантическая группа на этот раз обращается к семантике благодати, так что Аман можно представить как царство, оставшееся в «состоянии благодати». Нам будет мешать то, что мы пытаемся ввести новое понятие – *вдобавок*, через термин неанглосаксонского происхождения: в современном английском есть слово *grace* «благодать», но унаследованное из французского, в который пришло из латинского *gratia*.

В дополнение к этому примечанию, где Толкин приводит его курсивом, мы, тем не менее, можем вспомнить, что в своих последних версиях молитвы «Аве Мария», опубликованных в «*Vinyar Tengwar*» № 43, Толкин перевел «исполненная благодати» (*gratiā plena*) как *quente Eruanno*. «Благодать» здесь явно воспринимается как «дар Божий», *Eru-anna*. Предыдущие версии дают *quanta erulissenen*, буквально «исполненная добротой (или сладостью) Эру», но это мелкое различие не имеет большого значения, потому что по-прежнему благодать исходит именно от Эру. Подробный анализ этого предмета выходит за рамки данной статьи, поэтому мы кратко ограничимся указанием такой возможности, не вдаваясь в подробности, в нашей сводной схеме в конце статьи.

(14) «История Средиземья», т. XII, стр. 357.

(15) См., например, термины *Ithil, Indis, Estel* в квеня для подобных образований.

(16) «История Средиземья», т. XI, стр. 401.

(17) «Слово *dušamanūdān* (искаженный), похоже, является страдательным причастием.

Если бы мы знали глагол «искажать», мы могли бы выделить морфемы, используемые для образования таких причастий» (Хельге Коре Февскангер, «Ардаламбион», «Валарин – как сверкание клинков»: <http://www.ardalambion.com/valarin.htm> (прим. переводчика: *пер. с английского на русский Романа Ухова, он же Драугер, для Tolkien.ru, http://www.tolkien.ru/drauger/valarin.htm*). Так как статьи в Интернете могут обновляться и исправляться, мы приводим здесь версию сайта *Ardalambion* ноября 2003 г.

(18) Если бы это было так, Пенголод предпочел бы отнести эльфийские лексемы, использованные для передачи названий *Amanaišāl* и *Dušamanūdān*, либо к разделу 1 своего исследования (квенийские слова и собственные имена, *заимствованные* из валарина) или, что более вероятно, к разделу 3 (слова и имена собственные, *переведенные* с валарина). Как отметил Жером Сэнтон, отнесение этих валаринских терминов к разделу 2 – для слов и

собственных имен, не являющихся ни калькой, ни переводом – напротив, указывает на то, что они соответствуют понятиям, содержащим общий компонент, но переведенным независимо.

(19) ПРИЛ. = прилагательное, причастие; УДВ. = редупликация, удвоение; ОТРИЦ. = отрицательная форма; ВСТАВ. = эпентеза, вставной гласный. То, что аффиксы *-šāl и *-dān действительно могут быть окончаниями прилагательных и причастий, здесь не так важно: мы с большим трудом смогли бы выяснить их точное значение и оттенок смысла.

По возможности вставного гласного -i- в *amanaišāl*, сравните *apāra* «фиксированный, назначенный» (XI том «Истории Средиземья», стр. 399) в *Apāraigas* «предназначенный жар» > «Солнце» (стр. 401), последний элемент **gas* может быть близок *ghāsh* «огонь» в черном наречии, см. Édouard Kloczko, *Dictionnaire des langues des Hobbits, des Nains, des Orques* (etc.), Argenteuil, Arda, 2002, с. 24 (и наоборот, Хельге Февскангер, в свою очередь, выделяет слово **igas*, но мы не считаем, что такой анализ верен); ср. *Phanaikeľūth* «Сияющее зеркало» > Луна», где первый элемент может быть связан с квенийским *fana, fāna* (там же., стр. 27). (Прим. переводчика: возможное окончание прилагательного / причастия -(ā)l, возможно, родственно кхуздульскому окончанию прилагательных -(u)l в *Khuzdul*, Fundinul – см. «*Parma Eldalamberon*», № 17, стр. 47, а также окончанию причастий -la (*falastala* “foaming” «пенящийся», *hlápula* “lying” «парящий», *itila* “twinkling, glinting” «сверкающий») в квенья; а возможное окончание страдательных причастий прошедшего времени -ān, возможно, родственно окончанию страдательных причастий прошедшего времени -ān в адунайском: *zabathān* “humbled” «усмиранный», *zīrān* “loved, beloved” «любимая», см. IX том «Истории Средиземья», стр. 247, а также суффиксу причастий -na или -ina в квенья. Вала Аулэ, скорее всего, создал кхуздул на основе валарина, а адунайский во многих элементах лексики и грамматики имел сильное влияние кхуздула – см. «Отчет Лаудхема», IX том «Истории Средиземья», стр. 414–415, «Ламмас», V том «Истории Средиземья», стр. 168–170, «Тенгвеста квендеринва», см. «*Parma Eldalamberon*» № 18, стр. 23, 28. В валаринском *Amanaišāl* возможна форма прилагательного (или отглагольного прилагательного / причастия) **Amanai* с окончанием -ai, что подобно **Apārai* «назначенный» в *Apāraigas* «Назначенный жар», **Phanai* «сверкающее» в *Phanaikeľūth* «Сверкающее зеркало», и валаринскому имени *Оссэ* - *Ošošai, Oššai* (возможно, означаемому «Пенящий»). Можно отметить, что гласный -i в качестве суффикса был признаком прилагательных в адунайском, и в праквендийском в «Этимологиях» (см. анализ Хельге Февскангера «*Primitive Elvish – where it all began*»), а праквендийский в «Этимологиях» может представлять раннюю версию валарина, т.к. по ранней версии происхождения языков Арды Оромэ научил эльфов языку валар. Отсюда возможно толкование использования двух суффиксов прилагательных или причастий -ai и -al в *Amanaišāl* как «сделанное благим, сделанное благословенным»). Наконец, префикс **duš-*, по-видимому отрицательный, в *Dušatanīdān* напоминает – возможно, намеренно – древнегреческий префикс δυσ- [прим. перев. «приставка, отрицающая положительный смысл слова или усиливающая отрицательный», см. И.Х. Дворецкий (сост.). *Древнегреческо-русский словарь. Том первый. М., 1958, стр. 429*], как внешне, так и по функции; см. Henry George Liddel & Robert Scott, *An Intermediate Greek-English Lexicon*: “like un- or mis- (in un-lucky, mis-chance), destroying the good sense of a word, or increasing its bad sense” [как не-, без- (в не-удачный, беспоталаный, не-везение), разрушает положительный смысл слова или усиливает его негативный, плохой смысл] (Oxford, Clarendon Press, 1889; онлайн-версия доступна по адресу: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0058>). Мы благодарим Патрика

Уинна за напоминовение нам об этом сходстве в почтовой рассылке группы *Lambengolmor*, где наша теория была впервые представлена. Следует отметить, что в лингвистических заметках, опубликованных в «Parma Eldalamberon» № 17, стр. 63, Толкин явно ссылается на греческое *δύσ-*, говоря об отрицательном префиксе *u-* (например, в *unótime* «неисчислимое»).

(Прим. переводчика: также для этимологии можно вспомнить похожие и, возможно, родственные формы из языков Арды: кхуздульское **dush** «черный, темный» в *Buzundush* **Morthond, Blackroot** «Черный корень, источник», и возможно в *Udushinbar* ‘the Horn of Cloud’ «Облачный рог», ранней форме, см. VII том «Истории Средиземья», стр. 166, 167, 241, 432; возможный префикс **du-* в адунайском *dulgu black* «черный», см. IX том «Истории Средиземья», стр. 247, 312; праक्вендийские корни DO3, DÔ **night, dark, gloom** «ночь, темный, тьма», *DUS brown* «коричневый» – см. V том «Истории Средиземья», стр. 354, «Vinyar Tengwar» № 45, стр. 11. Праквендийский в начальной концепции языков Арды у Толкина мог представлять начальную версию валарина, т.к. вала Оромэ научил эльфов своему языку, валарину; «Ламмас», V том «Истории Средиземья», стр. 168–170, «Тенгвеста квендеринва», см. «Parma Eldalamberon» № 18, стр. 23, 28. Отсюда можно предположить также значение **duš-*, как **«тьма, мрак, черный»* и *dušamanûdân* тогда может значить **«омраченное, затененное (благо?)»*)

(20) Эдуард Ключко приводит, хотя и без подтверждения, подобные формулировки в своем «Словаре языков хоббитов, гномов, орков (и т. д.)» на стр. 23–24: «Неиспорченный, неискаженный, *здоровый* (англ. *unmarred*)» – для *amanaišâl*, и «Испорченный (морально и физически), *нездоровый* (англ. *marred*)» – для *dušamanûdân* (прим. переводчика: см. мой перевод книги Ключко с французского на khuzdul.su). Предложенные значения образуют однородную семантическую общность, но, тем не менее, отдаляются от текста.

(21) Быт. 2:3.

(22) В письме к миссис Элгар 1963 года, в пассаже о временном отдыхе, который ждал Фродо на Западе, Толкин приводит перевод, эквивалентный по существу: ««Арда Неискаженная», Земля, не оскверненная злом (*'Arda Unmarred', the Earth unspoiled by evil*)» (*The Letters of J.R.R. Tolkien*, № 246, стр. 328).

(23) от топонима *Aman* «Аман», или элемента *aman-*, от которого он получен: текст кажется неоднозначным по этому вопросу.

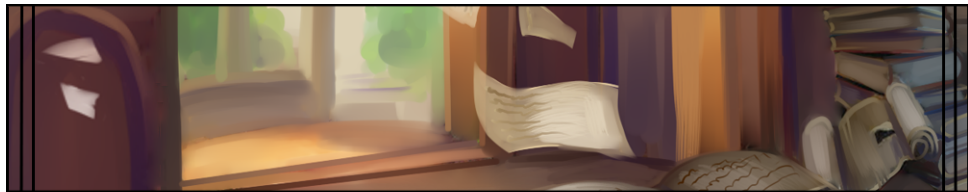
(24) «История Средиземья», т. XI, стр. 399.

(25) “*Then the discord of Melkor spread ever wider, and the melodies which had been heard before foundered in a sea of turbulent sound*” – J. R. R. Tolkien, *The Silmarillion*, стр. 16 (прим. переводчика: см. Толкин Дж. Р. Р. Сильмариллион / Пер. С. Лихачёвой. М., 2016).

(26) «Мелькор и те, кто находился под его влиянием, внесли [в Музыку Айнуур] элементы, исходящие от мыслей и намерений самого Мелькора, вызвав большой разлад и сумбур» («Parma Eldalamberon», № 17, стр. 178).

(27) См. нашу статью «Слово и мысль у Толкина: аналогия с ангелологией» (*Parole et pensée chez Tolkien: l'analogie de l'angéologie*) в настоящем выпуске «La Feuille de la Compagnie» (*l'Effigie des Elfes* n° 3).

(28) Буквы «кв.» указывают на то, что это слово из квеня, а «вал.» – что из валарина.



МИХАИЛ МИНЦ (АМДИР)

ОСОБЕННОСТИ ИЗУЧЕНИЯ АРДЫ КАК ВЫМЫШЛЕННОГО МИРА: ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И МЕТОДОЛОГИИ

Представление о толкинистике как об уже сформировавшейся «отдельной и достаточно специфической области знаний» (1), кажется, не вызывает сегодня серьёзных возражений. Столь же очевидно, что творческое наследие Дж. Р. Р. Толкина – феномен чрезвычайно сложный и многогранный, его изучение «не под силу» одному лишь литературоведению, и исследователи поневоле вынуждены прибегать также к методам других наук. Иными словами, для толкинистики естественны междисциплинарные подходы и исследования, а для подобной работы, помимо всего прочего, требуется соответствующая теоретико-методологическая база, позволяющая совместить в рамках одного исследования данные, полученные средствами различных научных дисциплин. В современной российской толкинистике вопросы теории и методологии обсуждаются уже довольно давно, однако существующие на сегодня методологические концепции малоприменимы для междисциплинарных исследований. Попробуем наметить возможные пути выхода из этой ситуации.

Данная статья представляет собой расширенный вариант доклада, прочитанного в 2010 г. на Большом Толкиновском семинаре в Санкт-Петербурге (2). Предварительный вариант статьи обсуждался на «Весконе» 2019 года, результаты обсуждения учтены в настоящем тексте.

Так сложилось, что отправной точкой для моих изысканий в области теории и методологии стали в своё время публикации Д. О. Виноходова (3). В них собран и проанализирован довольно обширный материал, но общие выводы, к сожалению, весьма уязвимы для критики: посчитав обрисованную им ситуацию удовлетворительной, автор в каком-то смысле остановился на полпути. Я попытался сделать следующий шаг, опираясь на его наработки. Как следствие, первые два раздела данной статьи будут посвящены в основном критике его выводов и тех концепций, которые он описывает. Далее излагаются мои собственные построения.

Работы Виноходова в области теории и методологии были связаны также с дискуссией о «классификации» толкинистов, развернувшейся ещё в 1990е годы (4). Его собственный подход к изучаемой проблеме состоит в том, чтобы взглянуть на творчество Толкина глазами неискущённого исследователя, никогда раньше не имевшего дела с этими произведениями:

«Представим себе, что мы ещё пока никогда ничего не слышали о книгах Дж. Р. Р. Толкина. И вот перед нами находится стол, на котором лежат три издания “Хоббита”, два из-

дания “Властелина колец”, “Сильмариллион”, “Неоконченные сказания”, двенадцать томов “Истории Средиземья”, “Приключения Тома Бомбадила”, “Дорога вдаль бежит”, “Письма Дж. Р. Р. Толкина”, “Письма Деда Мороза”, “Роверандом”, а также сборники рисунков Профессора. Что нам делать с этой горой? Как ее изучать? Чтобы принять решение, необходимо сперва ответить: что это за тексты?» (5)

Первой логической развилкой, с которой мы сталкиваемся на этом пути, является вопрос о том, как соотносятся между собой сам Толкин, его тексты и описанный в них мир. В зависимости от того, как отвечает на этот вопрос конкретный исследователь, можно различить пять методологических подходов: «филологический» (изучение творчества Толкина литературоведческими методами исходя из той предпосылки, что Арда, как и описывающие её тексты, является плодом фантазии самого Толкина), «психоаналитический» (предполагает, что за толкиновскими образами стоят определённые подсознательные механизмы, и нацелен на изучение этих механизмов), «исторический» (изучение «внутренней» истории Арды, как если бы она существовала в материальной форме), «визионерский» (основан на убеждении, что мир, описанный в текстах Толкина, существует объективно и был явлен ему в визионерском опыте) и «религиоведческий» (попытки построить новую религию на основе толкиновских текстов) (6). Виноходов признаёт, что описанные им подходы несовместимы между собой, однако предполагает, что знания, полученные в рамках разных подходов, могут быть объединены в некую целостную картину (7).

Помимо этого, каждый исследователь, вне зависимости от того, как он отвечает для себя на вопрос об отношении Толкина к Арде и описывающим её текстам, сталкивается с проблемой выбора между различными, порой взаимоисключающими данными по тому или иному вопросу, содержащимися в разных произведениях Толкина. Наиболее простым и потому соблазнительным способом решения этой проблемы является выделение того или иного ограниченного набора текстов в качестве «канона», Виноходов считает такой подход неприемлемым (8).

Рассмотрим эти идеи более подробно.

Совместимы ли разные ответы на «основной вопрос толкинистики»?

Сомнительным представляется прежде всего тезис Виноходова о возможности интеграции знаний, полученных в рамках разных подходов, основанных на разных ответах на вопрос о природе толкиновского мира и описывающих его текстов. По моему убеждению, эта возможность иллюзорна: если один исследователь в своей работе исходил из того, что Средиземье придумано Толкином, а другой (хотя бы понарошку) – из того, что оно где-то существует или существовало объективно, то полученные ими результаты будут так же несовместимы между собой, как и те подходы, которые они применяют. Виноходов и сам отмечает, что каждое исследование должно выполняться строго в рамках какого-то одного подхода (9). Но даже в этом случае, если мы попытаемся использовать результаты таких исследований для каких-то обобщающих построений, то данная операция сама по себе тоже будет сравнительным исследованием, и для его выполнения нам снова понадобится какая-то единая теоретико-методологиче-

ская основа. В противном случае сравнительный анализ окажется невозможным, поскольку не все сравниваемые выводы будут считаться в равной степени корректными. Следовательно, и этот выход в действительности является не более чем иллюзией.

Любопытно, что свою концепцию Виноходов иллюстрирует двумя метафорами, которые ему самому представляются синонимичными, хотя в действительности являются взаимоисключающими. Так, он сравнивает толкинистику с современной физикой, где каждый квант электромагнитного излучения (например, света) может рассматриваться и как микроскопическая электромагнитная волна (дуг), и как частица световой материи (фотон), что позволяет учёным использовать разные методы в зависимости от того, какие именно свойства квантовых объектов они исследуют (10). Но корпускулярно-волновой дуализм – это не две несовместимых между собой концепции, а именно единая теория, в рамках которой свет имеет двоякую природу и может проявлять себя по-разному в разных исследовательских ситуациях. Создание такой концепции, несомненно, является целью теории и методологии толкинистики, но в работах Виноходова эта цель не достигнута.

Ещё одна метафора состоит в том, что вопрос, как соотносятся между собой Толкин, его произведения и описываемый в них мир, Виноходов называет «основным вопросом толкинистики», по аналогии с основным вопросом философии (11). На самом же деле вопрос «об отношении мышления к бытию» – или, если немного утрировать, вопрос о существовании Бога – считался таковым лишь в советской традиции. В классической «марксистско-ленинской» формулировке он предполагал лишь два возможных ответа, причём сам вопрос считался синонимом вопроса о возможности научного познания, ответ о первичности материи – синонимом тезиса о том, что научное познание возможно, а ответ о первичности сознания – синонимом отрицания науки, что само по себе более чем спорно, поскольку свойственный материализму детерминизм неизбежно вообще ставит под сомнение возможность какого бы то ни было познания. Это позволяло разделить всё бесконечное многообразие философских учений и школ на «идеалистические» и «материалистические», и при ближайшем рассмотрении такая классификация выглядит крайне искусственной и тенденциозной. Неудивительно, что в изданной уже в постсоветские годы многотомной «Новой философской энциклопедии» (12) статья «Основной вопрос философии» попросту отсутствует.

В действительности на «сакраментальный» с точки зрения советских идеологов вопрос «Есть ли Бог?» возможны не два ответа, а гораздо больше, да и значение его в разных философских системах неодинаково. Позитивисты, к примеру, считали бессмысленной саму постановку этого вопроса, поскольку он заведомо не решается научным путём. На этом основании они критиковали не только идеализм, но и материализм, так что в советской традиции позитивизм считался «идеалистическим» учением, хотя сами позитивисты, вероятно, весьма удивились бы такой трактовке. Ничуть не меньше удивились бы средневековые номиналисты, которые в советских учебниках представлялись чуть ли не материалистами, хотя в действительности все они были убеждёнными католиками.

Таким образом, «основной вопрос философии» никогда и не задумывался как основа для интеграции знаний, полученных в рамках различных, в том числе несовместимых между

с собой, философских концепций. Цель была прямо противоположной – как можно точнее и решительнее «отсечь» все философские учения, не укладывающиеся в марксистское видение мира в его советском варианте, заклеив их как «идеалистические» и антинаучные. Из этих концепций позволялось заимствовать лишь отдельные наработки вроде гегелевской диалектики, которые могли быть относительно безболезненно перенесены на материалистическую почву. Предложенная метафора, таким образом, не столько подтверждает концепцию Виноходова, сколько, напротив, опровергает её.

Если внимательно рассмотреть описанные Виноходовым пять подходов к исследованию творчества Толкина, то приходится признать, что подлинно научный из них лишь один – это «филологический» подход, базовый постулат которого состоит в том, что создателем не только Арды, но и описывающих её текстов был сам Толкин. «Психоаналитический» подход по сути является его разновидностью, к тому же на практике он используется довольно редко. Ненаучность «визионерского» и «религиоведческого» подходов признаёт и сам Виноходов (13). «Религиоведческий» подход, в сущности, и не относится к изучению творчества Толкина как такового; «визионерский» же представляет собою не столько особую методологию, сколько особую *форму знания*, мифологическую в своей основе, тогда как в данной статье речь идёт исключительно о научных изысканиях, да и познавательная ценность визионерства также сомнительна. Неудивительно, что оба «подхода» основываются на предпосылках, совершенно чуждых мировоззрению самого Толкина.

Наконец, для изучения «внутренней» истории Арды предлагается использовать отдельный «исторический» подход, основанный на предположении (пусть и «понарошку»), что мир Средиземья существует (или существовал) материально, а Толкин являлся всего лишь его исследователем. Тем самым результаты изучения «внутренней» истории Арды оказываются несовместимыми с результатами литературоведческих изысканий, выполненных в рамках «филологического» подхода, а попытки изучать толкиновский мир, игнорируя его «вторичную» природу, приводят к неустрашимым методологическим коллизиям, о которых ещё будет сказано ниже. Кроме того, использование «исторического» подхода фактически подменяет подлинное исследование *игрой в исследование*, недаром многие профессиональные литературоведы рассматривают изучение «внутренней» истории Арды как что-то несерьёзное. Между тем, изучать её, на мой взгляд, действительно необходимо, по крайней мере по двум причинам. Во-первых, просто потому, что вымышленный мир, с которым мы имеем дело, в каком-то смысле является самостоятельным художественным произведением (подробнее об этом ещё будет сказано ниже). В таком случае его «внутренняя» история – это его неотъемлемая составная часть, игнорировать которую методологически некорректно. Во-вторых, Толкин и сам стилизовал многие свои тексты под подлинные исторические источники, так что своеобразная «игра в историю» по сути входила в авторский замысел. Более того, известен по крайней мере один случай, когда рецензент издательства *George Allen & Unwin*, прочитав рукопись «Лэ о Лэйтиан», на полном серьёзе принял её за подлинный древний текст (14).

К изучению «внутренней» истории Арды примыкает и такая сугубо литературоведческая задача, как анализ субъектной организации произведения, включая субъективные пред-

ставления и ощущения его персонажей, поскольку «то, как и что видят герои и различные рассказчики, становится тем, как и что видим мы, читатели, – то есть тем, что именно, в свою очередь, автор пытается передать (или навязать – в зависимости от нашего желания и способности сопротивляться) нам как *своё* видение» (15). Необходимо, следовательно, выработать более действенный методологический подход, который позволил бы изучать «внешнюю» (литературоведческую) и «внутреннюю» (с точки зрения персонажей самого легендарнума) историю толкиновского мира без необходимости использовать несовместимые ответы на «основной вопрос толкинистики».

Сам по себе соблазн представить Арду как материально существующий мир вполне объясним. Нужно воздать должное мастеру, потратившему годы на тончайшую прорисовку каждой детали на своём полотне. Когда рассматриваешь его творение, и в самом деле кажется, что перед тобой не картина, а распахнутое окно, в которое можно высунуть голову и оглядеться по сторонам. Но это чувство иллюзорно. Даже если Второй Голос из «Листа кисти Ниггля» действительно сделал толкиновское Дерево частью «большого» Творения, нам не дано знать об этом. Точно так же мы не знаем, насколько сильно окончательный вариант Картины отличается от тех этюдов, что оставил нам художник, отправившись в Путешествие. Рассуждения о том, что любое значительное произведение искусства неизбежно де выходит из-под контроля автора и начинает жить самостоятельной жизнью, в данном случае ничего не доказывают: никому ещё не удавалось *физически* войти внутрь какого-либо произведения – во всяком случае, таким образом, чтобы это стало научно доказанным фактом. Неубедителен и другой довод, согласно которому, отрицая «исторический» подход, мы якобы превращаем Арду в кукольный театр, а Толкина – в кукловода, дёргающего за ниточки (16): нельзя не признать, что и эти рассуждения рождены всё тем же соблазном представить Арду существующей материально. Иначе нам придётся согласиться с тем, что и у настоящего кукловода все персонажи в действительности живут собственной жизнью, а пресловутые ниточки – не более чем иллюзия. Увы, как бы нам ни хотелось иного, но в роли «кукловода» неизбежно оказывается любой земной художник, и его стремление придать своему произведению внутреннюю непротиворечивость, хоть и является самоограничением, но ещё не выводит творение из-под контроля автора, поскольку создавать подлинно живые миры под силу лишь Всевышнему. Сам Толкин, во всяком случае, был с этим согласен – достаточно вспомнить миф о сотворении гномов. Так что и нам, по-видимому, ничего не остаётся, кроме как полностью отказаться от «исторического» подхода и исследовать произведения Толкина как творение самого Толкина.

Проблема разночтений между источниками

Вторая серьёзная проблема связана с тем, что одни и те же события или явления могут по-разному описываться в разных текстах. В статье «Подходы к изучению текстов Толкина» Виноходов выделяет два возможных пути её решения – уже упоминавшийся «исторический» подход и «канонистическо-историографический» (17). Последний основывается на том, что некий ограниченный набор произведений Толкина рассматривается в качестве «канона», то есть комплекса источников, признаваемых достоверными априори. Во втором разделе статьи

«Толкинистика: принципы и проблемы методологии» Виноходов подробно разбирает различные варианты «канона», предлагавшиеся в разное время разными группами исследователей («пятикнижный», «раннечетырёхкнижный», «позднечетырёхкнижный», «ревизионистский») и приходит ко вполне обоснованному выводу, что «канонистическая» методология порочна в самой своей основе (18). В этой же статье он отказывается от прежнего противопоставления «канонистическо-историографического» подхода «историческому» и предполагает, что канонистическую или неканонистическую форму может принимать любой из описанных им пяти основных подходов к изучению творчества Толкина, включая, к примеру, «филологический» (19), что, на мой взгляд, не совсем верно. В качестве примера Виноходов ссылается на нежелание ряда исследователей использовать в своей работе черновики и письма Толкина. Однако недостаточное внимание к определённой группе источников свидетельствует лишь об отсутствии интереса к их изучению, что может сделать исследование односторонним и привести к неверным выводам, но само по себе ещё не является методологической ошибкой. Настоящий «канонизм» возможен именно при изучении «внутренней» истории Арды, когда возникает вопрос о достоверности используемых источников. Статья «Подходы к изучению текстов Толкина» в этом отношении, видимо, ближе к истине.

Альтернативой «канонизму» Виноходов считает «исторический» подход, в рамках которого исследователь имеет возможность «признать все имеющиеся в нашем распоряжении тексты аутентичными и равно достойными изучения, а проблему выбора достоверной информации решать в каждом случае отдельно, опираясь на логику и сравнительный анализ в рамках того подхода, который был выбран в процессе ответа на ОВТ [основной вопрос толкинистики – М. М.]» (20). Виноходов и сам оговаривается, что предложенная им концепция не подходит к некоторым произведениям «ардийского» цикла, таким как «Утраченный путь» или «Записки клуба “Мнение”» (21). Но даже с этой оговоркой предложенное решение вызывает серьёзные возражения.

Во-первых, Толкин действительно стилизовал многие свои произведения под подлинные источники, возникшие непосредственно в Средиземье, но это относится лишь к части его наследия. Есть также немало число текстов, стилизованных под *исследования истории Арды*, «выполненные» Толкином, – подразумевается, что он при этом использовал какие-то подлинные источники, «открытые» им самим. «Хоббит» и «Властелин колец» оформлены как *художественные произведения, созданные на основе подлинных источников, возникших в Средиземье*, – прежде всего на основе «Алой книги». Имеется, наконец, обширный комплекс текстов, в которых Толкин выступает напрямую как создатель Арды. Причём если у его писем есть свои адресаты, то «Преображённые мифы» – это в чистом виде рабочие заметки для себя. Внимательный анализ доступных текстов, вероятно, позволит выявить и ещё более сложные варианты взаимоотношений между писателем и его *sub-creation*. «Земные» историки с такими документами просто не сталкиваются, у нас нет доступа к черновикам Бога.

Во-вторых, мы знаем, что образ Арды и её истории в представлении Толкина со временем не только прирастал новыми землями и эпохами, но и неоднократно пересматривался, так что Арда, какой мы видим её, условно говоря, в «Книге утраченных сказаний», в опубли-

кованном «Сильмариллионе» и в «Преображённых мифах», – это в известном смысле разные миры. В таком случае интерпретировать различия между источниками по аналогии с различиями в «земных» документах будет корректно лишь в том случае, если не согласующиеся между собой тексты относятся к одной и той же версии истории Арды и написаны с одинаковых позиций (то есть если во всех сравниваемых текстах Толкин позиционирует себя в одном и том же качестве), в противном случае мы рискуем получить заведомо некорректный результат.

Представим себе исследователя, которому каким-то образом удалось получить доступ не только к обычным «земным» источникам, но и к документам, возникшим в некоем параллельном мире, очень похожем на наш, но с определёнными отличиями. Предположим, например, что в этом мире Вторую Пуническую войну выиграл не Рим, а Карфаген. Наш учёный штудирует «Историю Рима от основания города» Тита Ливия, а затем берёт в руки «Историю Карфагена от основания города», написанную неизвестным ему африканским историком, не подозревая о «потустороннем» происхождении этого произведения, и с удивлением читает, что война 218–201 гг. до Р. Х. закончилась поражением Римской республики, которая вынуждена была принять унизительные для неё условия мира. Если исходить из того, что оба произведения написаны в одной и той же вселенной, то можно предположить, например, что война на самом деле закончилась вничью, поэтому со временем и римляне, и карфагеняне посчитали её результат своей победой. Такие случаи в принципе возможны: то же Бородинское сражение во французской массовой памяти до сих пор воспринимается как победа Наполеона, а в русской – как победа Кутузова, хотя в действительности это был как раз тот случай, когда обе стороны «потерпели победу, одержали поражение». Но в нашем примере два исторических трактата были написаны в разных мирах, и подобная «компромиссная» интерпретация не будет иметь абсолютно никакого отношения не только к научной истории «земных» Рима и Карфагена, но, пожалуй, и к истории одноимённых государств на условной «Земле II».

Понятно, что на практике исследователей интересует прежде всего «опубликованный» вариант истории Арды. Прижизненное издание даже части относящихся к нему произведений в определённом смысле «повышает» его статус, тем более что в число этих произведений входит и «Властелин колец» – самое масштабное творение Толкина. Эта же версия его легендарiums является и наиболее подробно разработанной, что обуславливает не только чисто познавательный интерес, но и практический, связанный с ролевыми играми. Неудивительно, что именно эту версию истории Арды – точнее, относящиеся к ней опубликованные тексты – нередко пытаются представить в качестве «канона» (его «раннечетырёхкнижный» вариант включает в себя только «Хоббита» и «Властелина колец», в «пятикнижный канон» входит также «Сильмариллион», в «позднечетырёхкнижной» версии, наоборот, отсутствует «Хоббит»). Из этого не следует, однако, что все прочие тексты нужно либо игнорировать как «неканонические», либо пытаться тем или иным образом «вписать» непосредственно в «опубликованную» версию мифологии. Их просто нужно анализировать с учётом того обстоятельства, что они относятся к другим версиям легендарiums, которые тоже могут представлять интерес для исследователя как самостоятельные этапы творческого пути Толкина.

Сказанное не исключает разнообразных «вольных» интерпретаций тех текстов, которые не вписываются в «пяτικнижную» версию истории Арды. Можно встретить, к примеру, такую точку зрения, что «Книга утраченных сказаний» на самом деле представляет собой поздний вариант мифологии, созданный людьми в тот период, когда эльфы уже покинули Средиземье и предания, оставшиеся после них, начали постепенно искажаться в человеческой памяти. Идея оригинальная и по-своему красивая, но важно понимать, что научной концепцией она не является и целиком относится к художественному творчеству «по мотивам». Подобные решения имеют право на существование, но смешивать их с *исследованием творчества Толкина* как таковым всё же не стоит.

Теоретические основы: Арда как самостоятельное произведение

На какой же теоретической основе можно построить по-настоящему комплексное, междисциплинарное изучение творчества Толкина? Как мне кажется, такая модель вполне выстраивается и в рамках «филологического» подхода. Зададимся для начала вопросом, что является объектом и предметом наших изысканий. Как следует из самого названия толкинистики, в конечном счёте она изучает личность Дж. Р. Р. Толкина в её историческом и культурном контексте. Иными словами, предмет толкинистики – это внутренний мир Профессора, его мысли, убеждения, духовные искания и, наконец, его творчество – научное и художественное.

Центральным элементом толкиновского художественного наследия является сам мир Арды, который было бы правильнее рассматривать как самостоятельное произведение, хотя и нематериальное по своей природе. Понятие «мир литературного произведения» используется в научных работах, но в более широком смысле, как «предметный аспект художественного изображения (образа)», один из основных элементов литературной формы наряду с композицией и художественной речью, включающий в себя такие явления, как «персонаж, сюжет, пространство и время, портрет, высказывания персонажей, пейзаж, интерьер, вещь» (22). Случай Толкина явно более сложный, поскольку, создавая свою «мифологию для Англии», он довольно много времени и сил тратил не только на придумывание историй как таковых, но и на разработку самой вселенной, в которой разворачиваются его истории. Результатом этой работы стал прежде всего обширнейший комплекс материалов, посвящённых языкам Арды, но кроме того мы имеем и многочисленные тексты «научного» и «справочного» характера, в которых описывается космография толкиновского мира, культура и история народов Средиземья – в качестве примера можно вспомнить такие произведения, как «Амбарканта», «Описание острова Нуменор», большая часть приложений к «Властелину колец» и многие другие. Как следствие, нам теперь приходится изучать не просто цикл литературных произведений, действие которых (как и в других произведениях художественной литературы) происходит в созданном их автором условном мире, лишь отчасти напоминающем наш собственный, а саму толкиновскую вселенную, причём эта вселенная, если рассматривать её во всей её полноте, представляет собой нечто большее, нежели корпус описывающих её источников, обладает собственной историей протяжённостью во много тысячелетий и по частям раскрывается в отдельных текстах, рисунках и картах.

Если попытаться дать Арде более или менее научное определение, свободное от визионерских домыслов, то можно сказать, что это прежде всего идея, мысленный образ вымышленного мира, в свою очередь представляющий собою сложный комплекс более конкретных идей, представлений и образов. Когда-то он существовал только в сознании самого Толкина, сейчас является достоянием земного человечества в целом. В этом смысле Арда действительно уже давно существует как элемент объективной реальности, независимо от сознания и воли её создателя. Впрочем, то же можно сказать и о других произведениях человеческой культуры: в некотором роде вся она представляет собой прежде всего комплекс идей и уже во вторую очередь совокупность текстов (в широком смысле слова, включая и изображения, и музыкальные произведения) и их материальных воплощений, то есть конкретных книг, картин и т. д. Другое дело, что такая природа культуры особенно заметна именно на примере Толкина, чей вымышленный мир настолько глубок и многогранен, настолько изобилует деталями и подробностями, что его самостоятельное существование отдельно от описывающих его текстов сразу бросается в глаза.

Будучи включённой в мировое культурное наследие, Арда соединена множеством самых разнообразных связей с другими его частями, что делает возможным исследование её места в человеческой культуре с применением различных литературоведческих, исторических, культурологических, психологических и иных методов. В то же время следует подчеркнуть, что изучение Арды ни в коем случае не должно сводиться к одному лишь анализу текстов.

Существует ли этот мир материально – в конечном счёте вопрос веры, на который каждый отвечает самостоятельно. По доступным текстам можно, однако, выяснить, что по этому поводу думал сам автор «Властелина колец». Для этого попробуем проанализировать эссе «О волшебных сказках», сказку-притчу «Лист кисти Ниггля» и знаменитый черновик письма Питеру Гастингсу 1954 года.

В эссе «О волшебных сказках» Толкин характеризует рассказчика как «вторичного творца» (*sub-creator*), а создание мифов и сказок – как «вторичное творчество» (*sub-creation, sub-creative art*). Если рассказчик достаточно искусен, то он «создаёт Вторичный Мир» (*Secondary World*), в который получает доступ ваш разум. И в его пределах всё, что рассказчик рассказывает, – “истинно”: всё согласуется с законами этого мира. Потому вы верите каждому слову – пока находитесь, так сказать, внутри». Это состояние слушателя писатель называет «Вторичной Верой» (*Secondary Belief*) (23). Термином «Первичный Мир» (*Primary World*) он обозначает нашу эмпирическую реальность. Создание по-настоящему убедительного Вторичного Мира, «в пределах которого зелёное солнце покажется правдоподобным и породит Вторичную Веру», – задача чрезвычайно трудная, но наградой успешному мастеру будет «редчайшее из произведений Искусства: речь идёт об искусстве повествовательном, сочинительстве в его исходной и наиболее могущественной форме» (24). В качестве метафоры для такого искусства Толкин использует эльфийские чары (*Enchantment*):

«А вот “Драма Фазри” – то есть пьесы, которые, если верить многочисленным свидетельствам, эльфы зачастую представляли перед людьми, – может творить Фантазию, обладающую реальностью и непосредственностью воздействия, далеко превосходящими любую

человеческую технику. В результате обычно производимый ими (на человека) эффект таков, что человек выходит за пределы Вторичной Веры. Если вы вступили в драму Фаэри, вы и сами физически находитесь, или полагаете, что находитесь, в её Вторичном Мире. Ощущение это, возможно, сходно с Грёзой, и (по всей видимости) порою их путают (люди). Но в драме Фаэри вы пребываете в грёзе, которую ткёт иной разум, – причём осознание этого пугающего факта от вас, возможно, и ускользает. Вы соприкасаетесь с Вторичным Миром напрямую: зелье слишком крепко, так что вы верите в увиденное Первичной Верой (*Primary Belief*), сколь бы невероятны ни оказались события. Вы обмануты – а уж эту ли цель преследуют эльфы (всегда или в какой-то определённый момент) – это вопрос другой. Во всяком случае, сами-то они не обманываются. [...] Чары создают Вторичный Мир, в который могут войти и создатель и зритель, и мир этот будет восприниматься ими до тех пор, пока они в нём находятся; но это – чистой воды художественное творение по замыслу и цели» (25).

Толкин отмечает, что «возможно, каждый писатель, создающий вторичный мир, фантазию, каждый творец вторичной реальности в какой-то степени мечтает быть истинным творцом или надеется, что приближается к реальности; надеется, что особое, неповторимое ощущение от его вторичного мира (если не все детали) заимствовано из Реальности или перетекает в неё» (26). Хорошая сказка не только описывает убедительный Вторичный Мир, но и передаёт в иносказательной форме фундаментальные истины, относящиеся к первичной реальности. Наконец, высшая надежда для автора-христианина состоит в том, что «Фантазией он ни много ни мало как содействует украшению и многократному обогащению сотворённого мира. Все сказки могут однажды сбыться – и тогда наконец, очищенные и возрождённые, они будут так же похожи и непохожи на те формы, что мы им придаём, как Человек спасённый будет похож и непохож на того падшего, которого мы знаем» (27).

Эту мысль писатель развивает в «Листе кисти Ниггля». Очевидно, что Дерево является произведением самого художника; в период его земной жизни материальна лишь его картина, которая так и остаётся незаконченной, а вскоре после смерти Ниггля («отъезда в Путешествие») и вовсе погибает, непонятая и не оценённая по достоинству. Тем не менее после того как Ниггля отпускают из чистилища (назначают «курс помягче»), он попадает в тот самый мир, который когда-то пытался изобразить на картине. Теперь этот мир уже материален, он стал частью первичного Творения. Он не закончен, но Дерево уже дорисовано – таким, каким его в своё время представлял себе Ниггль; иными словами, его творение – это прежде всего его идеи, именно они и получают материальное воплощение. Ниггль и Пэриш вдвоём завершают картину – теперь уже не в переносном, а в буквальном смысле слова уподобляясь толкиновским валар, совершенствующим первичный мир, – после чего Ниггль покидает её, приступив к Восхождению. Однако, как быстро выясняется, созданная ими страна приносит немалую пользу и многим другим пациентам больницы как удобная остановка перед Восхождением. Заметим, кстати, что, хотя Горы (рай) не являются частью Ниггль-Пэриш, они всё же присутствовали на картине, и в своём совершенном воплощении страна Ниггля действительно располагается у их подножия. Поскольку эта история, не будучи аллегорией в точном смысле слова, всё же более чем применима к творчеству самого Толкина, мы можем предположить, на что он

надеялся: если только вся его жизнь не была ошибкой, то Арда, возникшая просто как плод его воображения, возможно, ещё может получить своё воплощение в первичной реальности (хотя и недоступной жителям «нашего» мира при жизни) и в этом новом качестве принести пользу другим, если Второй Голос даст на то своё соизволение (28).

Это предположение подтверждает и черновик письма Питеру Гастингсу. «Хотя этот мир *словно бы* вырвался из-под контроля, – пишет Толкин, – так что отдельные его составляющие, *как кажется (мне)*, скорее явлены через меня, нежели мною, – *цель его по-прежнему главным образом литературная* (и, если термин вас не испугает, дидактическая)» (29). Как ни соблазнительно использовать эту цитату в качестве доказательства материального существования Арды, при внимательном прочтении становится видно, что речь идёт исключительно об ощущениях автора, но не о том, что созданный им мир на самом деле «вырвался из-под контроля». К тому же абзацем выше можно прочесть и ещё более категоричное утверждение:

«Я мог бы ответить, что подобная “биология” [допускающая браки между относительно бессмертными эльфами и смертными людьми – *М. М.*] стоит лишь на уровне теории, что современная “геронтология” или как бы уж её ни называли, считает „старение“ процессом куда более загадочным и не настолько очевидно неизбежным в телах, подобных человеческим. Но на самом деле я отвечу: мне всё равно. Таков биологический закон *в моём вымышленном мире*. Это всего лишь (пока) недостаточно домысленный мир, “вторичный” в зачаточном состоянии; но, *если угодно будет Создателю наделить его (в исправленном виде) Реальностью на каком-либо плане*, тогда вам просто придётся войти в него и взяться за изучение его иной биологии – вот и всё» (30).

Как видим, Толкин фактически повторяет здесь ту же мысль, которая в иносказательной форме изложена в «Листе кисти Ниггля». В таком контексте даже слова о том, что «отдельные составляющие» Арды «как кажется (мне), скорее явлены через меня, нежели мною», могут рассматриваться лишь как надежда на определённое созвучие между первичным Творением и толкиновским *sub-creation*, но не как доказательство того, что Арда в представлении писателя существовала материально.

Как образ вымышленного мира, Арда, в свою очередь, состоит из множества отдельных образов и идей, образующих, тем не менее, *единое и до конца неразделимое целое*. В то же время единственным источником наших знаний о ней являются *тексты* Толкина (а также рисунки и карты), содержащие её *дискретное* описание, к тому же заведомо неполное и допускающее разногласия в отдельных вопросах. С другой стороны, корпус этих текстов довольно обширен и благодаря этому позволяет нам, несмотря на все возможные оговорки, осмыслить Арду в её целостности и достаточно детально исследовать отдельные её составляющие (31).

Итак, если оставить за скобками прочие составляющие толкиновского наследия, не имеющие отношения к «средиземскому» циклу, то структуру объекта толкинистики можно представить себе следующим образом:

во-первых, это *идеи и представления* Толкина;

во-вторых, это *образ Арды*, который их отражает;

наконец, в-третьих, это *тексты Толкина*, анализ которых позволяет нам реконструировать образ Арды.

Из текстов, не относящихся к истории Средиземья, мы можем получить дополнительные сведения о мировоззрении Толкина, его научных интересах и т. д.

Методологические основы и возможные направления исследований

Ещё одно важное соображение нам даёт современная методология истории. Во второй половине XX в. в ней возобладал дедуктивистский подход, в рамках которого научным фактом для историка является не столько единичное событие (существует и несобытийная история, изучающая долговременные социокультурные процессы), сколько единичный источник, сам же учёный рассматривается не как пассивный получатель информации, содержащейся в источниках, а как активный субъект познавательного процесса, обладающий собственной исследовательской позицией. Источником в рамках данной парадигмы считается фактически любой продукт осознанной и целенаправленной человеческой деятельности (в терминологии А. С. Лаппо-Данилевского – «реализованный продукт человеческой психики»), поскольку любой артефакт, изготовленный человеком, неизбежно несёт в себе какую-то информацию о своём создателе и его эпохе. Такой подход позволяет, в частности, использовать в исторических исследованиях не только письменные источники, но и изобразительные, вещественные и др. Историк, со своей стороны, формулирует интересующую его научную проблему и уже исходя из этого определяет, какая выборка источников необходима для её решения. Работа исследователя с источником с данной точки зрения выглядит как своеобразный диалог: учёный как бы задаёт вопросы источнику (на самом деле, разумеется, не столько самому источнику, сколько опосредованно его автору), пытаясь извлечь из него необходимую информацию путём целенаправленных усилий. «Вопросы» при этом могут быть самыми разными, в том числе могут относиться к разным областям науки. Неудивительно, что современные специалисты-источниковеды рассматривают свою дисциплину не столько как чисто историческую, сколько как общегуманитарную, хотя она и «отпочковалась» от исторической науки.

Если применить эти общие соображения к исследованиям по толкинистике, то становится очевидным, что мы можем анализировать одно и то же произведение Профессора под самыми разными углами зрения, в том числе применяя методы различных гуманитарных наук одновременно в рамках одного и того же исследования. Мы можем, например, проследить и «внешнюю», и «внутреннюю» историю интересующего нас сюжета; в этом случае нам придётся из одного и того же источника извлечь как литературоведческую информацию (история текста, литературные прообразы сюжета и персонажей и т. д.), так и историческую (о событиях «внутренней» истории Средиземья, субъективных представлениях персонажей и т. д.). Это, кстати, ещё одна причина, почему не следует разводить литературоведение и «внутреннюю» историю толкиновского мира по разным методологическим подходам.

Подобное понимание объекта, предмета и методов толкинистики позволяет заложить необходимую базу для междисциплинарных исследований и изучать творческое наследие Толкина с использованием всего многообразия методов, применяемых в различных отраслях

гуманитарного знания. Можно отметить, в частности, следующие перспективные направления работы:

- *Текстологические исследования.* Сравнительная история толкиновских произведений – опубликованных и черновики – составляет необходимую основу для любых других изысканий, связанных с его творчеством.

- *Биографические исследования.* Сюда относится не только изучение биографии писателя как таковой, в общем историческом и культурном контексте XIX–XX столетий, но и анализ того, как отразились на его творчестве те события и испытания, которые ему довелось пережить. Этот подход реализован, к примеру, в работах Дж. Гарта, посвящённых периоду Первой мировой войны в жизни Толкина (32). Важной и пока ещё мало изученной темой является также его окружение, круг общения, жизненный опыт и мировоззрение тех людей, с кем ему выпало вместе учиться, работать, воевать и т. д. Во многих отношениях эти факторы повлияли на содержание и стилистику его легендарiums ничуть не меньше, нежели тот литературный и языковой материал, который ему приходилось анализировать как филологу.

- *Изучение «внешней» истории Арды,* то есть эволюции образа этого мира в представлении Толкина. Базируется главным образом на текстологическом материале (33).

- *Источниковедческие исследования.* Как уже говорилось выше, работа исследователя, анализирующего «внутреннюю» историю Арды, действительно во многом похожа на работу «земного» историка, но осложняется тем, что представления самого Толкина о собственной вымышленной вселенной менялись со временем, а доступные нам тексты далеко не все стилизованы под «внутренние» памятники, оставленные жителями Средиземья. Как следствие, источниковедческий анализ этих текстов, помимо обычных приёмов и методов, хорошо знакомых историкам, включает в себя определение того, как именно позиционирует себя Толкин по отношению к описываемому миру в каждом конкретном произведении. Такие тексты, как письма или «Преображённые мифы», являются внешними по отношению к Арде и должны анализироваться как обычные «земные» источники.

Некоторые намёки на необходимость критического отношения к историям, стилизованным под подлинные источники, возникшие непосредственно в Средиземье и «открытые» Толкином, можно найти в его письмах. Так, в письме к Мильтону Уолдману упоминается об «эльфоцентричности» сказаний Первой эпохи, составляющих «Сильмариллион», которая повлияла, в частности, на то, как в этих сказаниях показаны люди (34). Там же говорится о том, что происхождение хоббитов «неизвестно (даже им самим), поскольку великие, они же цивилизованные, народы, из тех, что составляют летописи, их своим вниманием обошли» (35). Можно встретить и упоминания о том, что некоторые подробности, приводимые, к примеру, в «Хоббите», «ошибочны» (36). Но эти вопросы нуждаются в дальнейшем изучении.

- *Изучение «внутренней» истории Арды – с учётом её «внешней» истории и результатов источниковедческих изысканий.* Здесь нам придётся смириться с тем, что разным этапам «внешней» истории соответствуют разные массивы источников, по которым можно изучать историю «внутреннюю», хотя эти массивы, скорее всего, будут частично пересекаться, поскольку «внешний» образ Арды эволюционировал постепенно, так что границы между от-

дельными этапами достаточно размытые.

- *Литературоведческие исследования* – изучение произведений Толкина в общем контексте мировой литературы.

- *Лингвистические исследования* – реконструкция толкиновских языков на разных этапах их развития фактически тоже является составной частью изучения истории Арды (как «внешней», так и «внутренней»), хотя и довольно обособленной, поскольку лингвистика – это самостоятельная наука с собственным методическим инструментарием (37).

На этой базе в принципе можно выполнять и любые другие исследования, включая изучение философских и религиозных взглядов Толкина, их влияния на его творчество и т. д. Возможен и психологический анализ, но с оговоркой, что его объектом являются не столько тексты как таковые, сколько описанные в них истории и образы. Конкретное исследование может относиться одновременно к нескольким из перечисленных направлений, в зависимости от того, какие задачи ставит перед собой автор.

Отдельный вопрос – это применение «земных» теорий исторического процесса при изучении истории Арды. Виноходов признаёт его вполне допустимым (38); он ссылается, в частности, на работы Эрандила, посвящённые применению концепции этногенеза Л. Н. Гумилёва к реалиям толкиновского мира (39). Современные историки, правда, в большинстве своём не воспринимают идеи Гумилёва всерьёз (40), но проблема даже не в этом. Действительно, с точки зрения «исторического» подхода в том виде, как он представляется Виноходову, подобное использование «земных» теоретических моделей оправданно, коль скоро процесс изучения истории Арды в целом уподобляется изучению истории земных государств, обществ и культур. Если же исходить из подхода, описанного выше, то есть рассматривать Арду как вымышленный мир, созданный Толкином, то возможность использовать при его изучении «земные» теории исторического процесса вызывает большие сомнения. Строго говоря, в Средиземье «работали» лишь те «законы истории», которые в этот мир вложил сам Толкин. Так что методологически корректным решением было бы прежде всего проанализировать его собственные взгляды на исторический процесс, опираясь на доступный нам материал по «внутренней» истории Арды, а не пытаться подогнать этот материал к одной из моделей, созданных историками первичного Творения, отличающегося от толкиновского мира по целому ряду параметров, включая природу, характер и темпы технологического развития, жизненные ритмы и циклы, наконец, отсутствие прямого вмешательства божественных или ангельских сил в исторический процесс.

Едва ли не единственное исключение из этого правила составляет сравнение конкретных обществ и культур Арды с теми «земными» культурами, по аналогии с которыми Толкин их изображает. Наиболее очевидным примером является сходство рохиррим с древними англосаксами. Если какое-либо государство или общество, существовавшее в Средиземье, имело более или менее определённый «земной» прототип, можно предположить, что особенности соответствующей «земной» культуры действовали и в Арде, если в текстах явно не оговаривается обратное (41).

Есть, правда, ещё одна «лазейка», состоящая в том, что Толкин мог просто не обдумывать специально какие-то подробности, касающиеся «законов истории». Формально это даёт

нам возможность «домысливать» не проработанные им закономерности самостоятельно, но важно понимать, что такое «домысливание», по крайней мере в большинстве случаев, будет не столько *изучением* истории Арды, сколько нашим собственным творчеством «по мотивам». Как уже говорилось, такое творчество имеет право на существование, но не стоит путать его с наукой.

Не следует также подменять поиск исторических или литературных источников отдельных явлений и событий в мире Средиземья попытками аллегорического истолкования толкиновских сюжетов. Использовать (и развивать, переосмысливать) в своём творчестве какие-то уже известные образы – вполне естественный шаг для художника, и у того же Толкина подобных примеров можно найти довольно много. Аллегория – явление иного рода, она предполагает, что автор намеренно включает в своё произведение иносказательную отсылку ко вполне определённой концепции или явлению в расчёте на то, что именно таким образом эта отсылка будет интерпретирована читателем. Толкин допускал возможность сопоставления его историй с теми или иными реалиями первичного мира, но наличие в своих текстах каких бы то ни было конкретных аллегорий (политических, философских или любых иных) неизменно и категорически отрицал (42), а изобилие всевозможных, нередко взаимоисключающих, «аллегорических» толкований одних и тех же образов и сюжетов только ещё нагляднее подтверждает, что эти сюжеты и образы аллегориями не являются.

Заключение

Как видно из вышесказанного, изучение «внутренней» истории Средиземья вполне возможно и в рамках того, что Виноходов в своих статьях называл «филологическим» подходом. Сам этот термин, впрочем, при ближайшем рассмотрении оказывается достаточно условным; правильнее было бы называть этот подход просто научным. Поскольку он базируется на той предпосылке, что создателем Арды, равно как и описывающих её текстов, является сам Дж. Р. Р. Толкин, именно этот подход – и только он – позволяет нам получить проверяемое доказательное знание. Исследования на основе такого подхода не являются прерогативой одной лишь филологии, здесь могут и должны применяться также методы других гуманитарных дисциплин, причём «на равных» с собственно филологическими методами.

Теоретическую базу для таких изысканий составляют два основных тезиса. Первый из них состоит в признании толкиновского мира самостоятельным художественным произведением, хотя и существующим исключительно в нематериальной форме, но тем не менее доступным для изучения посредством имеющихся в нашем распоряжении источников. Это означает, в частности, что такие исследования должны выполняться с учётом особенностей Арды как вымышленной вселенной, поскольку в этом отношении она обладает не только «внутренним», но и «внешним» временем, а Толкин в своих сочинениях позиционирует самого себя не только в качестве безличного рассказчика или вымышленного автора, проживавшего непосредственно в Средиземье, но и в качестве «исследователя» этого мира либо (в «Преображённых мифах» и письмах) в качестве его создателя. Следует помнить и о том, что научно достоверную инфор-

мацию о толкиновском *sub-creation* мы можем получить только из доступных нам текстов (в широком смысле слова, включая также рисунки Толкина и оригинальные карты); важно не подменять исследование, основанное на анализе этих текстов, нашим собственным «вторичным» творчеством.

Второй важный тезис – это выработанное современной исторической наукой представление об источнике как о материальном информационном посреднике между его автором и исследователем. Подобное отношение к источнику позволяет извлекать из одного и того же произведения информацию по самым разным вопросам (разумеется, при условии, что требуемая информация заложена в произведение его автором, хотя бы неосознанно), даже относящимся к различным областям знания, с применением методов разных научных дисциплин, в том числе и в рамках одного и того же исследования. Изучение творчества Толкина в таком случае становится по-настоящему междисциплинарным, а исследователи получают возможность, сочетая в своей работе методический инструментарий различных гуманитарных наук, получить действительно целостную и многогранную картину его вымышленной вселенной во всей её полноте. Картину, которая, разумеется, так и останется незавершённой, поскольку процесс познания бесконечен.

Примечания

(1) *Виноходов Д. О.* Толкинистика: принципы и проблемы методологии // Палантир. 2002. № 30. С. 3–4.

(2) *Мицц М. М. (Амдир).* Теория и методология толкинистики (размышления об основах): доклад, прочитанный на VI Большом Толкиновском семинаре // Палантир. 2011. № 63. С. 4–7.

(3) *Виноходов Д. О.* Задать вопрос... // Tolkien Texts Translation. <http://www.nto-ttt.ru/dv/question.shtml>; Его же. Подходы к изучению текстов Толкина // Палантир. 2001. № 24. С. 30–32; Его же. Толкинистика: принципы и проблемы методологии // Палантир. 2002. № 30. С. 3–16.

(4) *Виноходов Д. О.* Задать вопрос...

(5) *Виноходов Д. О.* Толкинистика: принципы и проблемы методологии. С. 6.

(6) Там же. С. 6–11.

(7) Там же. С. 11–12.

(8) *Виноходов Д. О.* Подходы к изучению текстов Толкина. С. 30–31; Его же. Толкинистика: принципы и проблемы методологии. С. 14–16.

(9) *Виноходов Д. О.* Толкинистика: принципы и проблемы методологии. С. 12.

(10) Там же. С. 6.

(11) Там же. С. 5.

(12) Новая философская энциклопедия. М.: Мысль, 2000–2001. Т. 1–4.

(13) *Виноходов Д. О.* Толкинистика: принципы и проблемы методологии. С. 11.

(14) Там же. С. 9.

(15) *Меерсон О. А.* Персонализм как поэтика: литературный мир глазами его обитателей. СПб., 2009. С. 18–19, 25. Выделено в тексте.

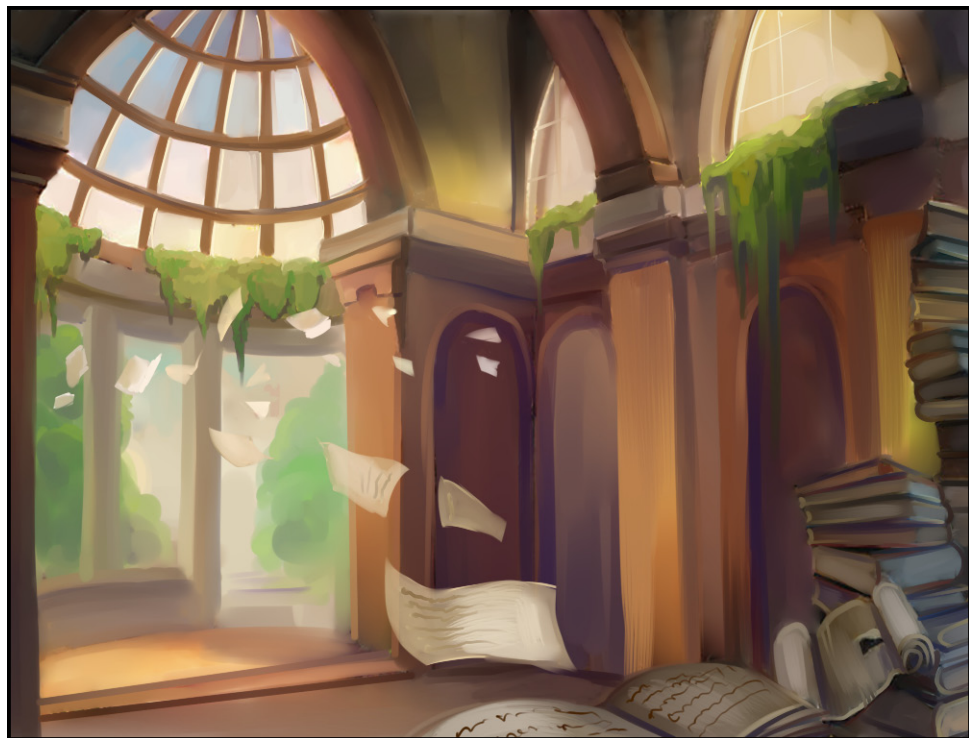
- (16) *Виноходов Д. О.* Толкинистика: принципы и проблемы методологии. С. 12.
- (17) *Виноходов Д. О.* Подходы к изучению текстов Толкина. С. 30–31.
- (18) *Виноходов Д. О.* Толкинистика: принципы и проблемы методологии. С. 14–16.
- (19) Там же. С. 15.
- (20) Там же. С. 16.
- (21) Там же. С. 10.
- (22) *Романова Г. И.* Мир эпического произведения как теоретико-литературная проблема. М., 2008. С. 219.
- (23) *Толкин Дж. Р. Р.* Чудовища и критики и другие статьи / Под ред. К. Толкина. М.: Elsewhere, 2006. С. 132.
- (24) Там же. С. 140.
- (25) Там же. С. 142–143.
- (26) Там же. С. 155.
- (27) Там же. С. 156–157.
- (28) Некоторые авторы предполагают, что под образами Первого Голоса и Второго Голоса Толкин имел в виду Бога Отца и Бога Сына. Мне ближе точка зрения П. Парфентьева, что с гораздо большей вероятностью речь здесь может идти о Божьей справедливости и Божьем милосердии (см. *Парфентьев П.* Эхо Благой Вести: христианские мотивы в творчестве Дж. Р. Р. Толкина. М.: ТТТ: ТО СПб, 2004. С. 99). Именно Второй Голос предлагает назначить Нигглю «курс помягче» и даёт его картине самостоятельное бытие.
- (29) *Толкин Дж. Р. Р.* Письма / Под ред. Х. Карпентера при содействии К. Толкина; Пер. с англ. С. Лихачевой под ред. А. Хромовой и С. Таскаевой. М., 2004. С. 216. Письмо № 153: К Питеру Гастингсу (черновик). Курсив мой.
- (30) Там же.
- (31) Ср. *Клейменова В. Ю.* Принципы конструирования фикционального мира волшебной сказки как возможного мира // *Studia linguistica.* СПб., 2012. Вып. XXI. С. 196–198.
- (32) *Garth J.* Tolkien and the Great War: the threshold of Middle-earth. London, 2004; *Гарт Дж.* Толкин в Эксетер-колледже: Как оксфордский студент создал Средиземье / Пер. с англ. и дополнения И. Хазанова; Под ред. С. Лихачёвой. М., 2019. См. также *Mathison Ph.* Tolkien in East Yorkshire, 1917–1918: an illustrated tour. Newport (East Yorkshire), 2012.
- (33) О разграничении таких понятий, как текстология и *творческая история* (история мира произведения) см. также *Романова Г. И.* Указ. соч. С. 47.
- (34) *Толкин Дж. Р. Р.* Письма. С. 169–170. Письмо № 131: К Мильтону Уолдману. Ср. также письмо № 208 (к С. Оуботеру), с. 303.
- (35) Там же. С. 181. Письмо № 131: К Мильтону Уолдману.
- (36) Там же. С. 182, 224. Письма № 131 (к Мильтону Уолдману) и № 154 (к Наоми Митчисон).
- (37) См. подробнее: *Кинн К.* Снежный мост над пропастью, или Декларация объективиста // Арда-на-Куличках. <http://www.kulichki.com/tolkien/arhiv/manuscr/snow.shtml>.
- (38) *Виноходов Д. О.* Толкинистика: принципы и проблемы методологии. С. 10.

(39) *Эрандил*. Теория Л. Н. Гумилёва применительно к истории Средиземья [доклад на 2м Большом толкиновском семинаре, Санкт-Петербург, 3 декабря 1995 г.] // Толкиновское общество Санкт-Петербурга [официальный сайт]. <http://www.tolkien.spb.ru/etnog.htm>.

(40) Подробный критический разбор работ Гумилёва даёт, к примеру, И. Н. Данилевский. См. *Данилевский И. Н.* Читая Л. Н. Гумилёва // *Данилевский И. Н.* Русские земли глазами современников и потомков (XII–XIV вв.): курс лекций. М., 2001. С. 336–345.

(41) См. например, о параллелях между Широм и средневековой Исландией: *Могилевцев Д.* О письменности и законоустройстве, или почему хоббиты говорят стихами // Палантир. 2007. № 54. С. 5–7.

(42) Вопрос об аллегориях и отношении к ним неоднократно упоминается в письмах, см. например: *Толкин Дж. Р. Р.* Письма. С. 49, 141, 167, 199, 265, 297, 347. Письма №№ 34 и 109 (к Стэнли Анвину), № 131 (к Мильтону Уолдману), № 144 (к Наоми Митчисон), № 181 (к Майклу Стрейту, черновики), № 203 (к Герберту Широ) и № 229 (из письма в «Аллен энд Анвин»).





ДЖОЭЛ МЕРРИНЕР

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ И ИКОНОГРАФИЯ В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ
СЕРГЕЯ ЮХИМОВА К
«ВЛАСТЕЛИНУ КОЛЕЦ»: РАЗБОР ПЯТИ ПРИМЕРОВ

Перевод Марии Семенухиной

Опубликовано в: *Journal of Tolkien Research*: Vol. 7: Iss. 1, Article 1
<https://scholar.valpo.edu/journaloftolkienresearch/vol7/iss1/1>

Введение: Текст, изображение, прототип

Во введении к юбилейному (50 лет от даты первой публикации) изданию 1999 года «Фермера Джайлса из Хэма» Дж.Р.Р. Толкина Кристина Скалл и Уэйн Дж. Хэммонд описывают, как издательство «Джордж Аллен энд Анвин» пригласило к сотрудничеству Полин Бэйнс, молодую английскую художницу, чьи графические работы, искусно стилизованные под средневековые, весьма интересовали Толкина (1). Бэйнс, в отличие от Милайн Косман, которой предлагали этот заказ ранее, быстро сообразила, какие именно книжные иллюстрации от нее хотят, и успешно сочетала в цикле рисунков к «Фермеру Джайлсу из Хэма» исторические и сказочные элементы толкиновского повествования (2). Толкин, восхищенный результатами работы художницы, написал в «Джордж Аллен энд Анвин» письмо (16 марта 1949 г.), где утверждал, что «доволен даже больше, чем ожидал, судя по первым рисункам» (3).

Должно быть, для Бэйнс это были очень отрадные вести, и она продолжила свое плодотворное сотрудничество с Толкином, нарисовав иллюстрации к нескольким его произведениям. Но мне кажутся более значимыми другие строки этого же письма:

«Это [рисунки Бэйнс], – пишет он, – больше, чем иллюстрации, это сопутствующая тема. Я показал их друзьям; те любезно отметили, что благодаря им мой текст теперь сводится просто-напросто к подписям под картинками» (4).

Возможно, не стоит искать независимых свидетельств, подтверждающих этот факт, и, возможно, Толкин просто включил его в письмо как легкомысленный анекдот по случаю, но в этих словах есть зерно истины. Может быть, для некоторых читателей иллюстрации Бэйнс, в которых изящно сплетаются образы средневековых миниатюр и волшебных сказок Нового времени, затенили и даже оттеснили на второй план текст самого Толкина. Изображения,

которые для Толкина идеально дополняли его слова, могли бы, если их понимать предвзято или просто взглянуть на них с иной точки зрения, противоречить его текстам или даже подрывать их.

При чем тогда тут украинский художник Сергей Юхимов, чьи иллюстрации к «Властелину колец» являются основной темой нашей статьи? На первый взгляд может показаться, что у работ Юхимова мало общего с рисунками Бэйнс. У него нетрадиционный стиль, а сюжеты его иллюстраций часто отступают от текста-источника, временами функционируя скорее как визуальный аналог литературной модели переводов-переосмыслений и апокрифических писаний российских толкинистов, чем как «сопутствующая тема» (5). Однако связь между ними – в той правде, которая объединяет всех иллюстраторов, независимо от их художественной манеры и национальности, а именно сложные взаимоотношения между текстом и изображением (и далее – между теми явлениями, которые Мике Баль и Норман Брайсон (1991) обычно именуют заданным и множественным значениями), подразумеваемые в анекдоте о Бэйнс (6). Считается, что задача книжной иллюстрации – иллюстрировать фрагмент текста, но при этом «чтение» иллюстрации, как любого произведения изобразительного искусства, независимо от его создателя, зависит от конкретного зрителя. Как можно видеть из примера с «друзьями» Толкина, зритель неизменно привносит в процесс видения собственный набор «дискурсивных прецедентов», полученных через культуру, и эти прецеденты порой вызывают такое «чтение», которое отступает от иллюстрируемого текста, иронизирует по его поводу или противоречит его содержанию (7).

Другой фактор, объединяющий обоих иллюстраторов – фактор, в котором соединяются сложность и непостоянство «чтения» изображений, – визуальное заимствование. Под *визуальным заимствованием* я имею в виду перенос визуального мотива (т.е. темы, понятия, идеи, выраженных через форму) из более старого произведения в новое. В контексте данной статьи визуальное заимствование может быть определено в двух различных видах, которые я буду называть *а)* общим соответствием (мотив, выводящийся из двух или более подобных визуальных источников – например, три произведения религиозной живописи, изображающие Св. Себастьяна, пронзенного стрелами) и *б)* прямым визуальным прототипом (мотив, выводящийся из одного визуального источника – например, одна миниатюра Уильяма де Брейльса [*английский художник XIII в., автор миниатюр в иллюминированных рукописях*] с изображением



Св. Петра). Обе формы визуального заимствования способны порождать интертекстуальную импликацию (*значение*), и само по себе это явление осложняет процесс «чтения» изображений.

В иллюстрациях Бэйнс к «Фермеру Джайлсу из Хэма» используются обе формы: посмотрите, например, на ее Хризофилакса, о выразительной физиономии которого можно сказать, что в ней заметно общее соответствие с некоторыми иллюстрациями Э.Х. Шепарда к «Дракону-лежебоке» [*сказочная повесть К. Грэма*] (8); или на ее менестреля с *виелой* – прямое визуальное заимствование отдельного элемента, *Meister Heinrich Frauenlob* [*изображение миннезингера XIII в. Генриха Мейсенского, играющего на виеле – средневековом смычковом инструменте*], с листа 399об рукописи XIV в. *Codex Manesse* (9). Очевидно, оба эти прототипа вполне в духе «вневременной» атмосферы толкиновского Малого Королевства, где подлинное средневековье уживается с юмористическими анахронизмами (10). Тем не менее, как демонстрирует толкиновский анекдот 1949 г., даже иллюстрации, включающие в себя мотивы, настолько же хорошо дополняющие текст источника, как работы Бэйнс, не свободны от субъективного зрительского толкования и поэтому, в зависимости от него, могут быть либо приняты, либо отвергнуты.



Если такие проблемы могут таиться в относительно простых взаимоотношениях текста и иллюстраций в «Фермере Джайлсе из Хэма», то как же быть с более сложным, многослойным повествованием «Властелина колец»? Как воспринимаемые признаки общего соответствия или прямого визуального прототипа на иллюстрации, на которой, допустим, Гэндальф противостоит Королю-Призраку или Сэм несет Единое Кольцо, могут сочетаться с культурными фоновыми знаниями отдельно взятого зрителя так, чтобы возникла интертекстуальность? Конечно, на такие вопросы может и не быть определенных ответов; субъективность провозглашает, что значения, возникающие при пересечении мотива и зрительского восприятия, остаются уникальными для каждого зрителя. Однако, несомненно, можно с достаточной степенью уверенности утверждать, что на основе тщательного анализа содержания и формы визуальных заимствований, используемых в иллюстрациях к «Властелину колец», в них обнаружатся новые интертекстуальные отсылки.

Разумеется, крайне важно найти подходящий корпус источников, к которым можно применить этот метод, и на мое решение сконцентрироваться на работах Сергея Юхимова повлияли некоторые теоретические ограничения. Во-первых, для того, чтобы

визуальное разнообразие сделалось максимально возможным, я решил заострить внимание на изображениях, предшествующих глобальному визуальному единообразию пост-питерджексоновской эпохи. Во-вторых, я предпочел работы из бывшего Советского Союза (и государств, возникших сразу после его распада), так как именно в них проявляется наибольший потенциал для заимствованных мотивов. Возможно, этот потенциал частично обусловлен экспериментальной природой русского толкинизма и жестокой государственной цензурой, вынуждавшей многих писателей и художников из этого движения тяготеть к аллюзиям и аллегориям. Согласно Ольге Марковой (Markova, 2004), основной проблемой во взаимоотношениях «Властелина колец» и цензуры было (неверное) умозаключение многих советских чиновников 1960–1970х гг., что в книге содержится «скрытая аллегория» холодной войны между демократическим капиталистическим Западом и «тоталитарным коммунистическим» Востоком (11). По иронии судьбы, позже периодически возникала дихотомия между этой ранней безапелляционной точкой зрения и идеями современных коммунистов, переживших эпоху гласности, которые воспринимали толкиновскую враждебность индустриализму как зародыш идеи возврата к «первичному коммунизму». Тем не менее, перед возможностью публиковаться у первых российских толкинистов стоял почти непреодолимый барьер. Зинаида Бобырь, автор первого, сильно сокращенного и переработанного, русского перевода «Хоббита» и «Властелина колец» под названием «Повесть о Кольце», сделала несколько попыток пересоздать произведения Толкина так, чтобы те вписались в одобренные государством жанры научной фантастики и волшебной сказки. Попытки не увенчались успехом, и Бобырь пришлось распространять свои произведения подпольно (12). Тем не менее, ее эксперименты сделали образцом для подражания, и в сочетании с желанием местных художников приспособливать заимствованные идеи к тому, что Марк Т. Хукер назвал «русским менталитетом», способствовали созданию (в 1980е и начале 1990х) нескольких новаторских интерпретаций Толкина (13).

Иллюстрации Сергея Юхимова к двухтомному изданию русского перевода «Властелина колец» Натальи Григорьевой и Владимира Грушецкого (1993 г.) содержат, возможно, самую богатую визуальную интерпретацию по сравнению с работами других художников, и поэтому наиболее привлекательны для моего анализа. Каждая рассматриваемая иллюстрация, на первый взгляд, изображает какой-либо фрагмент толкиновского повествования, и важная составляющая моего анализа – иконографическое прочтение соответствий между визуальными мотивами, воспринимаемыми в каждом изображении, и текстом-источником (как оригиналом, так и переводом). При этом в каждой композиции заключена такая сложная система визуальных заимствований, что многие из этих воспринимаемых мотивов, собственно говоря, заимствованы из источников вне текста Толкина – средневековых манускриптов, фресок, даже археологических артефактов. Эти заимствованные мотивы используются не в традиционной иконографической манере, кодифицированной историком искусства Эрвином Панофски (1939), в которой, например, мотив, заимствованный из библейской образности, рассматривается через отсылку к соответствующему библейскому тексту, но скорее в целях установления новых иконографических соответствий между мотивами, появляющимися

в иллюстрациях Юхимова и во «Властелине колец» (14). Порой заимствованный мотив настолько ярко выражен, что его первоначальный смысл сохраняется, а когда он соединяется с мотивом нового произведения, то это может дать толчок для развития интертекстуальности в форме полисемии, сосуществования множества значений. Основная цель настоящего исследования – оценка таких случаев полисемии, и в процессе анализа обнаруживаются визуальные параллели, новые для этой темы.

Мотив и заимствование в литературе

Использование мотивов в визуальной культуре иллюстраций к Толкину является объектом целого ряда работ, в том числе тех, где анализируются изображения авторства самого Толкина. Возможно, наиболее широко известная монография из последних – «Дж.Р.Р. Толкин: Художник и иллюстратор» (*J.R.R. Tolkien: Artist and Illustrator*) (1995) Кристины Скалл и Уэйна Дж. Хэммонда, где тщательнейшим образом в хронологическом порядке исследуется большая часть визуального творчества Толкина. В ней в качестве примера визуальных заимствований у Толкина две его «новые» работы, «Тролли» и «Очаг в доме Беорна», приводятся рядом со своими более ранними прототипами – «Гензель утешил сестру» [*иллюстрация к сказке братьев Гримм*] Дженни Харбор (1921) и «Без названия (Интерьер древнескандинавского зала)» Э.В. Гордона (1927) (15). Эффект потрясающий, но при этом Скалл и Хэммонд воздерживаются от более или менее пространного анализа потенциальных интертекстуальных импликаций, возникающих из этих заимствованных мотивов. Несколько позже Майкл Орган (2013) исследовал возможные заимствования в толкиновских иллюстрациях, созданных под впечатлением от японского изобразительного искусства и каллиграфии, рассмотрев эскиз суперобложки для издания «Хоббита» 1937 г. в качестве образца возможного влияния стилистики *укиё-э* («картин изменчивого мира») XVIII–XIX вв. (16). Издание «Толкиновская энциклопедия: Исследования и критика» (*J.R.R. Tolkien Encyclopedia: Scholarship and Critical Assessment*) (2007) под редакцией Майкла Д. С. Драута содержит два эссе, в которых указывается на связь творчества Толкина с Уильямом Моррисом: «Художественные движения» (*Artistic Movements*) Джеймса Макнилиса и «Влияние на Толкина художников и иллюстраторов» (*Artists and Illustrators' Influence on Tolkien*) Джона Гарта (17). Джон Гарт говорит о «визуальных долгах» Толкина по отношению к Моррису и также называет творчество Кая Нильсена, Артура Рэкхема и каллиграфа Эдварда Джонстона как источник стилистического влияния на рисунки Толкина (18). Кроме того, Гарт демонстрирует образцы более явных толкиновских заимствований, таких как зарисовки наскальной живописи из южноафриканской пещеры, выполненные Болдуином Брауном в 1928 г. (и включенные в «письмо Рождественского деда» от 1932 г.), и беркут работы Александра Торберна (1891), красующийся на иллюстрации «На другое утро хоббита разбудило взошедшее солнце» [*пер. Н. Рахмановой*] (1937). И «Пещерные рисунки» (1932), и изображение орла присутствуют в издании «Толкин: Творец Средиземья» (*Tolkien: Maker of Middle-earth*) (2018) Кэтрин Макильвейн – путеводителе по выставке в Бодлеанской библиотеке (19). В своей книге Макильвейн помещает торберновского орла как раз напротив иллюстрации Толкина и рассказывает нам, как юный Кристофер Толкин обнаружил прототип

для нее в монографии Т.Э. Кауарда «Птицы Британских островов и их яйца» (1919) (20). Позже Толкин (о чем тоже вспоминает Макильвейн) настоятельно просил опубликовать его иллюстрацию вместе с начальной строкой главы «Небывалое пристанище» (отсюда и наименование самой иллюстрации), что показательно с точки зрения того, насколько Толкин осознавал силу влияния текста и изображения друг на друга (21). Джеффри Дж. Маклеод и Анна Смоль в своей книге «Визуализация слова: Толкин как художник и писатель» (*Visualizing the Word: Tolkien as Artist and Writer*) (2017) вкратце описывают творческую методику Толкина в данном аспекте, утверждая, что когда Толкин «набрасывал сюжеты историй или изобретал буквы и алфавиты, слово и образ у него работали в одной связке» (22). Их заключение, что Толкина также «пугала способность зрительного образа... подменять собой слова», и при этом он верил, что иллюстрации могут «дополнять Вторичный Мир, но только если умерить мощь образа, чтобы он не заглушил слово», ставит интригующие вопросы, касающиеся логического объяснения более откровенных визуальных заимствований у Толкина (23)

В литературе, касающейся более обширного спектра иллюстраций к Толкину, понятия мотива и заимствования менее очевидны. Кристофер Татхилл бегло затрагивает эту тему в статье «Изобразительное искусство» (*Art*) в составе коллективной монографии «Справочник по Дж.Р.Р. Толкину» (*A Companion to J.R.R. Tolkien*) (2014) под редакцией Стюарта Д. Ли (24). Очевидно, основной объект статьи Татхилла – сравнение стилистики и композиции иллюстраций к ключевым моментам «Властелина колец» авторства Джона Хоу, Алана Ли, Джефа Марри и Тэда Нэсмита. Однако он все же решается указать один потенциальный визуальный прототип – египетский храм-гробницу [*царицы Хатшепсут*], предположительно ставший источником вдохновения для работы Теда Нэсмита «Минас-Тирит на рассвете» (25). Более подробное исследование оперирования визуальными элементами в контексте творчества Толкина – статья Эмили Э. Огер «Переплетения во “Властелине колец”: Повествование Толкина и иллюстрации Ли» (*The Lord of the Rings Interlace: Tolkien's Narrative and Lee's Illustrations*) (2008). Огер опирается на гипотезу, что Алан Ли (иллюстратор, возможно, наиболее тесно связанный с современной культурой визуализации Средиземья) сознательно включил в свои иллюстрации к «Властелину колец» издательства «Харпер Коллинз» 1991 г. ряд повторяющихся мотивов, которые увеличили число «переплетений» толкиновского нарратива (26). Согласно Огер, сложную форму переплетений в толкиновском тексте лучше всего передает периодическое использование Ли таких приемов, как изображения гор и преград на пути, стремление вызвать определенные чувства и объединение времени и пространства (27). Параллели, о которых шла речь, остаются сконцентрированными вокруг вторичного мира Толкина, и, как признает сама Огер, повторяющиеся мотивы у Ли воздействуют сильнее всего, если рассматривать их как «группировки, – пары, последовательности и ряды – элементы которых перекликаются и друг с другом, и с самим текстом» (28). Напротив, Томас Хонеггер подчеркивает пересечение мотивов Средиземья и реального мира, каков он есть, в работе Джея Джонстоуна «Проклятие Исилдура» в статье «Ut pictura tractatio [*Истолкование как изображение (лат.)*]: Несколько мыслей о “Проклятии Исилдура” Джея Джонстоуна» (29). По мнению Хонеггера, подход Джонстоуна продолжает толкиновскую игру с «переводом» «Алой книги Западного предела»,

причем художник выступает как переводчик на язык визуальных образов, трактуя «исходно средиземскую символику в контексте реального мира» (30). Отсылки Джонстоуна к изобразительному искусству православной церкви вызывают естественное желание сравнить его работы с иллюстрациями Юхимова (которые, следует отметить, появились на несколько десятков лет раньше работ Джонстоуна), хотя сам Хонеггер на Юхимова не ссылается. Возможно, это легко понять, если учесть различия в методике у этих двух художников и тот факт, что Юхимов, хотя и будучи укорененным в православной традиции, находит равноценный источник вдохновения – как я покажу далее – в мотивах искусства католической церкви и более широком спектре визуального искусства.



Тема прямого визуального заимствования и интертекстуальности уже не на материале иллюстраций к Толкину рассматривается через призму «Властелина колец» в статье Димитры Фими «Фольклор на киноленте: Адаптация фэнтези для широкого экрана на примере “Властелина колец” Питера Джексона» (*Filming Folklore: Adapting Fantasy for the Big Screen through Peter Jackson's The Lord of the Rings*) (2011). В ней Фими искусно прослеживает визуальные связи между картиной «Всадники сидов» представителя Кельтского Возрождения [движение в Ирландии рубежа XIX–XX вв., имевшее целью возрождение национального языка и культурных традиций] Джона Дункана (1911) и двумя сценами из трилогии Джексона, представляющими процессии эльфов (31). Как сообщает Фими, обе процессии должны вызвать у зрителя ощущение дункановской «чарующей иномирности» и «затаенной печали» и были «сознательно заимствованы» у Дункана съемочной группой фильма. Как видится, это заимствование было первоначально озвучено Аланом Ли, который, будучи автором концепт-артов для фильмов Джексона, использовал ключевые мотивы «Всадников сидов» (посредством собственной работы 1978 года под влиянием Дункана «Шествие фейри») при работе над визуальным образом двух процессий в фильме (52). Анализ, сделанный



Фими, лишний раз доказывает важнейшую роль Ли в создании современного визуального языка Средиземья – если вообще нужно это доказывать.

Иллюстратор

Сергей Борисович Юхимов родился в 1958 г. в Одессе, черноморском портовом городе, расположенном в Украинской Советской Социалистической Республике, как она тогда называлась. Юхимов учился на художественно-графическом факультете Одесского педагогического института – учебного заведения по подготовке учителей «начальной и средней школы», которое до 1992 г. находилось «под юрисдикцией Министерства образования УССР» (33). Сейчас художественно-графический факультет института, который в 1994 был переименован в Южноукраинский национальный педагогический университет, предлагает следующие направления подготовки: «Художественное редактирование учебных изданий [sic]», «Визуальное искусство» и «Художественные промыслы», с присвоением квалификации «Преподаватель изобразительного искусства» (34). Вероятно, Юхимов получил профессиональную подготовку в области художественной практики и визуальной культуры, соизмеримую с возможностью преподавать в «средней школе» (35). Согласно Россенбергу (2015), Юхимов окончил институт в 1981 г., а впоследствии работал как профессиональный художник, участвовал в выставках и проиллюстрировал десять книг, в том числе русские переводы «Великана-эгоиста» Оскара Уайльда и «Алисы в Стране Чудес» Льюиса Кэрролла (36).

С Толкином Юхимов впервые встретился в 1982 г., когда приобрел «Братство Кольца» в сокращенном переводе Владимира Муравьева и Андрея Кистяковского под заглавием «Хранители» (37). Об этой первой встрече Юхимов пишет (22 февраля 2008 г.) [*здесь и далее орфография и пунктуация автора сохранены*]:

Впервые прочитал «Хранителей» 2 ноября 1982 года. Незабываемые дни! Незабываемые ночи!.. Трижды книгу перечитал и ничегошеньки не уразумел. Что это? Сказка? Сага? Роман? Нет, не то. В «Литературной энциклопедии» с десяток строк, ничего не объясняющих (38). В библиотеках – ничего. У друзей – ничего. Я как бы завис в воздухе (39).

Но на попытку создать на основе чтения «Хранителей» какие-либо их визуальные интерпретации Юхимов решился только в 1986 г.:

...я начал что-то набрасывать, да зарисовывать, не имея ни малейшего понятия что-же, собственно, я делаю. Вообще, весь процесс созидания был сродни трудам Мелкина [*в английском переводе курьезная ошибка: the work of Melkor*]: дерево росло само по себе, без особых придирок с моей стороны.

Пахнуло Диккенсом и викторианской эпохой. Мне представлялся почему-то м-р Пиквик на пару с Сэмом отправляющийся в далекое и опасное путешествие...



весь 1988 год я вяло работал над первым томом... Наконец, весной 1989 случилось чудо: приятель моего приятеля передал мне польский текст «Властелина Колец». ... Купил я словарь и заработал по методу Шлимана: взял первый том Муравьевский и первый том польский, читая их параллельно... Заковыка еще и в том, что сперва получил я 1-й и 3-й тома польского перевода, второй пришел позднее.

Тут я впервые задумался о том, что подобную многокультурную симфонию никак невозможно отобразить в терминах ординарного иллюстративного ряда: нужна культурологическая глубина и многообразие. И я начал играть стилями, эпохами, культурами... Отсылка шла к ирландским, каролингским, оттоновским и вообще ранне-средневековым рукописям...

Окончательно я вразумился по прочтении «Сильмариллиона»: все стало на свои места (40). Появилась твердая и ясная иерархия как светлых, так и темных сил. Как же возможно четко и адекватно передать на картинке сказанную иерархию? При помощи нимбов, каковые существуют не только в христианской традиции – хотя и без христианства никак не обойтись...

...Ориген утверждает, будто ангелы суть шары огненные. Красиво. Не спорю (41). Но если я нарисую подобный пылающий шар, - никто ничего не поймет без подробного комментария; если же изобразить человекоподобное существо в белых одеждах с крыльями и нимбом, то любой простец уяснит, что перед ним нечто чистое, светлое и благодатное. Скажи «хлеб» и каждый вообразит свою родимую краюху [*в английском переводе курьезная ошибка: homeland, т.е. родной край*]; нарисуй буханку и всяк останется недоволен (42).

Юхимов создал 120 полноцветных изображений на темы Средиземья, проиллюстрировав не только «Властелина Колец», но также «Хоббита» и «Сильмариллион» (43). Хотя он под конец попробовал создать искусственную художественно-историческую «визуальную культуру» Средиземья на основе собственных иллюстраций к Толкину, его последними произведениями в этом корпусе работ стали хоббитские генеалогические древа из Приложения С к «Возвращению Короля» (44). Как писал сам Юхимов: «Последнее, что я сделал..., были хоббитские родословия, без них я не видел ни единства, ни целостности. Это – основа основ, та почва, на которой проросли все цветочки Франциска Ассизского» (45).

Юхимов умер в Одессе в 2016 г., оставив после себя несколько неизданных циклов иллюстраций, в том числе к Шекспиру, «Крошке Цахесу по прозвиению Циннобер» Эрнста Гофмана и «Азбуке для детей» Козьмы Петровича Пруткова – автора, выдуманного [А.К.] Толстым (46).

Методика

В качестве методической основы при реальной идентификации мотивов в иллюстрациях можно опираться на теорию иконографического анализа Эрвина Панофски, изложенную в эссе «Иконография и иконология: Введение в изучение искусства Ренессанса» (1939). Метод Панофски занимается «сюжетом (предметом изображения) произведения искусства, его смыслом в противоположность его форме» (47). Сюжет, по мнению Панофски, включает в себя три уровня: 1) первичный, или естественный, сюжет («мир художественных мотивов»); 2) вторичный, или условный, сюжет (образы и комбинации образов, которые превращаются в истории и аллегории); 3) внутренний смысл, или содержание (истолкование вышеперечисленных элементов как признаков «мира “символических” ценностей») (48). Мое исследование иконографических соответствий между иллюстрациями Юхимова будет касаться прежде всего первого и второго уровней. Первый, назовем его *доиконографическим описанием*, требует знакомства с «миром художественных мотивов» и способом, с помощью которого в *формах* традиционно воплощаются «предметы и события» (49). Второй, *иконографический анализ*, представляет собой акт истолкования, для успешной идентификации визуальных тем и понятий внутри одного произведения искусства опирающийся на «знание литературных источников» (50). По Панофски, это знание можно почерпнуть из «целенаправленного чтения» и «устной традиции», а в случае с работами Юхимова первичным литературным источником является «Властелин колец» (или его переводы) (51). Как было сказано ранее, иллюстрациям Юхимова присуща сложная система визуальных заимствований, а представленные в них толкиновские иконографические мотивы часто строятся из других заимствованных мотивов, вырванных из своего изначального иконографического контекста. Следовательно, начальная идентификация любого общего соответствия / непосредственного визуального прототипа будет производиться с использованием *доиконографического* метода, в то время как последующая оценка нового толкиновского мотива – путем *иконографического анализа* (52).

Определение той точки, в которой воспринимаемое общее соответствие или прямой визуальный прототип может приобретать интертекстуальное значение, зависит от нескольких факторов. Баль и Брайсон в своей книге «Семиотика и история искусства» (*Semiotics and Art History*) (1991) определяют интертекстуальность как отсылку к «готовым знакам, языковым и, пожалуй, еще визуальным, которые писатель или создатель зримых образов может добыть в уже существующих текстах, произведенных культурой» (53). Слово «готовый» подразумевает, что знак интертекстуальности, или прототип, «поставляется в комплекте» со значением. Таким образом, в отличие от иконографического анализа, часто избегающего иметь дело с прямым значением «заимствованных» мотивов, интертекстуальность активно переносит визуальные знаки вместе с их смыслами из прецедентных текстов (или изображений) в новые. Разумеется, там, где заимствованный мотив используется как основа для совершенно новой иконографической отсылки, как в случае со многими юхимовскими изображениями, это предопределенное значение может изменяться, искажаться, отторгаться или под воздействием «дискурсивных прецедентов» зрителя обретать многозначность. Тем не менее, с ним в определенной мере следует считаться. Элемент произведения Юхимова, чтобы в ходе разбора

конкретных примеров быть определенным как интертекстуальный, должен удовлетворять этим критериям и демонстрировать потенциальное значение или несколько значений, возникающие на пересечении 1) «готового» прототипа (общего соответствия или прямого визуального), 2) нового произведения (иллюстрации Юхимова, содержащей потенциальный иконографический толкиновский мотив) и, кроме того, 3) субъективного зрительского восприятия в широком понимании (54).

Для этой статьи из тридцати двух опубликованных полноцветных иллюстраций Юхимова к «Властелину колец» я выбрал пять образцов, которые, на мой взгляд, демонстрируют случаи воспринимаемого общего соответствия или прямого визуального прототипа вместе с разнообразными уровнями интертекстуального смысла. Мной при *разборе примеров* будут рассматриваться следующие иллюстрации (в порядке их анализа): 1) «Гэндальф и Король-Призрак у ворот Минас Тирита»; 2) «Прощание Галадриэль»; 3) «Бесстрашный Сэмиус»; 4) «Поход рохирримов» [sic]; 5) «В гости к Тому Бомбадилу».

При разборе примеров вполне возможно обнаружить общее соотношение при сильной интертекстуальной связи или же, напротив, прямой визуальный прототип при слабой интертекстуальной связи. Чтобы это проиллюстрировать, представим изображение Гэндальфа, возлагающего Белую Корону на Арагорна («Возвращение Короля», книга 6, глава V – «Наместник и Король»), в котором может восприниматься только общее соответствие с несколькими изображениями в средневековых манускриптах, где папы коронуют каролингских монархов. Однако в одном этом общем соответствии можно увидеть ярко выраженный интертекстуальный смысл, например символическую важность «божественной» фигуры, могущество которой превосходит власть земных владык (Папа Римский, Гэндальф), для признания законности государя как в произведении Толкина, так и в средневековом обществе. Подобным же образом можно представить изображение Гэндальфа, являющегося Арагорну, Леголасу и Гимли (как в «Двух крепостях», книга 3, глава V – «Белый Всадник»), которое включает, допустим, прямой визуальный мотив, заимствованный из фрески Феофана Грека «Преображение» (1408), и при этом слабо нагружено интертекстуальными связями, за исключением нимба белого сияния вокруг центрального персонажа.

Мой методологический подход к индивидуальному разбору каждого конкретного примера включает пять стадий исследования:

- 1) краткий пересказ проиллюстрированного фрагмента текста «Властелина колец»;
- 2) сжатый анализ соответствующего фрагмента перевода Натальи Григорьевой и Владимира Грушецкого, с подчеркиванием стиливых различий или расхождений с изложением событий оригинала;
- 3) идентификация и анализ воспринимаемых иконографических соответствий, относящихся к исходному толкиновскому тексту и переводу Григорьевой и Грушецкого, с опорой на метод Панофски;
- 4) идентификация и анализ общих соответствий или прямых визуальных прототипов, которые можно выявить путем разбора данного конкретного примера;

5) идентификация и анализ любых потенциальных интертекстуальных импликаций (смыслов), которые могут быть выявлены благодаря идентификации общих соответствий или прямых визуальных прототипов.

Однако перед тем, как взяться за разбор наших примеров, разумно будет посвятить несколько строк оценке самого перевода.

«Властелин колец» Григорьевой и Грушецкого

Согласно Марку Т. Хукеру, чья монография «Толкин русскими глазами» (2003) является полезным справочником по истории российского толкинизма, перевод Григорьевой и Грушецкого (так и озаглавленный – «Властелин колец») начал распространяться еще в 1980е гг. в советском *самиздате* (55). *Самиздат* – это стоящая вне закона, с точки зрения Советской власти, сеть тайной подпольной печати (Мария Заламбани называет ее «контр-организацией»), в недрах которой размножалась и распространялась запрещенная литература (56). *Самиздат* сначала существовал под видом открытых писем от выдающихся писателей-диссидентов в Союз писателей СССР и другие органы власти, но потом сделался более разнообразным, и в нем стали выходить даже целые книги, циркулировавшие в основном в среде интеллигенции (57). Русский историк и правозащитник Людмила Алексеева назвала эту практику «становым хребтом» диссидентства (58). М. Заламбани также характеризует *самиздат* как «знак борьбы, которую вела неофициальная культура против официоза» и прибавляет, что «это была борьба еретиков и “самозванцев” против ортодоксов и “властителей” в литературе» (59). Обладание самиздатовскими экземплярами «Властелина колец» или их распространение влекло за собой риск подвергнуться преследованиям, и, как пишет Хукер, «читать такую рукопись фактически означало разделять опасность со всем Братством» [*пер. А. Хананашивили*] (60). Для многих русских (в том числе стоявших у кормила власти) сочинения Толкина, как и многочисленные апокрифы, возникшие на волне ранних переводов, стали синонимами диссидентства, антисоветской мысли. И, напротив, авторы более поздних «альтернативных» апокрифов, такие как Ник Перумов, написавший русскую дилогию по Толкину «Кольцо тьмы» (1985–1993), стремились «исправить» и «дополнить» Толкина (61). При этом, как отмечает сам Грушецкий в докладе «Как русские видят Толкина» (*How Russians See Tolkien*) (1992), для тех, кто «начал бороться с социалистическим тоталитарным государством в СССР семидесятых» и желал привлечь на свою сторону новых активистов, книги Толкина были «хорошим средством влияния на сознание человека, воспитания его в духе определенных этических идей» (62).

«Властелин колец» был легально опубликован (после значительной переработки) только в 1991 г. петербургским издательством «Северо-Запад». Двухтомный вариант издания с иллюстрациями Юхимова вышел через два года в московском ТО «Издатель», со стихами в переводе И. Гриншпуна. Первый том этого издания включает «Братство Кольца» (первую и вторую книги) и часть «Двух крепостей» (третью книгу). Во второй том входят четвертая книга из «Двух крепостей» и «Возвращение Короля» (книги пятая и шестая). В

I томе сохранен толкиновский «Пролог» под заглавием «О хоббимах» [sic] (опечатка, вместо «О хоббитах») (63). II том содержит вариант «Приложений», дополненный «Генеалогиями» и оригинальными таблицами знаков тенгвара и ангертаса, хотя у последнего отсутствуют английские буквы-соответствия (64). Хукер делает акцент на том, что в переводе Григорьевой и Грушецкого, сосредоточенном на динамике сюжета, слишком много «лакун», и поэтому его вряд ли можно назвать точным (65). В 1992 г. Григорьева объяснила свой подход к переводу толкиновского оригинала так:

Представьте, что вы должны снять копию с произведения живописи, используя только цветные карандаши. Здесь можно поступить двояко. Можно перерисовать картину точь-в-точь, воспроизводя каждый оттенок и каждую деталь. А можно попробовать увидеть этот пейзаж «глазами самого художника», попытаться понять, чем он для него был так дорог, и нарисовать картину заново. Примерно так мы и сделали при переводе книг Толкина, насколько позволило наше скромное художественное дарование (66).

Цикл иллюстраций Сергея Юхимова к «Властелину колец»

Двухтомный перевод Григорьевой и Грушецкого содержит в общем тридцать две полноцветные иллюстрации Юхимова, в том числе две отдельные иллюстрации на передней и задней обложке I тома, отдельную иллюстрацию на передней обложке II тома (на задней повторяется одна из внутренних иллюстраций), и одну и ту же иллюстрацию на форзаце в обоих томах. Хотя в данной статье я ограничиваюсь цветными иллюстрациями, в издании присутствуют еще 203 монохромные иллюстрации: 108 в I томе и 95 во II томе. Это кириллические буквы-инициалы в начале глав, повторяющиеся рамки, заголовки и заставки. Кто их автор, неизвестно, но их стиль прямо указывает на Юхимова. В каждом томе также присутствуют карта Средиземья и карта Шира, вероятно тоже работы Юхимова. Все иллюстрации внутри книги напечатаны на вкладках из более плотной бумаги, чем та, на которой напечатан текст. Вкладки сброшюрованы по четыре, и в I томе четыре таких набора вкладок, а в II томе – три. При анализе я называю каждую вкладку по номеру тома, набора и самой вкладки: например, «В гости к Тому Бомбадилу» – том I, набор I, вкладка 3, или Т. I.1.3.

Полный список внутренних цветных иллюстраций: 1) Гэндальф прибывает в Хоббитон; 2) Прощание с Сумкиной Горкой; 3) В гости к Тому Бомбадилу; 4) В упокощах; 5) Ночлег в Брыле; 6) Король-призрак; 7) В Дольне; 8) Мост Казад Дума; 9) Прощание Галадриэль; 10) Назгул над Андуином; 11) Смерть Боромира; 12) Бегство с Гришнаком; 13) В доме Фангорна; 14) Возвращение Гэндальфа; 15) У ворот Изенгарда; 16) Разговор с Саруманом; 17) Укрощение Смеагорла; 18) Бесстрашный Сэмюис; 19) Мерри присягает Теодену; 20) Гэндальф и Король-Призрак у ворот Минас Тирита 21) Поход рохирримов; 22) Костер Денетора; 23) Башия Кириг Унгол; 24) Белое Дерево Минас Тирита; 25) Возвращение в Шир; 26) Фродо снова болен; 27) Последний корабль; 28) Король Элессар.

Тридцать одна иллюстрация выполнена в портретном формате (только форзацная, изображающая чествование Кольценосцев на Кормалленском поле, – пейзаж), и все двадцать восемь вкладок снабжены подписями курсивом на русском языке в левом нижнем углу. Для каждой вкладки Юхимов сделал художественную рамку: двадцать одна состоит просто из линий контрастных цветов, у семи более сложный рисунок, чем-то напоминающий работы русских художников-иллюстраторов Ивана Билибина (1876–1942) и Бориса Зворыкина (1872–1942). На каждой вкладке стоит подпись *S. Iukhimov* вместе с датой создания. Самые ранние работы датированы 1987 г. («В гости к Тому Бомбадилу», «Король-призрак» и «Бесстрашный Сэмюс»). Большинство вкладок датируется 1990–1991 гг.; по совпадению, 1991 г. – самая поздняя дата для всех иллюстраций.

По стилистике иллюстрации варьируются от репрезентативных (например, «Ночлег в Брыле») до отличающихся высокой степенью символизма («Бесстрашный Сэмюс»), и, как видится, эта визуальная эволюция отдаленно напоминает движение в толкиновском тексте, как говорит Шиппи, «из знакомого Ши́ра в архаическое Дикоземье» (67). Иллюстрации также вписываются в определенные стилистические категории, на которые влияет, прежде всего, тот период истории искусств, из которого заимствуются мотивы, причем основные источники – византийское, каролингское, романское искусство и неоготика (для сцен в Шире и Бри).

«Гэндальф и Король-Призрак у ворот Минас Тирита» (1987)

Сюжетом данного изображения (том II. I, вкладка 20) служит поворотный момент повествования в главе «Осада Гондора» («Возвращение Короля», книга V, глава IV). В этой сцене ворота Минас Тирита разбиты воинами Саурона, и повелитель назгулов свободно въезжает в город, а от его фигуры «веет угрозой бесконечного отчаяния». Только Гэндальф, верхом на Скадуфаксе, остается неколебимым. Повелитель назгулов останавливается, столкнувшись лицом к лицу с Гэндальфом, и после краткой пикировки с волшебником поднимает для нападения свой пылающий меч. Толкин пишет:

Gandalf did not move. And in that very moment, away behind in some courtyard of the city, a cock crowed. Shri1ll and clear he crowed, recking nothing of wizardry and war, welcoming only the morning that in the sky far above the shadows of death was coming with the dawn [Гэндальф не шелохнулся. И в этот самый миг далеко позади него, в каком-то городском дворе, запел петух. Пел он пронзительно и звонко, не помышляя ни о чародействе, ни о войне, приветствуя лишь утро, вступавшее с зарей на небо высоко над теньями смерти.] (68)

Соответствующая глава перевода Григорьевой и Грушецкого озаглавлена «Осада Города». Их версия сцены противостояния у ворот не нарушает последовательности событий оригинала, но язык не столь выразителен, и слегка двусмысленные толкиновские «*тени смерти*» [выделено мной, – Дж. М.] приобретают более определенное значение:

Однако Гэндальф не шевельнулся. В этот самый миг где-то далеко, в центре Города, звонким и ясным голосом запел петух. Для него не существовало ни войны, ни древней магии; он чувствовал там, высоко в небесах, утро, встающее над тенью смерти (69).

На иллюстрации Юхимова оба протагониста изображены с мечами в руках и при этом пешими. Слева стоит Гэндальф, с коротко остриженными волосами и бородой, одетый в лиловую *хламиду* (род византийского плаща) с застежкой-*фибулой* (70). Справа – Повелитель назгулов, в виде скелетоподобного существа, в короне, закутанный в черный плащ с капюшоном. Инициал «М» за плечом Гэндальфа, вероятнее всего, означает первую букву слова «Митрандир» (*mith* «серый» + *randir* «странник, скиталец») (71) – синдаринского имени Гэндальфа (72). Рядом с назгулом стоит инициал «W», который может означать первую букву более канонического именованя этого персонажа в оригинале *Witch-king* (букв. «Король-колдун») или же предпочитаемого Григорьевой, Грушецким и Юхимовым «Король-призрак» (*Wraith-king*) (в дальнейшем я буду называть его так) (73).

Над головой Гэндальфа – петушок с ярким оперением, очевидная визуальная отсылка и к упомянутой в тексте поющей птице, и к рассвету, который возвестит прибытие рохиррим. Над Королем-Призраком устремляется к земле вниз головой черно-красное существо, похожее на дракона, возможно один из крылатых назгульских «коней» – первобытных тварей, о которых Толкин говорит как о реликтах «более древних геологических эр» (74). Под этими двумя животными-символами Гэндальф и Король-Призрак стоят лицом к лицу, разделенные упрощенным ландшафтом, на котором изображены замковый донжон (на фоне пирамидальной центральной горы), обрамленный треугольной внутренней стеной и круглой внешней, все три увенчаны зубцами. Замок, вместе с открытыми воротами, символизирует Минас Тирит после того, как его ворота были разрушены ударами Гронда, а гора позади него означает Миндоллуин. В тексте Толкина, однако, Минас Тирит предстает как «выстроенный в семь ярусов, врытых в горный склон», и ясно сказано, что на каждом ярусе свои стена и ворота (75). У Юхимова на внешней стене семь башенок, хотя ворота видно только в одной, и на двух стенах вместе девять башенок. Возможно, внешняя стена символизирует Раммас Эхор – длинную защитную стену, окружающую Пеленнорские поля, и в таком случае башенки внешней стены – это Крепостные форты (76).



Гэндальф и Король-Призрак у ворот Минас Тирита.



Композиция иллюстрации «Гэндальф и Король-Призрак у ворот Минас Тирита», с ее монументальными фигурами, обращенными лицом друг к другу, над укрепленным строением, напоминает иконы, написанные в традициях Соловецкого монастыря – обители, расположенной на Соловецких островах в Белом море, на Русском Севере. Основатели первоначального монастыря XV в., Свв. Зосима и Савватий, часто присутствовали на парных иконографических изображениях, на которых два монаха стоят лицом к лицу и поклоняются какому-либо символу, например Святой Троице или Преображению, помещенному над их головами. Эти изображения затем стали располагаться в центральной части житийных икон, на которых

представлены эпизоды из жизни святых и различные чудеса, связанные с ними (77).

Примечательный образец парного иконописного изображения основателей Соловецкого монастыря, в высокой степени демонстрирующий общее соответствие изображению Юхимова – написанный темперой образ XVII в. «Преподобные Зосима и Савватий Соловецкие» из экспозиции Ярославского художественного музея в России. У этой работы много общих черт с иллюстрацией «Гэндальф и Король-Призрак у ворот Минас Тирита» – в особенности в компоновке второстепенных элементов, в частности в расположении образа Богоматери с Младенцем, повторяющемся в положении иконографических животных у Юхимова. Полукруглая пейзажная композиция позади фигур святых также очень напоминает стилизованное изображение рассвета за горой Миндоллуин, а белое островерхое здание Соловецкого монастыря почти идеально совпадает с силуэтом пика Белых гор на иллюстрации Юхимова.

Возможно, еще одно значимое сопоставление – с парным изображением Свв. Зосимы Палестинского и Марии Египетской. На религиозных фресках эти святые часто изображались вместе – как, например, в крипте Тарантского собора (расписан ок. XIII в.) и в притворе монастыря Грачаница в Сербии (ок. XIV в.). Зосиму и Марию часто изображали на православных иконах – хорошим примером служит анонимный написанный темперой образ XVII в. «Св. Мария, причащающаяся Св. Таин от Св. Зосимы» из монастыря Русану (сейчас находящийся в собрании Онассиса). Обычно на подобных образах фигурировали Св. Зосима и изможденная Св. Мария, стоящие друг напротив друга в пустыне за рекой Иордан, где Мария прожила сорок семь лет (78). Согласно житию Марии, написанному Св. Софронием [патриархом Иерусалимским] в VII в., во время их первой (из трех) встречи Мария является перед Зосимой нагая, а во французском «Житии Марии Египетской» XII в. говорится, что

кожа у нее была «сожжена солнцем и морозом» (79). Икона из Русану показывает святых во время их второй встречи, причем Мария закутана в кусок ткани, оставляющий открытыми ее торс и тощие, как у скелета, руки и ноги. У Юхимова Король-Призрак похожим образом завернут в рваный плащ, а его руки и ноги выглядят почти полностью лишенными плоти. Это усиливает сходство, хотя первичным значением парного изображения Зосимы и Марии как общего соответствия остается мотив сам по себе: два физически непохожих, но наделенных духовной мощью персонажа, обращенные лицом друг к другу в символическом пейзаже.

Фигуры на иконе из Русану помещены на фоне листа червонного золота, обозначающего божественный свет и священное пространство (80). На иллюстрации «Гэндальф и Король-Призрак у ворот Минас Тирита» духовная и магическая сила обоих протагонистов показана через их нимбы, по стилю близкие к тем, что изображали раннехристианские художники для обозначения святости персонажей (81). У Гэндальфа золотой нимб с черной каймой, наподобие тех, которые мы видим у вышеупомянутых святых на соловецких иконах. Юхимов, рисуя нимбы такого типа, словно отдает дань уважения и соловецким художникам, и тем, кто оказал на них влияние – а именно раннехристианским художникам, написавшим такие образы, как энкаустические [выполненные восковыми красками] иконы VI–VII вв. «Св. Петр» и «Богородица с Младенцем и святыми» из монастыря Св. Екатерины на горе Синай в Египте. У Короля-Призрака нимб в таком же стиле, как у Гэндальфа (хотя и другого цвета), но включает и двухмерное изображение лучистой звезды – символ, традиционно используемый для обозначения бога солнца (82). Этот рисунок весьма напоминает соляные диски, с которыми изображают Сола – римского бога Солнца, а также его более позднее воплощение Sol Invictus («Непобедимое Солнце»), особенно почитаемое во время правления императора Аврелиана в 270–275 гг. н.э. (83).



Таким образом, похоже, что иллюстрация «Гэндальф и Король-Призрак у ворот Минас Тирита» строится на целом ряде соответствий. От соловецких икон работа Юхимова заимствует общую композиционную структуру, объясняющую расположение основных элементов композиции, такие как монументальные фигуры персонажей, здания сильно уменьшенного масштаба, полукруглый горизонт и символические нимбы. Иконе из Русану, в свою очередь, иллюстрация обязана центральным мотивом персонажей с контрастирующей внешностью.

Интертекстуальные импликации этой работы, однако, трудно определить. Ни соловецкие монахи, ни Мария с Зосимой не враждебны друг другу, в отличие от Гэндальфа и Короля-Призрака.

Следовательно, если смысл этих прототипов (мирное общение двух высокодуховных личностей) не задействован, может ли здесь быть какой-либо реальный интертекстуальный элемент? Возможно, он заключен в противопоставлении двух нимбов: контраст между христианским и дохристианским символами включается в новое изображение, чтобы стать иносказанием для столкновения «света» и «тьмы» у Толкина. Однако если это и смысл, то, кажется, довольно спорный и в первую очередь основанный на ошибочном заключении, что зритель автоматически проассоциирует христианство со светом, а дохристианские верования с тьмой.

(Окончание следует)

Примечания

(1) Введение к книге: J.R.R. Tolkien, *Farmer Giles of Ham*, 50th Anniversary Edition. (London: HarperCollins, 1999), pp. 23–24.

(2) Кажется, Косман, немка-выпускница Слейда [*«Школа изящных искусств Феликса Слейда»*, *UCL Slade School of Fine Art – одно из ведущих художественных учебных заведений Великобритании*], отправила образцы своих работ в издательство с некоторой задержкой. Когда же они, наконец, были получены, реакция Толкина (в письме в «Джордж Аллен и Анвин» от 5 августа 1948 г.) была далеко не восторженной:

«Лично меня не то чтобы волнует «стильность» этих рисунков или их сходство с Топольским [*Феликс Топольский (Feliks Topolski, 1907–1989) – польско-британский художник, карикатурист и иллюстратор*] или Ардизоном [*Эдуард («Тед») Джеффри Ирвинг Ардизон (Edward Jeffrey Irving Ardizzone, 1900–1979) – известный английский художник и иллюстратор, награжден медалью Карнеги и медалью Г. Х. Андерсена; иллюстрировал, в частности, английские народные сказки*]. Мне скорее бросается в глаза их несоответствие тексту... Великан сойдет – хотя деревья художница рисует неважно. Дракон просто нелеп. Смехотворно жеманен и абсолютно не способен выполнить хоть какую-то из задач, возложенных на него автором... Фермер, дюжий здоровяк, покрупнее своих приятелей, в книге смахивает на малютку Джоуда под конец допроса с применением пыток силами железнодорожных служащих [*Профессор С. Э. М. Джоуд, популярный философ и участник радиопрограммы «Мозговой трест», в конце сороковых годов был задержан в поезде без билета (и, возможно, в нетрезвом состоянии). Бульварная пресса долго смаковала этот скандал*]. А ту убогую лачугу, в дверь которой стучатся мельник со священником, он не стал бы использовать даже под хлев! Он был весьма зажиточным йоменом или франклином [*Йомены (ист.) – в Англии XIV–XVIII вв. крестьяне, которые вели самостоятельное хозяйство на земле, являвшейся их наследственным наделом. Франклины (ист.) – зажиточные землевладельцы, главным образом из старых англосаксонских родов, чьи наследственные поместья были свободны от налогов и феодальных повинностей*»] [*перевод и примечания С. Лихачевой под редакцией А. Хромовой и С. Таскаевой*] (Humphrey Carpenter and Christopher Tolkien, eds. (London: HarperCollins, 1981), pp. 130–131) [*Русский текст приводится по: Толкин Дж.Р.Р. Письма. – М.: ЭКСМО, 1994.*]

(3) Humphrey Carpenter and Christopher Tolkien, eds. *The Letters of J.R.R. Tolkien*, (London: George Allen & Unwin, 1981) p. 133; цит. по: Christina Scull, Wayne G. Hammond, Introduction to J.R.R. Tolkien, *Farmer Giles of Ham*, p. 24.

(4) Carpenter and Tolkien, *Letters*, 133.

(5) Изменение толкиновских текстов при переводе имеет значительную традицию в Восточной и Центральной Европе, особенно в России. Наталья Григорьева в статье *Problems of Translating into Russian* (1992) утверждает, что литературные (и читательские) подходы к «Властелину колец» четко разделяются на западный и восточный. По ее словам, связь этой книги с «мифологической, героической, исторической и литературной традицией Западной Европы», вкпе с предполагаемым пристрастием Толкина к «историческим

и псевдоисторическим аллюзиям», делает ее перевод на русский язык практически «невыполнимой» задачей. Следовательно, многие русские переводы были сделаны «с опорой на способ понимания текста самим переводчиком, а иногда даже на его личные вкусовые предпочтения» (Natalya Grigor'eva, "Problems of Translating into Russian" // *Proceedings of the J.R.R. Tolkien Centenary Conference 1992* eds. Patricia Reynolds and Glen Goodknight (Milton Keynes: The Tolkien Society, 1992), pp. 200–205).

Другая переводчица, Мария Каменкович, сравнивает отношение русских к Толкину с мальчиком, «исправившим» звездную карту, из романа Федора Достоевского «Братья Карамазовы». Подразумевается, что готовность дополнять и приукрашать канонический текст также является врожденным свойством русских толкинистов (Mark T. Hooker, *Tolkien Through Russian Eyes* (Zollikofen: Walking Tree Publishers, 2003), pp. 25–26) [Русский текст приводится по: Хукер М.Т. Толкин русскими глазами / Пер. А. Хананашивили. – М., 2003 (*Серия Tolkienistica Rossica Magna*)].

(6) Mieke Bal and Norman Bryson, "Semiotics and Art History" // *The Art Bulletin* 73 (1991), p. 207.

(7) Mieke Bal and Norman Bryson, "Semiotics", p. 207.

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

(9) J.R.R. Tolkien, *Farmer Giles of Ham*, p. 57.

(10) J.R.R. Tolkien, *Farmer Giles of Ham*, p. 22.

(11) Olga Markova, "When Philology Becomes Ideology: The Russian Perspective of J.R.R. Tolkien," trans. Mark T. Hooker // *Tolkien Studies* 1 (2004), p. 165.

(12) *Ibid.*, p. 165.

Следует отметить, что в советское время государственным цензором, отвечавшим за контроль издательского дела, было могущественное учреждение, именуемое Главлит, и желающие напечататься были обязаны сдавать туда свои работы на проверку. Главлит, учрежденный в 1922 г. как контрмера против разгула бесконтрольной печати, последовавшего за Октябрьской революцией, изначально ставил перед собой в качестве первоочередной задачи выполнение шести основных всеобъемлющих требований к успешной советской цензуре: «1) контроль над *всеми* (отечественными и иностранными) произведениями печати, с правом введения жестких санкций; 2) запрет всего, противоречащего советской идеологии; 3) постоянное участие тайной полиции в цензурных мероприятиях; 4) профессионализм цензоров; 5) политическая оценка рецензируемых произведений; 6) составление списка запрещенной литературы». Произведения, не соответствующие кодексу Главлита, могли быть «порезаны», уничтожены или отправлены в секретные хранилища – «слецхраны», где работать с ними разрешалось только членам партии (Maria Zalambani, "Literary Policies and Institutions" // *The Cambridge Companion to Twentieth Century Russian Literature*, eds. Evgeny Dobrenko and Marina Balina (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), p. 256).

(13) Mark T. Hooker, *Tolkien Through Russian Eyes* (Zollikofen: Walking Tree Publishers, 2003), p. 25.

(14) Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts* (Aylesbury: Peregrine Books, 1970), p. 51.

(15) Christina Scull and Wayne G. Hammond, *J.R.R. Tolkien: Artist and Illustrator* (London: HarperCollins, 1995), pp. 101–102, 115.

(16) Michael Organ, "Tolkien's Japonisme: Prints, Dragons and a Great Wave" // *Tolkien Studies* 10 (2013): pp. 109, 114. [Русский перевод: Майкл Орган. Японизм Толкина: гравюры, драконы и Великая волна // Палантир, № 74, март 2017. С. 34–55]

(17) James I. McNelis, "Artistic Movements" // *J.R.R. Tolkien Encyclopedia: Scholarship and Critical Assessment*, ed. Michael D.C. Drout (Abingdon: Taylor & Francis, 2007), pp. 35–36.

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

(19) Catherine McIlwaine, *Tolkien: Maker of Middle-earth* (Oxford: Bodleian Library, 2017), pp. 97, 306–307.

(20) *Ibid.*, p. 306.

(21) *Ibid.*, p. 306.

- (22) Jeffrey J. McCleod and Anna Smol, “Visualising the Word: Tolkien as Artist and Writer” // *Tolkien Studies* 14 (2017), p. 126.
- (23) Ibid., pp. 126–127.
- (24) Christopher Tuthill, “Art” // *A Companion to J.R.R. Tolkien*, ed. Stuart D. Lee (Oxford: John Wiley & Sons, 2014), pp. 487–500.
- (25) Ibid., pp. 497–498.
- (26) Emily E. Auger, “The Lord of the Rings’ Interlace: Tolkien’s Narrative and Lee’s Illustrations.” // *Journal of the Fantastic in the Arts* 19, no 1 (2008), p. 71. Том Шиппи определяет это «переплетение» как «древний и дороманный прием», распространенный в средневековой французской прозе, например в цикле романов «Ланселот-Грааль» («Вульгата»), и образующий «основную структурную модель во “Властелине колец”» (Tom Shippey, *The Road to Middle-earth: How J.R.R. Tolkien Created a New Mythology, 3rd ed. (London: HarperCollins. 2005), p. 181*).
- (27) Emily E. Auger, “Interlace”, p. 80.
- (28) Ibid., p. 80.
- (29) Thomas Honegger, *Ut pictura tractatio – Some Thought’s on Jay Johnstone’s Isildur’s Bane* (2017, p. 5) // https://www.academia.edu/12234866/_Ut_pictura_tractatio_Some_Thoughts_on_Jay_Johnstone_s_Isildur_s_Bane
- (30) Ibid., pp. 2–3, 5.
- (31) Имеются в виду сцена 11 «Шествие эльфов» из расширенной версии фильма «Братство Кольца» и сцена 9 «Видение Арвен» из расширенной версии фильма «Возвращение Короля». Dimitra Fimi, “Filming Folklore: Adapting Fantasy for the Big Screen through Peter Jackson’s *The Lord of the Rings*” // eds. Janice M. Bogstad and Philip E. Kaveny, *Picturing Tolkien: Essays on Peter Jackson’s The Lord of the Rings Film Trilogy* (London: McFarland, 2011), pp. 88–90.
- (32) Ibid., pp. 89–90.
- (33) Danylo Husar Struk, ed., *Encyclopedia of Ukraine: Vol. III: L–Pf* (Toronto: University of Toronto Press, 1993). <https://books.google.co.uk/books?isbn=1442651253>.
- (34) Английская версия сайта Южноукраинского национального педагогического университета им. К.Д. Ушинского, информация для абитуриентов 2017–2018 учебного года: <http://www.pdpu.edu.ua/en/for-applicants.html>, дата обращения 5 января 2018 г.
- (35) Английская версия сайта Южноукраинского национального педагогического университета, <http://www.pdpu.edu.ua/en/for-applicants.html>, дата обращения 5 января 2018 г.
- (36) René van Rosenberg, Sergei Iukhimov, *The Tolkien Shop*, 2015, <http://www.tolkienshop.com/contents/en-uk/d193.html>, дата обращения 5 января 2018 г. [нерабочая ссылка]
- (37) «Хранители» вышли в московском издательстве «Детская литература», которое было, согласно Бену Хеллману, учреждено Коммунистической партией в 1933 г. с целью публиковать «книги привлекательные и доступные, но при этом серьезные, с четкими принципами и на высоком идеологическом уровне» (Ben Hellman, *Fairy Tales and True Stories: The History of Russian Literature for Children and Young People* (Leiden: Brill, 2013), pp. 363–364).
- Переводчиков «Хранителей», Владимира Муравьева и Андрея Кистяковского, обвиняли в том, что они придают своему переводу оттенок фатализма, в немалой степени лишая его надежды, присутствующей в исходном тексте Толкина (Hooker, *Russian Eyes*, p. 124).
- Следует отметить, что до 1988 г., когда вышло переработанное издание (а в 1990 и 1991 гг. последовали I и II тома перевода Григорьевой и Грушецкого), «Хранители» были единственным одобренным со стороны государства изданием части «Властелина колец», доступной советским читателям.
- (38) Возможно, под упоминаемой здесь «Литературной энциклопедией» Юхимов подразумевает «Краткую литературную энциклопедию» (КЛЭ), девятитомный труд, опубликованный в СССР в 1962–1978 гг. Согласно Джону Глэду, КЛЭ была, «несомненно, наиболее фундаментальным и важным справочным изданием

из всех появившихся в Советском Союзе». Советские диссиденты в ней были практически не представлены, а зарубежным авторам был посвящен девятый том, который, по мнению Глэда, «в основном предназначался для восполнения нехватки современных писателей и школ» (John Glad, “The Soviet Concise Literary Encyclopedia: A Review Article” // *The Slavic and East European Journal* 25 (1981), pp. 80–84).

(39) Сергей Юхимов, ТОЛКИЕН (2009), <https://iukhimov.livejournal.com/>.

(40) Неизвестно, о каком издании «Сильмариллиона» говорит Юхимов. Первые официальные публикации русских переводов появились в 1991 – 1992 гг.

(41) Греческий ученый и христианский богослов Ориген Александрийский (185–254 гг.) при описании «ангельской сущности» пишет: «Итак, если Бог есть огонь, и ангелы Его суть пламень огненный» (Rev Frederick Crombie trans., *The Writings of Origen*, Volume 1 (London: T. & T. Clark, 1869), p. 122).

(42) Сергей Юхимов, ТОЛКИЕН (2009), <https://iukhimov.livejournal.com/>. Когда Юхимов в этом контексте говорит о «хлебе» и «родной краюхе», то он, возможно, намекает на довольно спорный толкиновский пассаж о роли иллюстраций в передаче сюжетов волшебных сказок, фрагмент которого выглядит так:

Иллюстрации, как бы хороши они ни были, волшебным сказкам не на пользу. Радикальное отличие всех видов искусства (включая драму), предлагающих зримое представление, от настоящей литературы состоит в том, что они навязывают однуединственную зримую форму. Литература передает образы напрямую от сознания к сознанию и потому более плодотворна. Она более универсальна – и более ощутимо конкретна. Если литература говорит о хлебе или вине, о камне или о дереве, она ссылается на понятия в целом, архетипы как таковые; и при этом каждый из слушателей в своем воображении придаст им индивидуальное личностное воплощение. Если в рассказе сообщается: «он ел хлеб», – режиссер-постановщик или художник способны показать лишь «ломоть хлеба» в соответствии с собственными предпочтениями и вкусами; но слушатель подумает о хлебе вообще и представит его по-своему [*перевод С. Лухачевой*] (J.R.R. Tolkien, *Tolkien On Fairy-Stories*, eds. Douglas A. Anderson and Verlyn Flieger (London: HarperCollins, 2008), pp. 81–82.) [*Русский текст приводится по: Толкин Дж.Р.Р. Чудовища и критики и другие статьи: перев. с англ. / Дж.Р.Р. Толкин; под ред. Кристофера Толкина. – М.: Elsewhere, 2006*]

Рут Лэйкон остроумно разбирает этот пассаж в своей статье To Illustrate or Not to Illustrate? That is the Question... // *Tolkien Library*, 2012, <http://www.tolkienlibrary.com/press/1026-To-Illustrate-or-Not-to-Illustrate.php>.

(43) Сергей Юхимов, ТОЛКИЕН (2009), <https://iukhimov.livejournal.com/845.html> [Примечание переводчика: по данной ссылке находится список только иллюстраций к «Властелину колец», хотя и далеко не все из этих иллюстраций были включены в издание 1993 г.]

(44) J.R.R. Tolkien, *The Return of the King* (London: HarperCollins 2011), p.1099–1105.

(45) Сергей Юхимов, ТОЛКИЕН (2009), <https://iukhimov.livejournal.com/>.

(46) Sergei Iukhimov, *The ABC*, Sergei Iukhimov 1958-2016, 2017, <https://www.lordoftheringsforsale.com/the-abc>

(47) Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts* (Aylesbury: Peregrine Books, 1970), p. 51 [Русский текст приводится по: Пановский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства: Статьи по истории искусства. – СПб., 1999; пер. В.В. Симонова].

(48) Panofsky, *Meaning*, p. 61.

(49) Ibid., p. 58.

(50) Ibid., p. 61.

(51) Ibid., p. 61.

(52) Ibid., p. 58.

- (53) Bal and Bryson. *Semiotics*, p. 206.
- (54) Bal and Bryson. *Semiotics*, p. 207.
- (55) Mark T. Hooker, *Tolkien Through Russian Eyes* (Zollikofen: Walking Tree Publishers, 2003), p. 291.
- (56) Maria Zalambani, "Literary Policies" // *The Cambridge Companion to Twentieth Century Russian Literature*, eds. Evgeny Dobrenko and Marina Balina (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), p. 263.
- (57) Zalambani, "Literary Policies," p. 263.
- (58) Ludmila Aleekseva, Carol Pearce and John Glad trans., *Soviet Dissent: Contemporary Movements for National, Religious and Human Rights* (Middletown: Connecticut. 1985), p. 284; цит. по: Ann Komaromi, "Samizdat and Soviet Dissident Publics" // *Slavic Review* 71, no 1 (2012), p. 72.
- (59) Zalambani, "Literary Policies," p. 263.
- (60) Mark T. Hooker, *Tolkien Through Russian Eyes*, pp. 19–20.
- (61) *Ibid.*, p. 34.
- (62) Vladimir Grushetskij, "How Russians See Tolkien" // *Proceedings of the J.R.R. Tolkien Centenary Conference 1992* eds. Patricia Reynolds and Glen Goodknight (Milton Keynes: The Tolkien Society, 1992), p. 225.
- (63) Следует отметить, что написание «хоббимах» вместо «хоббитах» прямо противоречит первой строке пролога, где стоит более привычное «хоббитах» («Властелин колец», т. I, с. 13).
- (64) Толкин Дж.Р.Р. Властелин колец / Пер. Н.В. Григорьевой и В.И. Грушецкого. – Т. II. – М.: ТО «Издатель», 1993. С. 318, 399.
- (65) Mark T. Hooker, *Tolkien Through Russian Eyes*, pp. 119–120.
- (66) Natalya Grigor'eva, "Problems of Translating into Russian." // *Proceedings of the J.R.R. Tolkien Centenary Conference 1992* eds. Patricia Reynolds and Glen Goodknight (Milton Keynes: The Tolkien Society, 1992), p. 201.
- (67) Tom Shippey, *The Road to Middle-earth: How J.R.R. Tolkien Created a New Mythology*, 3rd ed. (London: HarperCollins, 2005), p. 119.
- (68) J.R.R. Tolkien, *The Return of the King*, 3rd revised reset edition. (London: HarperCollins, 2011), p. 829.
- (69) Толкин Дж.Р.Р. Властелин колец / Пер. Н.В. Григорьевой и В.И. Грушецкого. – Т. II. – М.: ТО «Издатель», 1993. С. 164.
- (70) Jennifer L. Ball, *Byzantine Dress: Representations of Secular Dress in Eighth to Twelfth Century Painting* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005), pp. 29–30.
- (71) Wayne G. Hammond and Christina Scull, eds., *The Lord of the Rings: A Reader's Companion* (London: HarperCollins, 2005), p. 320.
- (72) J.R.R. Tolkien, *The Two Towers*, p. 670.
- (73) «Король-Призрак» [в оригинале *Witch-King* – *король-колдун, король-чернокнижник*] по-английски может быть передано и как *Ghost-king*.
- (74) Carpenter and Tolkien, *Letters*, p. 282.
- (75) J.R.R. Tolkien, *The Return of the King*, p. 751.
- (76) J.R.R. Tolkien, *The Return of the King*, p. 817.
- (77) E. S. Sisov, *Treasures from the Kremlin* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1979), p. 134.
- (78) Andrew P. Schell, "Bodies and Boundaries in the Old English Life of St Mary of Egypt." // *Neophilologus* 84, no 1 (2000), p. 137.
- (79) Duncan Robertson, "Twelfth Century Literary Experience: The Life of St Mary the Egyptian." // *Pacific Coast Philology* 22, no 1/2 (1987), p. 74.
- (80) Joan A. Holladay, "Royal and Imperial Iconography" // Colum Hourihane, ed., *The Routledge Companion to Medieval Iconography* (Abingdon: Routledge, 2017), p. 368.
- (81) Sharon E. J. Gerstel and Michael W. Cothren, "The Iconography of Light" // Hourihane, *Medieval Iconography*, p. 467.
- (82) Philippa Adrych, Robert Bracey, Dominic Dalglish, Stefanie Lenk and Rachel Wood, *Images of Mithra*



(Oxford: Oxford University Press, 2017), p. 107.

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

Литература

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- Hellman, Ben. *Fairy Tales and True Stories: The History of Russian Literature for Children and Young People*. Leiden: Brill, 2013.
- Hijmans, Steven. "Temples and Priests of Sol in the City of Rome." // *Mouseion Series III*, 10 (2010), p. 382.
- Holladay, Joan A. "Royal and Imperial Iconography." // *The Routledge Companion to Medieval Iconography*, ed. Colum Hourihane, pp. 465–478. Abingdon: Routledge, 2017.
- Honegger, Thomas. "Ut pictura tractatio – Some Thought's on Jay Johnstone's *Isildur's Bane*." *Academia.edu*. 2017 https://www.academia.edu/12234866/_Ut_pictura_tractatio_Some_Thoughts_on_Jay_Johnstone_s_Isildur_s_Bane_
- Hooker, Mark T. *Tolkien Through Russian Eyes*. London: Walking Tree Publishers. 2003.
- Iukhimov, Sergei. "The ABC." Sergei Iukhimov 1958–2016. 2017. <https://www.lordoftheringsforsale.com/the-abc>
- Ivleva, Victoria. "The social life of the caftan in eighteenth century Russia." // *Clothing Cultures* 3, no 3 (2016), p. 171.
- Komaromi, Ann. "Samizdat and Soviet Dissident Publics." *Slavic Review* 71, no 1 (2012), p. 72.
- Lacon, Ruth. "To Illustrate or Not to Illustrate? That is the Question..." *Tolkien Library*: 2012, <http://www.tolkienlibrary.com/press/1026-To-Illustrate-or-Not-to-Illustrate.php>
- Lubbock, Jules. *Storytelling in Christian Art from Giotto to Donatello*. London: Yale University Press, 2006.
- Markova, Olga, and Mark T. Hooker trans, "When Philology Becomes Ideology: The Russian Perspective of J.R.R. Tolkien." // *Tolkien Studies* 1 (2004), pp. 163–170.
- Marsden, Richard. "The Text of the Lindisfarne Gospels." // *The Lindisfarne Gospels: New Perspectives*, ed. Richard Gameson, pp. 183–199. Leiden: Brill, 2017.
- McCleod, Jeffrey J. and Anna Smol. "Visualising the Word: Tolkien as Artist and Writer." // *Tolkien Studies* 14 (2017), pp. 115–131.
- McIlwaine, Catherine. *Tolkien: Maker of Middle-earth* Oxford: Bodleian Library, 2017.
- McNelis, James I. "Artistic Movements." // *J.R.R. Tolkien Encyclopedia: Scholarship and Critical Assessment*, eds. Michael D.C. Drout, pp. 35–36. Abingdon: Taylor & Francis, 2007.
- Meehan, Bernard. "Durrow, Book of." // *Medieval Ireland: An Encyclopedia*, ed. Sean Duffy, 232-233. Routledge: London, 2005.
- Munoa III, Phillip B. "Jesus, the Merkavah, and Martyrdom in Early Christian Tradition." // *Journal of Biblical Literature* 121 (2002), pp. 303–325.
- Nees, Lawrence. "A Fifth-Century Book Cover and the Origin of the Four Evangelist Symbols Page in the Book of Durrow." // *Gesta* 17, no 1 (1978), pp. 3–8.
- Organ, Michael. "Tolkien's Japonisme: Prints, Dragons and a Great Wave." // *Tolkien Studies* 10 (2013), pp. 105–122.
- Panofsky, Erwin. *Meaning in the Visual Arts*. Aylesbury: Peregrine Books, 1970.
- Rossenber, Rene van. "Sergei Iukhimov." // *The Tolkien Shop*. 2015. <http://www.tolkienshop.com/contents/en-uk/d193.html>
- Rowlatt, Ursula. "Popular Representations of the Trinity in England, 900-1300." // *Folklore* 112, no 2 (2001), pp. 201–210.
- Rowley, Trevor. *An Archaeological Study of the Bayeux Tapestry: The Landscapes, Buildings and Places*. Barnsley: Pen and Sword Books, 2016.
- Priestman, Judith ed. *J.R.R. Tolkien: Life and Legend*. Oxford: Bodleian Library, 1992.



Schell, Andrew P. "Bodies and Boundaries in the Old English Life of St Mary of Egypt." // *Neophilologus* 84, no 1 (2000), pp. 137–156.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

— *The Monsters and the Critics: And Other Essays*. London: HarperCollins, 1997.

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

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

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

— *Tolkien On Fairy-Stories*. Edited by Douglas A. Anderson and Verlyn Flieger. London: HarperCollins, 2008.

— *The Two Towers*. 2nd revised reset edition, London: HarperCollins, 2011.

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

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

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

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

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

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

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

БЕЛЫЕ ВОЛКИ У БРЕНДИДУИНА

