

Елена Груздева. Вера Калмыкова
«Властелин колец» и «Хроники Нарнии»:
Welcome to English vs Russian Literature

Боюсь, Вы правы, поиск источников „Властелина колец“ займёт одно или два поколения учёных. Мне бы этого не хотелось. На мой взгляд, интереснее всего рассматривать использование в каждой конкретной ситуации каждого конкретного мотива — был ли он выдуман, осознанно заимствован или случайно пришёл на память.
Дж. Р. Р. Толкиен¹, 25 мая 1972 года²

То, что ты видишь и слышишь, в некоторой степени зависит от того, где ты находишься — и от того, каков ты сам.
Клайв Стейплз Льюис

*Habent sua fata libelli*³

Увы, по причинам вполне естественным исполнить мечту профессора Дж. Р. Р. Толкиена не представляется возможным — за смертью последнего. Да и сам он заметил в письме к Д. Уэбстер: «...Познать истинную суть связи между произведением писателя и фактами его биографии дано лишь ангелу-хранителю этого человека, если не Господу, и

© Elena Gruzdeva. Vera Kalmykova, 2010

© TSQ 33. Summer 2010 (<http://www.utoronto.ca/tsq/>)

¹ Разные варианты написания, возникающие при переводах (Толкиен — Толкин, онты — энты и др.) мы полагаем несущественными и не унифицируем их.

² Цит. по: Дж. Р. Р. Толкиен. Профессор и чудовища: Эссе. — СПб.: «Азбука-классика», 2006. С. 142. Далее отсылки на это издание производятся в тексте под индексом ПЧ и с указанием страницы.

³ Книги имеют свою судьбу (*лат.*).

никак не самому писателю... и, конечно же, не так называемым „психологам“»⁴.

Особенно это касается «случайности» или «осознанности заимствования» того или иного мотива. Кое-что мы всё же сделать можем. Например, прочитать книги, известные авторам «Властелина колец» и «Хроник Нарнии», и по облику реминисценций реконструировать, откуда, каким путём и с какой целью пришли они в текст.

Важно отметить, что Толкиен неслучайно упоминает именно *мотивы*, а не *образы*. Мотив как повторяющийся и варьируемый текстовый элемент неизбежно влияет на сюжет, становление и развитие характеров героев произведения. Функцией мотива является также своего рода построение литературного мета- — или мегасюжета: он объединяет произведения, бытующие в различных эпохах и культурах. Трилогия «Властелин колец» и «Хроники Нарнии» показывают это с очевидностью.

* * *

Трёхвековое бытование литературы в российской читательской среде — это история «вочеловечивания» русского человека. Наряду с произведениями отечественных литераторов воспитанием ума и чувств наших соотечественников *занимались* и сочинения иностранных авторов. В историческом аспекте тексты неотделимы от читательской реакции на них, которая изучается рецептивной эстетикой, оформившейся как самостоятельная дисциплина в 1960-х гг. В тот момент, когда реальный читательский опыт или опыт потенциальный («то, о чём мечтается») находят чаемую текстовую основу, интеллектуальный и эмоциональный, т. е. собственно эстетический, горизонт раздвигается, «растворяется», проис-

⁴ Толкин Дж. Сильмариллион: Сборник. / пер. с англ. — М. АСТ; СПб.: Terra Fantastica, 2000. С. 527. Далее отсылки на это издание производятся в тексте под индексом С и с указанием страницы.

ходит процесс понимания, а затем — и растворение текста как знака в практической деятельности.

Когда в начале 1990-х гг. в русскую литературу пришли «Властелин колец» и «Хроники Нарнии», многие читатели восприняли их как некую современную интерпретацию Библии. В лучших российских традициях сразу поднялись споры, «что лучше». Но дело не в них. Интересно, во-первых, историко-литературное совпадение: примерно в то время, когда Толкиен и Льюис писали свои произведения, русский писатель Корней Чуковский взялся за переложение Библии — в стране, где на тот момент уже не все взрослые её читали. Что же касается времени более позднего, то оппозиция «Льюис — Толкиен» напоминает известную нам «Чуковский — Маршак», где на месте Толкиена оказывается Чуковский, а роль Льюиса играет Маршак.

Важно зафиксировать спонтанную ассоциацию с Книгой книг — в момент возвращения в нашу страну христианства, причём ещё не как государственной религии, а как *индивидуального выбора* каждого из новообращённых. «В конце 1980-х многие культурные читатели впервые в жизни получили в собственные руки библейские тексты и во всех смыслах слова *открывали* Библию и Евангелие». Сформированные светским типом культуры, они читали, разумеется, не как положено христианину, а как привыкли — *взахлёб*. Трилогия и «Хроники...» оказались в полном соответствии с только что обрётённой моделью и сразу же были *распознаны*.

Если вдуматься, то ситуация предстанет полнейшим абсурдом: где ещё, в какой культуре и в какое время внецерковное — и массовое *вдобавок* — чтение может вызвать такую ассоциацию? Однако же многих именно трилогия или «Хроники...» побуждали к погружению в Святое Писание.

1991 год, ознаменованный появлением «Хроник...» и двух частей трилогии, явился поворотным в отечественной истории: рухнула последняя великая империя (для многих — *царство Антихриста*) под названием СССР. Перед людьми, народами и странами встал выбор: как жить дальше.

Далеко не впервые произведения писателей-англичан принесли в русскую культуру некий важный *message*. Здесь стоит совершить небольшой экскурс в историю рецепции российским читателем английской литературы. Произведения словесности Туманного Альбиона не раз появлялись в момент, не обязательно настолько критический, как начало 1990-х гг., но непременно важный для культурной публики и культурной ситуации в России⁵.

У истоков ознакомления русского читателя с английской литературой стоял М. Н. Муравьёв, автор стихотворного послания «Успех британской музыки». В. Н. Топоров отмечает, что между «Недорослем» Фонвизина и комедией О. Голдсмита «*She Stoops to Conquer: or, the mistakes of a night*» (известной как «Ночь ошибок») не просто много общего — целый ряд мотивов, персонажных характеристик и взаимоотношений между действующими лицами, художественная ткань и идеологическая подоплёка здесь чрезвычайно близки, если не напрямую тождественны⁶. А ведь речь идёт о времени становления русского театра.

Колоссальное впечатление производили на Карамзина произведения Томсона, Мильтона, Шекспира, Юнга, Грея, Вальтера Скотта и др. авторов, которые он знал, пожалуй, лучше, чем кто-либо в России. Английских авторов переводил Жуковский, знакомивший с ними и Пушкина, который, впрочем, и сам читал Байрона (не по-русски). А ведь пушкинская эпоха есть период становления феномена, который сегодня является современным русским литературным языком.

⁵ Безусловно, это касается не только английской, но и других европейских литератур, особенно в связи с важностью «прелогательного направления» в отечественной словесности XVIII—XIX вв. Однако, поскольку и «Властелин колец», и «Хроники Нарнии» являются произведениями английских авторов, то в центре нашего внимания оказывается литература Великобритании.

⁶ Топоров В. Н. Пушкин и Голдсмит в контексте русской *Coldsmithia*-на'ы (к постановке вопроса). — Wien, 1992.

Фактически все старшие друзья Пушкина, среди которых можно назвать и П. А. Вяземского, братьев Тургеневых, были в той или иной степени увлечены «бритской музой». В 1818 г. «Вестник Европы» рядом с Байроном ставил Вальтера Скотта, особенно отмечая способность последнего *пробуждать воображение* читателя.

Здесь уместно привести более позднее свидетельство Аполлона Григорьева, который прямо говорит, что Вальтер Скотт принёс «новые струи» в умственную и нравственную жизнь 1830-х гг.

«Искусство живёт прочно и действует глубоко на душу преимущественно одним свойством (кроме, разумеется, таланта художника) — искренностью мотивов и побуждений, от которой зависит и самая *вера художника в воссоздаваемый им мир* (здесь и далее выделено нами. — Е. Г. В. К), а „без веры невозможно угодить Богу“, как сказано в Писании, да невозможно угодить вполне и людям.

...Вальтер Скотт весь полон *суеверной любви к старому, к преданиям, к загнанным или сгибшим расам, к сверженным династиям, к уцелевшим ещё кое-где, по местам, остаткам старого, замкнутого быта.*

Случайно или не случайно — деятельность его совпала с реставрационными стремлениями, проявившимися после первой революции во всей Европе. <...> Весь полный преданий, собиравший сам с глубокой любовью песни и предания родины, чуждый всяких политических задач и преднамеренных тенденций... Мир, живой мир и вместе какой-то фантастический перед нами...»⁷

Уже к началу или, во всяком случае, к первым двум десятилетиям XIX в. в России «в узком круге лиц, непосредственно соприкоснувшихся с достижениями английской культуры» сложился «комплекс идей, образов, вкусов и мод»⁸, ориентированных на английский образ жизни, английскую культуру и «английский характер». «Характерно,

⁷ Григорьев А. А. Воспоминания. — Л.: Наука, 1980. С. 79—82.

⁸ Топоров В. Н. Пушкин и Голдсмит в контексте русской Coldsmithiana'ы (к постановке вопроса). — Wien, 1992. С. 12.

что именно на два начальные десятилетия этого века приходится и первая (по сути дела) волна „англомании“ с её ориентацией на внешние проявления „Englishness“ („английская складка“⁹ или, с несколько иной позиции, „английская дурь“... — то, что воспринималось как чудачество)... <...> Очень показательно, что уже в середине 80-ых годов в предисловии к русскому переводу романа Голдсмита приводится следующий аргумент: „Впрочем *всегда* (курсив автора. — Е. Г., В. К.) примечаемая склонность Россиян к Англичанам и уважение к сочинениям их, не мало могут способствовать одобрению сей книги“»¹⁰.

Приводя в конце своей статьи «К русской „англомании“ начала XIX в.» мнения А. С. Хомякова и П. И. Чаадаева об Англии и английском характере, Топоров, вероятно, разделяет основные положения их очерков: в Англии стремительное развитие не отрывается от традиций; здесь всё ново и старо одновременно; разумное устройство жизни превалирует над всем; эти качества жизни англичане оберегают от воздействий извне. Мы узнаём слова Григорьева о Вальтере Скотте. Почти о том же самом говорит и Толкиен в лекции-статье «„Беовульф“: чудовища и литературоведы»: «Автор „Беовульфа“ продемонстрировал, что в сохранении сокровищ памяти о людских подвигах во времена тёмного прошлого, когда человек пал, но ещё не обрёл спасения, оказался в немилости, но не был отвергнут, заключено непреходящее благочестие... По всей видимости, это было одной из черт *английского характера, охраняющего дух традиции*, вне всякого сомнения, *обусловленного кодом чести*, королевскими династиями и благородными родами и подкреплённого, возможно, пытливой и не слишком педантичной кельтской учёностью (выделено нами. — Е. Г., В. К.)» (ПЧ, 42—43).

Парадоксальным образом рецепция английской литературы русским читателем оказалась чрезвычайно близка

⁹ Знакомая, без сомнения, всем школьникам России по комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума».

¹⁰ Топоров В. Н. Пушкин и Голдсмит в контексте русской Coldsmithiana'ы (к постановке вопроса). — Wien, 1992. С. 13.

собственно британскому самовосприятию. Возможно, это вызвано общностью культурных кодов — если учесть, что они возникали на основе мироощущения «северных народов».

* * *

Библейские и евангельские аллюзии и реминисценции довольно широко представлены и в трилогии «Властелин колец», и в «Хрониках Нарнии». У Толкиена речь идёт о более серьёзной трансформации: прямых, подобно «нарнианским», отсылок (как, например, яблоки Гесперид из греческой мифологии и яблоки, которые в саду, указанном Асланом, набирает мальчик Дигори для своей смертельно больной матери) достаточно мало. Да и метод их введения у обоих авторов различен. Показательна ситуация творения мира, присутствующая у каждого из них.

У Льюиса возникновение Нарнии введено непосредственно в первую хронику, «Племянник чародея», и является частью *сюжета*. Божественный лев Аслан создаёт всё живое песней:

«Далеко во тьме кто-то запел. Трудно было понять, где это — казалось, пение идёт со всех сторон, даже снизу. Слов не было. Не было и мелодии. Был просто звук, невыразимо прекрасный, — такой прекрасный, что Дигори едва мог его вынести. <...> И тут случилось два чуда сразу. Во-первых, голосу стало вторить несметное множество голосов, — уже не густых, а звонких, серебристых, высоких. Во-вторых, темноту испещрили бесчисленные звёзды. Они появились не постепенно, как бывает летом, а сразу — только что была тьма, и вдруг засветились тысячи звёзд, созвездий и планет, намного более ярких, чем в нашем мире. Если бы чудеса эти случились при вас, вы, как Дигори, подумали бы, что поют звёзды, и что к жизни их вызвал тот, кто запел первым. <...>

Огромный лев стоял между путниками и солнцем, и золото его гривы затмевало золото лучей. <...>

Лев ходил взад и вперёд по новому миру и пел новую песню. Она была и мягче и торжественней той, которой он создал звёзды и солнце, она струилась, и из-под лап его словно струились зелёные потоки. <...>

Лев открыл пасть, но не запел и ничего не сказал, только дохнул на стоявших вокруг него. Из-за дневного, синего неба послышалось пение звёзд. Сверху (или от льва?) сверкнула молния, не обжигая никого, и самый дивный голос, какой только слышали дети, произнёс:

— Нарния, Нарния, Нарния, встань! Потоки, обретите душу! Деревья, ходите! Звери, говорите! И все любите друг друга!»¹¹.

Здесь следует поставить несколько важных акцентов. Во-первых, заметно, что библейский порядок творения мира — 1) сотворение неба и земли, 2) отделение света от тьмы, 3) отделение тверди от воды, сотворение растений, 4) сотворение небесных светил, 5) сотворение пресмыкающихся, птиц и рыб *с их душами живыми*, 6) сотворение животных *с их душами живыми*, 7) сотворение человека — выдержан лишь в общих чертах. У Льюиса сначала слышен звук, затем из этого звука возникают светила, после становится светло, видна земля, прекрасная сама по себе, появляются растения, следом — животные. Человек *уже сотворён* в том мире, который в «Хрониках...» подчёркнуто обозначается как «наш»; неслучайно и нарнийский демиург — лев Аслан¹² (то есть лев в квадрате). Однако всё, что сотворено Асланом, *наделяется живой душой* (этот момент, между прочим, при чтении и восприятии Писания ускользает порой даже от богословов) и получает громадные возможности: деревья могут ходить, звери и птицы — разговаривать. Таким образом, актуализуется не формальная сторона сценария, а его суть — возникновение *живой души бытия*.

¹¹ Льюис К. С. Хроники Нарнии. — М.: Космополис, 1991. С. 60—67. Далее отсылки на это издание производятся в тексте под индексом ХН и с указанием страницы.

¹² В арабских языках «Аслан» и значит «Лев».

Остановимся. Кто такой лев Аслан? Ответ ясен: британский лев — правь, Британия, и т. д. Но вдобавок ещё и символ одного из евангелистов — Марка. Один из самых распространённых живописных мотивов — лев подле святого Иеронима. «Рыканию льва уподобляется [в Писании] слово Божие, возвещаемое пророками, которое должно произвести потрясающее действие в сердцах людей»¹³. В какой-то момент «Хроник...» на глазах у читателей происходит мистерия: Аслан превращается в агнца — прямой символ Христа. «Львы» и «дубы» (дуб — ещё один символ Англии и Остранны у Толкиена) — конвертируемая и высоко котирующаяся валюта Нарнии.

За плечами у детей, наблюдающих зарождение Нарнии, — как минимум один неблагоприятный поступок (ведь они-то и притащили колдунью), своего рода *первородный грех*. Его, что понятно, следует искупить в дальнейшем.

Дети не случайно являются героями Льюиса. Ребёнок-герой традиционно обращён к ребёнку-читателю. Обратим внимание, что автор нередко прибегает к приёму, типичному для детской литературы XX в.: это прямое обращение к читателю, постоянная актуализация его внимания, приглашение в свидетели происходящего. Вот примеры из первых абзацев текста первой хроники: «В те дни, если ты был мальчиком, тебе приходилось носить каждый день твёрдый белый воротничок...»; «а что до сладостей, я и говорить не стану, как они были дешёвы и вкусны, — зачем тебя зря мучить» (ХН, 10) и др.

Правда, сам автор ни в коей мере не считал, что создаёт «литературу для детского чтения»: «Я писал такие книги, какие мне самому хотелось бы прочесть... Никто не желает писать книги, которые мне нужны, так что приходится это делать самому» (ХН, 5). Можно предположить, что первые его читатели были с ним согласны. С. Кошелев писал: «Когда в 1978 году в издательстве „Детская литература“ вышла в свет

¹³ Полный православный богословский энциклопедический словарь. Репринтное издание. — М.: Возрождение, 1992. Т. II. Стлб. 1516.

сказка К. С. Льюиса „Лев, колдунья и платяной шкаф“, редакция адресовала её детям „младшего возраста“. <...> Но думается, что „Хроники Нарнии“... доставят удовольствие не только самым маленьким. Сам Льюис считал, что книга для детей, которая нравится только детям, — плохая книга» (ХН, 5).

Можно добавить, что идеальный читатель для этого автора — это «внутренний ребёнок», живущий в душе человека любого возраста. Только дитя может, открыв поутру глаза, увидеть *мир впервые в образе нового дня*, пережив радость и свежесть творения: евангельское «будьте как дети» выступает моделью восприятия. В этом смысле «включённый читатель», имплицированный читатель-герой, разумеется, будет чувствовать себя иначе, чем эксплицитный, посторонний сюжету.

Толкиен вообще не считал, что волшебные сказки — специфически детская литература. «На самом деле, — пишет он в своем эссе «О волшебных историях», — склонность связывать волшебные сказки с детьми — побочный продукт истории нашего быта. Современный литературный мир сослал сказки в детскую... <...>...Дети в целом — любят волшебные сказки не больше и понимают их не лучше, чем взрослые... <...> ...Как и художественный вкус, любовь к сказкам, на мой взгляд, в раннем детстве вообще не проявляется без искусственного стимулирования. Зато с возрастом она не иссякает, а крепнет, если органична для конкретного человека» (С. 426 — 427).

Думается, что изменение порядка творения мира в приведённом отрывке из «Хроник...» — не только дань художественности: здесь Льюис делает всё возможное, чтобы приблизить происходящее к детскому восприятию, намеренно делая зримым и первоисточник. Дигори, мальчик, в 1900 г. попавший из Англии в Нарнию, соразмеряет происходящее перед его глазами со своим опытом. В частности, появление зверей из холмиков в земле заставляет вспомнить рассказ из учебника по естествознанию (правда, таким образом весной появляются насекомые, но тут уже действует фантазия), но и

не только — дети в те времена ещё, как говорится, жили «ближе к природе» и своими глазами наблюдали то, что недоступно нынешнему городскому школьнику — тот же вылет майских жуков, например. На основе этого им было нетрудно представить себе и зарождение иных форм жизни.

Меж тем у Толкиена Фродо, Сэм, Мерри и Пин в начале повествования — вполне зрелые мужчины, а их веселье, детскость, непосредственность, словом, то, что позволяет ощущать их *невзрослыми*, суть «качества народного характера», а не индивидуальные характеристики.

Говорящие животные,двигающиеся деревья, наяды, дриады, сатиры и фавны, конечно, также действуют либо в волшебных сказках, либо в мифах, которые традиционно читают дети и в наше время. Но введение этих персонажей, кажется, происходит не только для того, чтобы добавить рассказу занимательности. Речь идёт о вещах более глубоких.

Как выясняется, истинные нарнийцы, какими бы качествами они ни наделялись (низость, как у некоторых гномов, верность, как у барсука, или отвага, как у мышиноного рыцаря Рипичипа) не в состоянии *удержать* свой мир в критические моменты. На это способны только *люди*, всякий раз играющие в сюжете, *выстроенном Асланом*, решающую роль.

Осознание особой миссии и ответственности человека, возлагаемой на него *биологическим и, как следствие, онтологическим статусом*, свойственно и Льюису, и, как мы увидим, Толкиену. Немаловажная деталь: творению мира Асланом предшествует *простая песня*, пропетая кэбменом Фрэнком. *Творение иницируется голосом не демиурга, а человека*, созданного в старом земном мире. И тот же самый человек после того, как запел Аслан, восклицает: «Знал бы, что так бывает, лучше бы жил» (ХН, 61). Но поскольку мы видим заполнение пустого мира глазами детей, живущих в «нашем» мире, — постольку *можем предположить реальность творения*, а значит — в предчувствии чудес *можем жить лучше*. Такая же ответственность лежит и на библейских героях, особенно на самых первых этапах истории. Когда в шестом псалме Давид

говорит, что в случае его гибели *некому будет восхвалять Создателя*, это не только просьба продлить его дни, но и осознание своей роли по отношению к Господу.

Задумаемся: что же, в самом деле, такое создаёт Аслан? Где живые души любой твари чувствуют себя так вольготно и ведут себя столь разумно? — В Раю. Однако получается, что Рай — не конечная стадия движения человеческой души: «Выше и дальше!» — этот призыв Льюис воплощает в художественных образах.

Если буква библейского текста у Льюиса не воспроизводится точно, то его дух явлен в полной мере. *Приветливые* картины, которые *веселили сердце* наблюдавших за появлением Нарнии, отвечают в Библии настроению Творца, Который в I главе Книги Бытия видит, что свет *хорош*, что разделение воды и суши *хорошо*, что *хороши* и растения, и светила, и животные. Интересно, что в «Хрониках...» Аслан выступает как своего рода контаминация библейского Бога-Отца и евангельского Сына: как Отец, он творит мир, как Сын — искупает его грех и периодически уходит к своему Отцу, не действующему у Льюиса, в страну за Краем Света. И заповедь «любите друг друга» не венчает, в качестве проповеди Иисуса, Священную историю, но появляется в самом начале, вместе с сотворённым миром, как залог его бытия.

* * *

Вернёмся к приведённому отрывку из первой хроники Льюиса. Повествование о творении мира прерывается опущенными при цитировании диалогами персонажей. Это позволяет избежать монотонности в описании, удержать внимание читателя — особенно юного: Льюис учитывает детское восприятие, требующее динамически развивающегося сюжета.

Если сравнить творение мира Эру Илуватаром и Айнурами-валарами в «Сильмариллионе» Толкиена, то увидим совершенно другую картину: ситуация даётся блоком,

непрерывно, как в древних эпических произведениях. Даже изначальный бунт Мелкора (при цитировании опущен) не прерывает процесс, но является его частью.

«В начале был Эру, Единый. На Арде зовётся Он Илуватар. Первыми создал Он Айнуров, Священных. <...> Эру говорил с ними. Он предлагал им музыкальные темы, они воплощали их и это было хорошо. Айнуры творили музыку поочерёдно..., но в музыке каждый понимал лишь ту часть замысла Илуватара, которой он был рождён... Но постепенно понимание росло, а вместе с ним росли единство и гармония.

И пришло время, когда Илуватар созвал Айнуров и задал им тему, величием превосходившую прежние. <...> И тогда Он сказал:

— Я хочу, чтобы вы, все вы, создали из этой темы Великую Музыку, Вы, рождённые мной от Вечного Пламени, будете творить ту музыку, которая ближе каждому из вас. Я хочу слышать красоту ваших песен.

И тогда, по слову Его, голоса Айнуров: голоса-арфы и голоса-лютни, голоса-свирели и голоса-трубы, виолы, органы и многоголосые хоры начали обращать тему Илуватара в Великую Музыку. <...>

А сейчас сидел Илуватар и слушал, и Ему нравилась эта Музыка без единой ноты фальши. Тема ширилась, развивалась... <...>

И сказал тогда Илуватар:

— Могучи Айнуры... Но Я — Илуватар! Я покажу вам, что сотворили вы своей музыкой. <...>

И Илуватар поднялся во всём своём блеске и вышел из дивных чертогов, приказов Айнурам следовать за собой. И когда они вышли о Ничто, сказал Единый:

— Узрите свою Музыку!

При этих словах явилось Виденье. Властью Илуватара прозрели Айнуры перед собой новый мир — шар, висящий в пустоте. И перед ними потекли образы его будущей истории.

<...> Так с удивлением наблюдали они приход Детей Илуватара в уготованное им жилище, и поняли, что творя Музыку, творили они этот Дом, не ведая цели своего творения, поглощённые лишь красотой звуков. <...>Эльдары говорят, что именно воды Земли сохранили отзвуки Музыки Айнуров; многие Дети Илуватара

готовы и поныне бесконечно внимать голосу Моря, хотя и не знают, что слышится в нём.»¹⁴

И у Толкиена, и у Льюиса в мир, задуманный совершенным и прекрасным, зло проникает изначально: у Толкиена — из-за желания Мелкора *спеть свою партию лучше и сделать новый мир своим*, у Льюиса — по недосмотру детей Адама и Евы. Ещё один общий мотив — творение мира *из музыки*, о котором говорил ещё Пифагор.

С точки зрения католической традиции это единство вполне объяснимо. В «Трактате о музыке» блаженного Августина творение и интерпретируется как единый музыкальный акт. Не говоря уже о том, что музицируют все боги всех мифологий — и античной, и скандинавской (Один — отец музыки), и др. «Орфическая» тема у Льюиса и Толкиена отзывается вочеловечиванием зверей, а христианский по своей сути мир творится из общекультурного мифа.

Можно сделать вывод о принципах использования библейских мотивов в книгах Толкиена и Льюиса. Во-первых, авторы не имели в виду «переписать» Библию или, тем паче, создать «Писание Новейшего времени». Они просто сочиняли свои истории, заботясь о том, чтобы читателю было интересно и чтобы воплотить в сказочных, то есть *универсальных* образах, свои представления о добре и зле и об их месте в мире. Используя библейские мотивы, и Льюис, и Толкиен стремятся приспособить их к восприятию современника, сознательно или неосознанно (этого мы, вероятно, не узнаем) возбуждая воображение человека, знающего кинематограф, анимацию и комиксы с их изобразительностью, наглядностью и быстрой сменой отдельных картин. Меж тем *после Освенцима* поколебались и сами устои христианства, но Толкиен и Льюис остались убежденными апологетами его. Более того: на некоторое время поэзия словно онемела. А ведь если невозможна поэзия, то невозможна и религия. Однако оба писателя не могут не передавать христианское мироощущение — и именно оно, а не точное воспроизведение отдельных

¹⁴ Толкиен Дж. Р. Р. Сильмариллион. — М.: Прогресс, 1992. С. 6—11.

фаз того или иного сценария, воспринимается прежде и непосредственнее всего.

Толкиен как бы апеллирует к «детству человечества» — тому времени, когда все, кому адресован миф, были в равной степени *неискушёнными* в вопросах различения искусства и действительности. По этому же принципу построена и трилогия — она есть *свидетельство о мире, если не сам этот мир*. Льюис, строя подробные описания своих персонажей, явно рассчитывает на детский взгляд «из нашего мира». Он внимателен к деталям (так, мы узнаём, что кентавры, например, завтракают дважды — сперва как люди, а затем как кони, и сколько сия процедура занимает времени). Толкиен многое намечает несколькими штрихами, да и то зачастую разбросанными по разным частям текста. Сравним:

...Шапта чуть не подпрыгнул от удивления. Говоривший (из тех странных людей, которых он заметил, войдя в комнату) был не выше его, и от пояса вверх вполне походил на человека, а ноги у него были лохматые и с копытцами, сзади же торчал хвост. Кожа у него была красноватая, волосы вились... («Конь и его мальчик») (ХН, 211)

На плечи хоббитам легли долгопалые корявые ручищи, бережно и властно повернули их кругом и подняли к глазам четырнадцатифутового человека, если не тролля. Длинная его голова плотно вросла в кряжистый торс. То ли его серо-зеленое облачение было под цвет древесной коры, то ли это кора и была — трудно сказать, однако на руках ни складок, ни морщин, гладкая коричневая кожа. На ногах по семь пальцев. А лицо необыкновеннейшее, в длинной окладистой бороде, у подбородка чуть не ветвившейся, книзу мохнатой и пышной.

Но поначалу хоббиты заметили одни лишь глаза, оглядывавшие их медленно, степенно и очень пронизательно. Огромные глаза, карие с прозеленью...¹⁵

¹⁵ Дж. Р. Р. Толкиен. Две твердыни. — М.: Радуга, 1991. С. 72. Здесь и далее произведения Толкиена цитируются по данному изданию, а также по книгам: «Хранители» (М.: «Радуга», 1991); «Возвращение государя» (М.: «Радуга», 1992) с указанием тома и страницы.

Мы очень хорошо представляем себе фавна и весьма расплывчато — онта: то ли тролль, то ли человек, то ли облачение, то ли кора, то ли кожа, и если что-то и помогает нам, так это убедительность отдельных образно-эмоциональных деталей. В значительной степени мы домысливаем облик и эльфов, и гномов, и орков, и троллей. Это *наше* представление становится частью *нашей* эстетической реакции и *опыта воображения*, которым каждый читатель или зритель, как известно, всегда чрезвычайно дорожит. В такой ситуации входение в текст оказывается весьма глубоким, а вера в реальность созданного автором мира — почти (если, конечно, кто-нибудь захочет честно признаться) непоколебимой. Оппозиция «эксплицитность» («эксплицированность») — «имплицитность» («имплицированность»), «внешность» — «включённость», «посторонность» — «погружённость» ведёт себя в текстах Толкиена и Льюиса очень по-разному и весьма прихотливо. Доверчивый читатель просто движется за автором, а дотошному читателю или исследователю необходимо каждый раз спрашивать себя, где именно он находится по отношению к описываемой реальности и какова степень его погружённости — иначе он попросту не поймёт, что читает.

Здесь уместно напомнить, что и Толкиен, и Льюис — филологи по образованию. И проблему «включённости» или «выключенности» читателя в/из текста они осознавали как нельзя лучше. Недаром Льюис как бы походя замечает: «То, что ты видишь и слышишь, в некоторой степени зависит от того, где ты находишься — и от того, каков ты сам» (ХН, 70).

Между прочим, в «детском» контексте очень важно, что сын первого издателя Толкиена, снисходительно отнесшийся к «Хоббиту» и с интересом — к первому тому трилогии, а затем и к остальным, решительно забраковал «Сильмариллион», сочтя его невозможно скучным. Ребёнок-современник Толкиена уже был достаточно *искушён*, чтобы не видеть поэзии в одном лишь изображении героических деяний, исполненном добросовестно и небездарно, но несколько одноцветно и прямолинейно.

По этой или по какой-либо другой причине, но история с творением мира вообще никак не звучит во «Властелине колец»: для трилогии она *внесюжетна*. Мир не был создан на наших глазах, он уже *пребывает*, как и тогда, когда рождается каждый из нас. Льюис эксплицирует не только читателя-ребёнка, но и творца Нарнии — Аслана. Толкиен отказывается от подобного сюжетного хода. В его мире бога, или богов, как бы нет — в том смысле, что они не действуют. Подразуется, что валары существуют, но этого и достаточно — персонажи к ним почти не обращаются (за исключением гимнических моментов в эльфийских песнях и как бы случайных, бессознательных восклицаний Сэма в момент битвы с Шелоб или пароль «Элберет», который в последние дни своего пути выбирают Фродо и Сэм). Все живут своим умом и несут ответственность, как индивидуальную, так и групповую, за свои деяния.

Это связано, прежде всего, с *точкой зрения* на описанные события. Происходящее в Нарнии видится глазами англичан — пусть и маленьких, — живущих в XX в. Во всех хрониках основа сюжета — перемещение обычных мальчиков и девочек в страну Аслана и обратно. Пусть они и расположены верить в чудеса, однако некий опыт *реальной жизни* есть и у них, и чудесное должно быть мотивировано, иначе они его не воспримут. Толкиен иначе ведёт себя с читателем. В прологе к трилогии содержатся отсылки не к «нашему» миру, а к миру «Алой книги» или на худой конец повести «Хоббит, или Туда и Обратно»:

«Рассказ у нас пойдёт в особенности о хоббитах, и любознательный читатель многое узнает об их нравах и кое-что из их истории. Самых любознательных отсылаем к повести под названием „Хоббит“, где пересказаны начальные главы Алой Книги Западных Пределов, которые написал Бильбо Торбинс, впервые прославивший свой народ в большом мире» (I, 31).

Среди упомянутых начальных сведений имеется упоминание о трёх хоббитчих племенах (лапитупы, струсы и беляки), пришедших с востока. Напрашивается ассоциация с потомками трёх сыновей библейского Ноя — Сима, Хама и Иафета. Чуть позже вскользь упоминается, что хоббиты существуют и до сих пор, да только сторонятся Громадин-людей. С того момента, когда начинается сюжет непосредственно «Властелина колец», и до конца трилогии никаких обращений автора к читателю мы уже не находим. Мы вольны либо оставаться за пределами текста и знакомиться с ним «глазами постороннего», либо полностью погрузиться в созданный писателем мир, обнаружить себя там и, безоговорочно веря, идти вместе с Фродо, Сэмом, Пином и Мерри по пути, предназначённому им — кем или чем? автором книги? судьбой Средиземья?.. По ходу чтения обнаруживается, что физическое и культурное пространство Средиземья значительно шире, глубже — *больше*, — чем текстовая реальность, данная нам в восприятии. И кажется, что если мы закроем книгу, её герои продолжают жить и действовать — просто мы этого не видим...

Героям Льюиса, чтобы оказаться в мире, где творятся чудеса, надо перейти некую преграду, которая может оказаться, например, картиной на стене (хроника «„Покоритель зари“, или Плавание на край света»). У Толкиена же мир до конца Третьей эпохи магичен по природе своей. Волшебством в нём владеют многие — Гэндальф, Саруман, Саурон, онты и Том Бомбадил (причём с оговоркой, что у них магия особая), эльфы, а вот хоббиты и люди — нет.

Хоббиты являют собой нечто среднее между зайцем (кроликом) и человеком. Не следует забывать, что ещё в средневековой Англии действовало старинное кельтское предание о том, что заяц — животное магическое. «По какой-то неизвестной причине устрашающим животным считается заяц. Если заяц вдруг попадётся вам навстречу или

перебежит дорогу¹⁶, знайте: это очень дурной знак. Зайцы иногда становятся духами-помощниками и в этом качестве могут воровать для своих хозяек-ведьм молоко у соседских коров. Ведьма, раненная в заячьем обличье, разумеется, пострадает и сама»¹⁷. Вспомним, что прямой предшественник хоббитов, кролик, *носящий жилет*, уводит Алису в страну чудес. Одному из первопредков хоббитов — зайцу-кролику — волшебная сила имманентна, хотя в Третью эпоху хоббиты и не помышляют ни о чём таком.

Но вот Толкиен вряд ли ничего подобного не имел в виду.

Для хоббитов чудеса являются чем-то органичным, хотя, может быть, не для всех и не всегда вполне желанным: Наркиссу лучше без магии (как бы чего не вышло!), а Сэм буквально бредит «настоящими» чудесами, которых в трилогии описано, к слову сказать, не так и много. Боромир, напротив, к эльфийской магии относится с большим недоверием — тем более что в нём самом она открывает чувства и желания, которые он предпочёл бы не обнаруживать. Арагорн знает её силу и склоняет перед ней царственную главу.

Магия в Средиземье естественна, хотя она и уходит, отдаляясь *от людей*. «Магией, о которой говорится в моей книге, — пишет Толкиен, обращаясь к Н. Митчинсон, — нельзя овладеть, изучив заклинания из древних „кладезей премудрости“, то есть колдовских фолиантов; она передается по наследству, и люди (и хоббиты! — *Е. Г., В. К.*), как правило, ею обделены. Исцеление Арагорном Фарамира и Эовин можно, конечно, воспринимать как магию — либо как сочетание магии с познаниями в травах и с гипнотическими способностями; но не стоит забывать, что... мы узнаем об этом исцелении со слов хоббитов, которые не имеют представления об истинной магии, и что Арагорн — дальний потомок Лютиэн, то есть ведет свой род от эльфов» (С, 538).

¹⁶ Обратим внимание, что это суеверие было распространено и в России.

¹⁷ Колдовство в Средние века: Подлинная история магии. — СПб.: Азбука-классика, 2009. С. 259.

Обратим внимание, что люди, которые пытаются овладеть магией — будь то чародеи из Ангмара или Денетор — обречены на очень нехорошую смерть, поскольку они именно *овладевают* тем, что изначально не свойственно их природе. Более того, такая попытка приводит к вырождению и вымиранию благородных родов, как это случилось с основной ветвью королей Гондора. Меж тем, например, эльфийская магия проявляется главным образом не в *деяниях*, но в *состоянии мира*, созданном эльфами:

«— <...> Они [эльфы Благословенного края] ли уж переделали по себе свою землю, или она их к себе приспособила, этого я вам сказать не могу, а только их край как раз им под стать. <...> И магией ихней я ни разу не видел...

— Да тут её ощущаешь на каждом шагу! — перебив Сэма, воскликнул Фродо.

— Ощущать-то ощущаешь, а видеть не видишь, — упрямо возразил хозяину Сэм. — Вот Гэндальф, тот был и правда маг — помните, какие он засвечивал огни? Всё небо горело, и слепой бы увидел...» (I, 444).

Более того, эльфийская владычица Галадриэль («древняя и юная»), знавшая зарю Арды, с неохотой и недоумением говорит о неверно понятом смысле того, что люди, за неимением *особого чувства*, называют магией. То же самое можно сказать о Томе Бомбадиле или об онтах: их волшебство проявляется прежде всего в специфической атмосфере, прежде всего природной, которую они создают вокруг себя. Оппозиция «волшебное — не волшебное» опять-таки разрешается *определённой точкой зрения* (для самих себя эльфы не волшебники, они даже не вполне понимают смысл слова «волшебство»). Все народы Средиземья, вне зависимости от их причастности к магии, изначально равны. Причём в отличие от онтов Том Бомбадил (валар Оромэ из «Сильмариллиона») вообще не подвержен изменениям: Безотчий Отец Заповедных земель хранит свой край и от Зла, и от Времени, и от любых изменений; он может допустить к себе любого и

сам волен путешествовать, однако по доброй воле связан со своим лесом, и неизменное пребывание — его выбор, удивительным, поистине волшебным образом совпадающий с предназначением.

Если продолжать библейские ассоциации, то Бомбадил весьма напоминает пророков Илию (взятого живым на небо) и, согласно преданиям, его ученика Елисея, которые, как известно, оставлены для вечной (или, во всяком случае, бесконечно долгой) жизни для того, чтобы свидетельствовать при Втором пришествии.

С Томом связана поэзия, причём поэзия как способ выражения жизни и бытования в целом, равно как с эльфами — изысканные, доходящие до виртуозности и совершенства, т. е. искусства, ремёсла, и опять-таки поэзия, причём совершенная. Стиховой речью Бомбадил озвучивает природные процессы, причём непонятно, инициирует он их — или перекодирует на человеческий язык (его речитатив можно без большой натяжки уподобить пению Аслана). Толкиену-лингвисту этот образ, воплощающий творение народной речи, в свою очередь, магически творящей мир, должен был быть особенно близок. Волшебство и искусство оказываются для автора трилогии неразрывны, что, кстати сказать, доказывается и многими положениями его статей, в частности, касающихся «Беовульфа».

«Хроники Нарнии» строятся на разделении: есть «чудесное» и «не чудесное», магическое и обыденное. Героям в итоге приходится погибнуть в железнодорожной катастрофе в «нашем» мире, чтобы навеки очутиться в Нарнии. У Толкиена даётся единая среда, где причастность к чуду — или отказ от него — есть реальная возможность, собственный выбор, в конечном итоге, практически равный религиозности в «нашем» мире. В самом деле, волшебство (магия или Бог «у нас») существует в реальности, и лишь от нас зависит, имеем мы к этому отношение или нет.

Таков, думается, смысл «скрытого (имплицитного) Бога» в трилогии Толкиена.

Средиземье, с одной стороны, есть Мидгард из северного мифологического мира. Но, с другой стороны, в культуре XX в. оно выступает альтернативой Средиземноморью, изначально оплодотворившему европейскую духовную целостность. Поэтому не случайно, что именно английские авторы стали родоначальниками нового литературного жанра фэнтези, претендующего на роль мифологии новейшего времени.

Эру Илуватару незачем являть себя народам Средиземья: он и так *явлен в понимании*, что мир был сотворён и, пребывая вечно, подвержен изменениям, причина которых — в деяниях людей с их странным смертным жребием, дарованным Эру не как проклятье (прямое расхождение с Библией!), но как благословение. С людьми в трилогии связана идея Времени: борьба светлых сил с Мелкором-Морготом не является временным фактором, она носит сущностный характер. Поэтому, между прочим, у Льюиса всякий раз понятно, когда герой ошибается или грешит, и всякий раз за проступком следует раскаяние; у Толкиена же почти любой проступок, даже такой, за который герой потом будет страшно ругать себя, амбивалентен:

«— Не знаю, — устало обронил Арагорн. — Перед смертью Боромир сказал мне, что орки их связали; будто бы не убили. Я послал его за Мери и Пином, и я не спросил его, куда подевались Фродо и Сэм; а когда спросил, было поздно. Что я ни сделал сегодня, всё обернулось во зло. Что делать теперь?» (II, 11)

В известном смысле эта возможность заложена самим Эру — иначе каким же образом мир будет меняться?! Бильбо в какой-то момент начинает чувствовать себя виноватым за то, что взял вражеское Кольцо Всевластия у Горлума и принёс в мир Зло; однако раскаяние — единственная его расплата. Больше никто его не обвиняет, да и, строго говоря, он не виноват — ведь, опять-таки, это способствовало изменениям, которые есть благо.

А вот Боромир, возжелавший силой отнять Кольцо у Фродо, очевидно совершает то, что на языке христианства называется *грехом*, раскаивается и гибнет страшной смертью — и очищается, причём временная дистанция между грехом и расплатой чрезвычайно невелика. *Грешными* можно назвать и людей, причастных чародейству. Остальные обитатели Средиземья, за исключением Сарумана, пожалуй, безгрешны, но ведь к Саруману, как к волшебнику, предъявляется особый счёт, и вряд ли назвать его «греховным» будет корректно: *дьяволу грех не свойственен, дьявол сам есть грех*.

Сходство Сарумана с дьяволом усиливается ещё и тем, что белый в прошлом маг, вступив на чёрный путь, *не способен ничего создать*. Ему лишь кажется, будто он созидает, а на самом деле он лишь извращает то, что сделано светлыми силами, являясь еще и *карикатурой* на «карикатуру Бога», в данном случае, своего нечаянного властелина — Саурана (также подражающего изначальному злу — Мелькору). Орки и в Мордоре, и в Изенгарде есть изувеченные эльфы и люди, и оттого столь неистребима ненависть между ними.

Если в этой связи соотнести жанровую природу сочинений Льюиса и Толкиена с библейскими аналогами, то Льюис создаёт нечто подобное Книге Бытия, а Толкиен — агиографию. Поэтому трилогия в большей степени *исторична*, чем «Хроники...» (недаром, кстати говоря, в Нарнии могут пройти тысячелетия, а в «нашем» мире *за это время* — ни секунды: так изящно разрабатывает Льюис *внеисторический* мотив). Вряд ли Толкиен игнорировал этот контекст: его верность традициям приключенческого романа доказывает обратное.

Собственно, изменение мира Средиземья начались не тогда, когда ушла в прошлое Третья эпоха, а раньше — в момент, когда на историческую арену вышли хоббиты — народец, отсутствующий в списках онтов, малоизвестный людям и никогда не попадавший в поле зрения носителей Зла. Хоббиты наиболее консервативны и традиционны во всём Средиземье. В том, что четверо из них предпочли сбору урожая и налаженной жизни выход в большой мир, Гэндальф, про-

рок Четвёртой эпохи, странным образом напоминающий христианских просветителей (неслучайно он единственный, кто интересуется маленьким народцем), первым увидел признаки новой эры. Опять-таки возникает библейская аллюзия на идею о том, что *последние станут первыми* (Мф. 19, 30; 20, 16; Мк. 10, 31; Лк. 13, 30), а малые великими.

«Хроники Нарнии» и «Властелина колец» роднит со Священным Писанием ещё одна немаловажная черта: мир Библии показан всё время в движении, в становлении, в изменении. Периоды стабильности (или стагнации) угадываются при попытках выстроить хронологическую последовательность событий, однако они не попадают в поле зрения повествователей. Но ведь Библия сама по себе — жанрово неоднородная контаминация грандиозного количества источников, как древнейших, так и античных. Античная мифология строится *по образу* пирамиды: сначала боги и полубоги, затем полубоги и герои, после — обычные люди. То же самое происходит и в трилогии: Исиддур был намного более могучим, чем Арагорн, хотя последний и прожил, подобно библейским праотцам, чрезвычайно долгую для обычного человека жизнь. Идея *обмельчания* человечества сквозит в трилогии. Толкиен сам осознаёт это: недаром двигателями сюжета он делает не людей, а тех, кто *ещё меньше* (по физическому размеру), чем люди — хоббитов. С другой стороны, поэтому же, быть может,

«теперешние драконы — жалкие твари, кому из них под силу расплавить Великое Кольцо, которое выковал сам Саурон!» (I, 98).

* * *

Существует ряд источников, совершенно точно использованных Толкиеном в работе над «Властелином колец». Большинство из них, кроме разве что «Беовульфа» (вероятно, по соображениям размера текста) собраны в сборнике «Профессор и чудовища» и составляют раздел «Истоки». Это

«Житие святого Христофора» (VI—IX вв.), «Чудеса Востока» (VIII—IX вв.), «Послание Александра Аристотелю о чудесах Индии» (III в. до н. э.), сочинения Фомы из Кантимпрэ «Книга о природе вещей» (XIII в.) и Гервазия Тильсберийского «Императорские досуги» (XII—XIII вв.), «Путешествия сэра Джона МанDEVИЛЛЯ» (XV в.), «История сражений Александра Великого» (XIII в.), «Римские деяния» (XIII в.), «Житие святого Колумбана» АДОМИАНА (VII в.). Нужно добавить также обе «Эдды», древнеанглийские элегии и «Калевалу» (и это, кстати говоря, далеко не всё, поскольку Толкиен пользовался и кельтскими, а не только скандинавскими источниками).

О «Беовульфе» речь должна идти особо, поскольку для самого Толкиена это произведение являлось квинтэссенцией «английскости», определившей дух нации на многие века. При этом главным для писателя являлись все-таки не схватки с чудовищами, будь то Грендель или дракон, но смертность человека, вне зависимости от его величия и удали, и спокойное мужество приятия этой смертности. Гипотетического автора «Беовульфа», как пишет Толкиен в своей лекции «Беовульф: чудовища и литературоведы», «в первую очередь интересует „человек на земле“, древняя тема, которую он рассматривает под новым углом зрения: этому человеку, каждому человеку и всем людям и всем их трудам суждено умереть. <...> ...Во времена, близкие к язычеству, этой теме придавалось особое значение. Тень этого отчаяния в настроении или чувстве глубокого сожаления все еще присутствовала. Отвага, потерпевшая поражение, обладала огромной ценностью, которая серьезно осознавалась в этом мире...» (ПЧ, 41-42).

Можно сказать, что именно это стало лейтмотивом и во «Властелине Колец». Более того, даже композиционно трилогия зеркально напоминает сагу: финал поэмы — гибель старого Беовульфа в поединке с драконом, в сущности, повторяется, хотя почти в виде игры (вспомним хотя бы

украденную у чудовища золотую чашу¹⁸), в «Хоббите», становясь зачином повествования для «Властелина Колец». Явление Арагорна на пустующем троне, завершающее трилогию, повторяет воцарение Беовульфа над ведерами после победы над Гренделем и его матерью.

Есть и прямые заимствования. Так, сцена явления Арагорна перед стражами в златоверхом дворце конунга Ристании почти дословно повторяет диалог Беовульфа со служителем Хродгара, который говорит:

И я ни в жизни
Не видел витязя
Сильней и выше,
Чем ваш соратник —
Не простолюдин
В нарядной сбруе, —
Кровь благородная
Видна по выправке!
Но я обязан
Узнать немедля
Ваш род и племя,
Дабы вошли вы
В пределы датские
Не как лазутчики...¹⁹

(перевод В. Тихомирова)

Клятва верности, которую потребовал от Хродгара Беовульф перед битвой с матерью Гренделя, также повторяется в ристанийской части трилогии. Отсюда же и тающий от соприкосновения с кровью чудовища (у Толкиена — назгула) клинок:

И тут меч, смоченный
В крови зломерзких,

¹⁸ Поскольку отдельным драконам свойственно являться людям в виде как раз чаши (или золотого кольца), то эта кража символична.

¹⁹ Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. — М.: Художественная литература, 1975. С. 41.

Клинок, как ледышка,
В руках стал таять —
То было чудо:
Железо плавилось,
Подобно льдинам...²⁰
(перевод В. Тихомирова)

И в сцене похорон конунга Теодена из «Властелина Колец» всплывает мотив погребения Беовульфа, павшего в безнадежной битве с драконом:

Вождю воздали
Последнюю почесть
Двенадцать всадников
Высокородных, —
Объехав стены
С обрядным пением,
Они простились
С умершим конунгом,
Восславив подвиги
И мощь державца...²¹
(перевод В. Тихомирова)

Вообще говоря, трилогия настолько наполнена аллюзиями именно к «Беовульфу», что, в некотором смысле, ее можно считать *продолжением* этой поэмы. По-видимому, Толкиен сознательно включает явные отклики к «Беовульфу», если и не используя «формульные» приемы северных сказителей, то, во всяком случае, преломляя их в целом ряде мотивов. Тем самым он делает свое, безусловно, эпическое произведение преемником и наследником древнеанглийской литературы, вводя мир Средиземья в географию Темных веков Запада Европы.

Однако и другие источники так или иначе отозвались в произведениях Толкиена — и в «Хоббите», фабула которого построена на необходимости нейтрализовать дракона, и во

²⁰ Там же. С. 105.

²¹ Там же. С. 179.

«Властелине колец». Один из мотивов возникает в «Житии святого Христофора», причём он захватывает не только сказочно высокий рост святого или воистину нечеловеческие мучения, которым подвергает его нечестивый царь, но и нечто совсем другое.

«Тут царь приказал изготовить железную скамью ему по росту, пришли мастера, сняли с него мерку, а мера его была двенадцать футов. Всё было сделано по повелению царя, и скамью поставили посреди города, и царь приказал его к ней привязать, а снизу развести огонь. А ещё повелел вылить на него сорок бочек масла. И из чрева огня ответил Божий святой: „От казней, которым ты подвергаешь меня по своей безнравственности, истощаются боги твои. Я уже однажды сказал тебе: не боюсь я ни казней твоих, ни гнева твоего”» (ПЧ, 146).

Описанное странным образом напоминает гибель Гэндальфа в Мории в огненной поединке с Барлагом. Учтём также, что Гэндальф имеет обыкновение в критические моменты мгновенно вырастать, становясь значительно выше человеческого роста. Однако дело не только в этом; то, о чём мы собираемся сказать, вряд ли являлось осознанной Толкиеном ассоциацией. Речь идёт о фразе святого Христофора: «От казней, которым ты подвергаешь меня по своей безнравственности, истощаются боги твои» (выделено нами. — Е. Г., В. К.). От злодеяний Саурона и Сарумана истощалась их сила, переполнявшая, как подчёркивает автор, меру возможного. Возможно, и это также парадоксальным образом оказывало влияние на *обмельчание* мира Средиземья, о котором мы уже говорили, поскольку идея единства мира была Толкиену глубоко не чужда.

Многообразие странного мира, увиденного глазами чужестранца, является предметом описания в тексте «Чудеса Востока». Казалось бы, этот мотив не имеет прямого отражения в тексте трилогии. Однако не забудем, что хоббиты, путешествующие по Средиземью, видят *непривычную жизнь*. В этом смысле они, коренные обитатели *своего* мира, всё-таки

являются в нём отчасти *посторонними*, и увиденное им в диковинку. Тот же прием *взгляда со стороны* применён — и воспринят Толкиеном — в «Послании Александра Аристотелю о чудесах Индии». Останавливает внимание, например, такой момент:

«И мы завладели городом Пора и его жилищем, где стояло сорок колонн из чистого золота, с золотыми капителями, и стены этого дворца были сложены из золотых кирпичей с палец руки. <...> Между колоннами висела золотая виноградная лоза с золотыми листьями, а кисти были из кристаллов, на них висели камни огненные и смарагды, и все помещения во дворце были изукрашены камнями, которые называются жемчужинами, а также перлами и карбункулами. Там были царские чертоги из белой слоновой кости, с потолками из дерева эбен, это тёмная порода дерева, которая растёт в Индии и Эфиопии, своды же были сделаны из кипариса. И снаружи этого дворца стояли золотые статуи и произрастали золотые платаны, в ветвях которых обитали многообразные птицы различных цветов с позолоченными головами и коготками, а в ушах них висели перлы и жемчужины.» (ПЧ, 153—134)

Здесь сразу же вспоминается описание эльфийских дворцов, увиденные, ещё раз подчеркнём, глазами наблюдателей из дальних чужих земель.

Заметим, что в трилогии Толкиена, да и в «Хоббите», нет ни кентавров, ни фавнов, которыми изобилует античная мифология и которых «увидел» и описал автор «Послания Александра». Кстати сказать, все эти существа широко представлены в «Хрониках Нарнии». Справедливости ради стоит заметить, что очень смутно в трилогии все же упоминаются некие странные и страшные существа — например, в речи Арагорна на Совете в Раздоле, — но подробностей не приводится и, как ни странно, такое *сознательное блокирование побочных сюжетных линий лишь добавляет достоверности повествованию*.

Причина, вероятно, в том, что Толкиен античной мифологии явно предпочитал мифологию Севера: «мы... можем с некоторой долей истинности противопоставить бесчеловечности греческих богов, в чём-то антропоморфных, человечность северных, похожих на титанов. <...> Правящие [греческие] боги не находятся в осаде, не подвергаются постоянной угрозе и не ожидают грядущей гибели. <...> Боги не являются союзниками людей в борьбе против этих или каких-либо других чудовищ. Тот или иной человек интересуется богами как участником их конкретных деяний, а не как составная часть великого плана, который включает всех добрых людей... В любом случае на Севере боги находятся *внутри времени* (курсив наш. — Е. Г., В. К.) и вместе со своими союзниками они обречены на гибель. Они сражаются с чудовищами и окружающей тьмой, они собирают героев, чтобы организовать последний круг обороны. <...> Южные боги куда божественнее, они более возвышенные, грозные и непостижимые, они находятся вне времени и не боятся смерти» (ПЧ, 45—46). К слову, все народы, населяющие Средиземье, в той или иной степени сравнимы с людьми — даже древесные гиганты онты.

Проводя своего героя мимо множества опасных для жизни чудес Индии, автор «Послания» под самый конец, когда, казалось бы, смотреть больше не на что, знакомит его с двумя говорящими деревьями, в конечном счёте предсказывающими Александру Македонскому гибель от яда:

«„Царь, ты увидишь два дерева: дерево солнца и дерево луны, говорящие по-индийски и по-гречески, и от них сможешь узнать обо всём плохом и хорошем, что ждёт тебя в будущем“. <...> Я спросил священника, по-индийски или по-гречески будут говорить деревья. Он сказал так: „Дерево солнца говорит на обоих языках, дерево луны начинает по-гречески, а заканчивает по-индийски“..» (ПЧ, 163—164)

Интересно, что на просьбу Александра назвать имя его будущего убийцы дерево отвечает отрицательно: знание

помогло бы Александру изменить судьбу, а это разгневало бы Клото, Лахезис и Атропос, великих древнегреческих вершительниц человеческих жребиев. Совсем иначе работает механизм предсказаний во «Властелине колец», например, в сцене с зеркалом Галадриэли. Увиденное в этом зеркале сбывается лишь в том случае, если чувства и мысли того, что смотрит в будущее, останутся такими же, как в момент наблюдения. Так ещё раз подчёркивается, что будущее не предопределено, оно зависит от того, кого касается.

В Тёмные века миф об оживающих деревьях, казалось бы, рассеялся. В «Книге истории франков» (VII в.) говорится о коварстве королевы Фредегонды, которая хитроумно и вероломно напала на войско Австразии:

«„Ночью мы зажжём фонари и нападём на них. Те, кто будет идти впереди войска, должны нести в руках лесные ветки, а на шее лошадей надо подвязать колокольчики, чтобы, узнав о нашем приближении, стража не разбудила войско“. <...> Фредегонда [приказала всем] встать ночью, вооружиться, нарубить лесных веток и приготовить всё остальное, как о том сказано выше... Когда же дозорные австразийского войска увидели лесные ветки, под прикрытием которых, словно поток, надвигалось войско франков, и услышали с заставы звон колокольчиков, то сказал один воин другому: „Разве вчера это место не было равниной? Откуда же здесь мог взяться лес?“ Его сотоварищ засмеялся и ответил так: „Наверняка мы были пьяны, вот и не заметили. Разве ты не слышишь, как звенят колокольчики на шеях наших лошадей, пасущихся возле леса?“»²²

«Хроника Фредегара», «Книга истории франков» и «История лангобардов» содержат легенды, питающие мировую литературу. Живой лес есть и в любимой профессором «Калевале»: один из героев эпоса, Лемминкяйнен, собираясь

²² Хроники длинноволосых королей / Пер. с лат., статьи и сост. Н. Горелова. — СПб.: Азбука-классика, 2006. С. 70—71. Далее отсылки на это издание производятся в тексте под индексом ХДК и с указанием страницы.

в поход во враждебную страну колдунов Похъёду, обращается к силам земным и небесным за помощью:

...Выходите вы с мечами,
Вечные земли герои,
Вы из глуби, меченосцы,
Лучники из рек глубоких!
Лес, и ты иди с мужами,
Ты с своей толпою, чаща...²³

Едва ли не самый известный в культуре ходячий лес фигурирует в шекспировском «Макбете».

Здесь важно вот что: с самого начала трагедии постоянно акцентируется, что Макбету нечего опасаться за свои злодеяния, пока лес *стоит*. Как только лес стронулся с места и *пошёл*, пришла расплата. Однако Макбет амбивалентен: как герой, он вызывает наше сочувствие, как злодей — отторжение. Та же читательская реакция — на Сарумана: он предался злу и тем отвратителен, однако же в прошлом — он великий слуга добра, и мы не можем этого не помнить. Гибель Сарумана настала тогда, когда онты двинулись на Изенгард. Гибель войска орков — в момент, когда на помощь Теодену и его армии пришли гворны, самая страшная сила из лесов, подведомственных онтам (Льюис предостерегает нас от существ, которые либо перестали быть людьми, либо, наоборот, не успели ими стать; таковы гворны — онты, переставшие быть собою, или деревья, не доросшие до онтов). И у Льюиса армия Мираза терпит решающее поражение после того, как Аслану удаётся разбудить деревья (к которым, хоть и почти безрезультатно — как важно это «почти»! — предварительно обратилась Люси).

Во всех трёх случаях лес *пошёл* в знак того, что мир изменился.

Надо сказать, что вымышленная (или *вымечтанная*) эпоха «Властелина колец» — «ещё один повод легендам о

²³ Калевала/ пер. с фин. Л. П. Бельского. — СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. с. 139

длинноволосых королях выйти из тени. Толкин немало заимствовал для Средиземья из мира „северных варваров“. Упоминаемое в хрониках Королевское место — престол Ирландии — носит название Ло-Риен. А Мордор — одна из земель, расположенных во владениях древних пиктов. Ревностный поклонник Братства Кольца найдёт на... страницах [«Хроник длинноволосых королей»] множество буквальных, стилистических и сюжетных совпадений. Дж. Р. Р. Толкин открыл прекрасную возможность наблюдать за тем, как складывается эпос, и, хотя Нибелунги от нас далеки, эпоха Кольца наступила только вчера...» (ХДК, 16-17), — пишет Н. Горелов. Однако заметим, что культура, хотя и удерживает в человеческой памяти подлость и обман, обращает *тьму низких истин* лживой реальности в *возвышающий обман*, т.е. в сказку — начатую Шекспиром и продолженную Толкиеном. Ибо миф и его *естественная* производная — волшебная сказка — есть воплощенная справедливость, где зло и предательство наказуемы безусловно и неизбежно.

Сам Толкиен вводит в данном контексте термин «эвкатастрофа» (от древнегреческого *eu* — хорошо и *catastrophe* — переворот, развязка). «Радость от счастливой концовки волшебной сказки — или, точнее, счастливой ее развязки, неожиданного поворота ее сюжета, ибо сказки никогда по-настоящему не кончаются, вот одно из благ, которыми волшебная сказка особенно щедро оделяет людей. По сути своей это не радость „эскейписта“ или „чудом спасшегося“. В сказочном оформлении, то есть как бы пришедшая из Волшебной Страны, эта радость — неожиданно и чудесно снизошедшая благодать, которая, может быть, больше никогда не возвратится. Она не противоречит существованию „дискатастроф“ (печальных концовок), скорби и несбывшихся надежд: ведь без этого невозможна и радость избавления от несчастий. Но она отрицает... полное и окончательное поражение человека и в этом смысле является *евангелической* (курсив наш. — Е. Г., В. К.) благой вестью, дающей мимолетное ощущение радости, радости, выходящей за пределы этого мира, мучительной, словно горе». Более того, продолжая аналогию, Толкиен

пишет далее: «В Евангелиях содержится волшебная сказка или, скорее, всеобъемлющий рассказ, вмещающий в себя суть всех волшебных сказок. В них... суть множество чудес..., прекрасных и трогательных, „мифических“ в своей совершенной, самоценной значимости. И среди них — величайшая и наиболее полная „эвкатастрофа“, какую только можно себе представить...

...Эта история начинается и кончается радостными событиями. Она в высшей степени обладает „внутренней логичностью реального“. Нет другой сказки, которую людям так сильно хотелось бы считать правдой... Не верить ей — значит прийти либо к скорби, либо к гневу...» (С. 482—483, 486).

Сюжетная линия «Властелина колец», связанная с Фангорном, пожалуй, наиболее *приходится* к русской литературе. Одушевление растений вообще и деревьев в частности имманентно русской поэзии; опять-таки с той же остротой, что и поэзии английской, однако это тема отдельного исследования. Важнейшие аспекты бытования мотива деревьев в русской литературе рассмотрены М. Н. Эпштейном в книге «Природа, мир, тайник вселенной...: Система пейзажных образов в русской поэзии» (М.: Высшая школа, 1990). Здесь мы наметим, пожалуй, лишь несколько русских поэтических древесных мотивов, рождающих ассоциации с трилогией. Все примеры будут взяты из текстов XX в. — времени, когда мир совершенно точно изменился, причём изменения эти в реальности оказались катастрофичны со знаком минус, а в поэтическом сознании эта же катастрофа зачастую оборачивалась неким прорывом в космические глубины.

Так, в поэме С. А. Есенина «Пугачёв» явление двигающегося дерева — предвестие страшных дел:

Около Самары с пробитой башкой ольха,
Капая желтым мозгом,
Прихрамывает при дороге.
Словно слепец, от ватаги своей отстав,

С гнусавой и хриплой дрожью
В рваную шапку вороньего гнезда
Просит она на пропитанье
У проезжих и у прохожих.
Но никто ей не бросит даже камня.
В испуге крестясь на звезду,
Все считают, что это страшное знамение,
Предвещающее беду.
Что-то будет.
Что-то должно случиться.
Говорят, наступит глад и мор,
По ту раз на лету будет склевывать птица
Желудочное свое серебро.²⁴

В поэзии Заболоцкого один из ключевых — мотив «кочевья деревьев», которое напрямую связано с очеловечением людей. Превращение дуба в человека — тема стихотворения «Одинокий дуб». Слияние человека с душой леса — стихотворения «Гомборский лес». Древесная душа, проникающая всё сущее, — поэмы «Деревья», и так далее. Лес у Заболоцкого является важной деталью общей пантеистической картины мира, но пантеистические элементы можно отметить у Льюиса и Толкиена.

Отдельно от всех деревьев в поэзии *растёт* рябина. В русской поэтической традиции она, пожалуй, дольше других хранит отзвук северной мифологии. В тот момент, когда на онтомолвище выносится решение — идти или не идти на Изенгард, с хоббитами общается Брегалад-Скоростень, у которого к оркам личный счёт — гибель его любимых рябин. Возможно, отдалённым источником — или пра-эхом — может считаться «Калевала», где рябина — священна. Вайнямёйнен — демиург мира — сеет:

...по рвам березы,
Ольхи в почве разрыхленной
И черемуху на влажной,

²⁴ Есенин С. А. Собр. соч. в 5-ти томах. — М.: ГИХЛ, 1962. Т. 4. С. 183.

На местах пониже — иву,
На святых местах — рябину...²⁵

Рябина — одна из ведущих метафор в дендрариуме Марины Цветаевой: это и «судьбина руская», и судьба (и личность) лирической героини. Наконец, невозможно хотя бы не упомянуть роман Анатолия Кима «Отец Лес», в котором движение деревьев представляет собою сюжетобразующую метафору.

* * *

Чтобы закончить тему древних источников «Властелина колец», следует обратиться к «Саге о Вёльсунгах». Когда Сигурд хочет, чтобы у него был конь, конунг предлагает ему выбрать скакуна самостоятельно.

«На другой день пошёл Сигурд в лес и встречает он старика с длинной бородой, и был он ему незнаком. Старик спросил, куда Сигурд идёт. Тот ответил:

— Надо мне выбрать коня. Присоветуй мне.

Тот молвил:

— Пойдём и погоним коней к реке, той что зовётся Бусильторн.

Они стали гнать коней в глубокое место реки, а те поплыли обратно к берегу, кроме одного жеребца, и его то взял себе Сигурд. Тот жеребец был серой масти и молод годами, велик ростом и красив собой; никто ещё не садился к нему на спину. Бородатый человек молвил:

— Этот жеребец происходит от Слейпни, и тщательнее надо его взрастить, чтобы стал он всех коней лучше.

<...>

Вот берёт он под уздцы коня того Грани. Конь тот не хочет идти, и понукание не помогает. Тут Сигурд понял, чего хочет конь: вскакивает он ему на спину, даёт

²⁵ Калевала/ пер. с фин. Л. П. Бельского. — СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. с. 139

шпоры — и мчится тот конь, словно совсем без ноши.»
(ПЧ, 183, 191)

Старец, выбирающий коня, это, конечно, Гэндальф, который забрал у Теодена лучшего скакуна Светозара, слушающегося лишь одного всадника и не терпящего никаких седёл и поводьев. Гэндальф повелевает своим конем, который слушается лишь его одного.

В том же источнике — «Саге о Вэльсунгах» — Толкиен, скорее всего, обнаружил и прототип Сломанного Меча Вождя, легендарного Нарсила-Андрила:

«Тот пошёл он [Сигурд] к своей матери, и она хорошо его принимает, и вот они друг с другом беседуют и пьют. Молвил тогда Сигурд:

— Правду ли мы слыхали, будто Сигмунд-конунг отдал вам меч Грам, надвое сломанный?

Она отвечает:

— Это правда.

Сигурд молвил:

— Отдай его в мои руки! Я хочу им владеть.

Она сказала, что он обещает быть славным воином, и дала ему меч тот. Тут пошёл Сигурд к Регину и приказал ему починить меч по своему уменью. Регин рассердился и пошёл в кузницу с обломками меча, и думает он, что трудно угодить Сигурду ковкой. Вот смастерил Регин меч, и, когда вынул он его из горна, почудилось кузнечным подмастерьям, будто пламя бьёт из клинка. Тут велит он Сигурду взять меч тот, а сам говорит, что не может скрывать другого, если этот не выдержит. Сигурд ударил по наковальне и рассёк её пополам до подножья, а меч не треснул и не сломался.» (ПЧ, 185-186)

В этом эпизоде «Саги» женское участие невелико, а в эпизодах с мечом Арагорна оно звучит гораздо определеннее. Видимо, здесь нужен параллельный анализ другого источника — «Смерти Артура» Т. Мэлори. То же, что Сигурд ударил по наковальне и рассёк её, отзывается в трилогии английской писательницы XX в. М. Стюарт о волшебнике Мер-

лине. Впрочем, есть и другие аллюзии, например — Дюрандаль Неистового Роланда, который тот пытался сломать, хотя и неуспешно (вообще же сцена гибели и похорон Боромира из второго тома трилогии напрямую отсылает нас в Ронсевальское ущелье).

Толкиен выстраивает свои аллюзии не на основе буквального повторения мотива, но извлекая и делая частью сюжета самую суть того или иного отрывка. Интересна почти полная трансформация исходной ритуальной ситуации, происходящая в сцене похорон Боромира.

Н. Горелов указывает, что в «Деяниях датчан» и в «Беовульфе» описывается сцена огненного погребения короля или даже каждого отца семейства, погибшего в битве. Этот обычай установил (или подтвердил) Фроди III (чьё имя, разумеется, не даром созвучно с Фродо). Тело в полном вооружении, со знаками отличия помещали *на корабль* и сжигали — иногда на берегу, иногда отправляя пылающее судно в открытое море. Рядом с трупом вождя клали его убитого коня. Но у Боромира никакого коня не было, да и костра над ним возжигать никто не собирался.

Огненного погребения удостоивается Денэтор, причём для него оно сродни ритуальному самоубийству, о котором говорится в «Перечне королей Швеции». «В эпизоде с кончиной Денетора мы можем увидеть ещё один пример решения Толкином-писателем проблем, которыми занимается Толкин-учёный. Всё, что происходило в склепе: сомнения слуг Денетора, вмешательство хоббита Пиппина, выбор, который приходится сделать Бергонду, — представляет собой воплощение в реальности *ofermod* [«избыточного» северного мужества] как повествовательного мотива, парадигмы поведения литературного персонажа. <...> Средиземье неоднократно становилось исследовательским полигоном профессора Толкина...» (Н. Горелов) (ПЧ, 194—195).

Древние источники питали и художественный мир Льюиса. В «Путешествии сэра Джона Мандевиля» говорится о дочери царя Гиппократа, живущей на некоем острове в обличье большого дракона:

«И как утверждают некоторые, ибо я сам её не видел, длиной она в сто морских сажений. Те, кто живёт на острове, называют её Госпожою страны.

Она прячется в пещере старого замка и показывается только два или три раза в год, вреда никому не причиняет, если её не тревожат. Она была заколдована и превращена из прекрасной девушки в дракона одной богиней по имени Диана.» (ПЧ, 175)

В хронике «„Покоритель зари“, или Плавание на край света» драконом становится английский мальчик Юстэс Вред, носящий говорящую фамилию. Попав на остров, он стал свидетелем смерти предыдущего дракона (в которого, кстати сказать, едва ли не превратился задолго до этого некий нарнийский лорд Октезиан; правда, точных указаний на это автор не даёт), затем попил воды из драконьего озера, потом заснул.

«...Пока он спал, он превратился в дракона. Заснул на драконовых сокровищах, с драконьими помыслами — и проснулся драконом.» (ХН, 414)

Переживая утрату человеческого облика (ровно так же, как дочь царя Гиппократы, которую, правда, мог бы освободить лишь поцелуй прекрасного юноши), английский мальчик становится гораздо лучшим человеком — и наконец под руководством Аслана он с усилиями и болью снимает с себя драконью шкуру. Здесь очень удачно соединено несколько исходных посылок: христианский мотив очищения, близкий Льюису, языческий мотив инициации и сказочный — чудесного спасения от участи оборотня. Благодаря ключевой метафоре «очищения», «снятия греха» Льюис делает эпизод достаточно наглядным и увлекательным, а с другой стороны — нравственно и философски насыщенным.

В «Житии святого Колумбана» говорится о морском звере, чудовище, прячущемся на берегу реки Несс. Адомиан не приводит описания монстра, но он приходит на память

при чтении той же хроники «„Покоритель зари“, или Плавание на край света», в эпизоде, где на корабль принца Каспия нападает морской дракон.

* * *

Сравнивая творческие методы Льюиса и Толкиена, нетрудно заметить: несмотря на использование одних и тех же приёмов (среди которых первый и главный — создание «своей страны», альтернативной реальности), одних и тех же мотивов и одних и тех же источников, они всё же чрезвычайно различны.

Основной пафос Льюиса — проповеднический, морализаторский, недаром же он является автором богословских трактатов «Чудо», «Страдание» и др. Он умел *увлекательно* показать, как именно за грехом следует покаяние, а за покаянием — очищение и прощение, дающие надежду на благополучное завершение того или иного жизненного *сюжета* (который является своим в каждой из «Хроник Нарнии»). Ещё раз подчеркнём: созданная Льюисом и Асланом реальность увидена глазами современников писателя. Но именно это и ограничивает «реальность» вымышленного мира и отправляет его преимущественно в «детскую» всемирной литературы.

Пафос Толкиена иной. Мы уже говорили, что мотивы греха и покаяния для него не так важны. Наиглавнейшее для него — свобода воли как необходимый проводник божественного плана. Да и сюжет — судьба Средиземья, зависящая *от малых сих*, — в трилогии един.

Никакого *постороннего, но включённого в действие* наблюдателя во «Властелине колец» не существует: эта художественная реальность замкнута на себя, она самодостаточна и не допускает никакого проникновения извне, из «нашего» мира. Вот почему герой несёт ответственность не за *развитие локальной жизненной истории*, а за *сохранность и судьбу целого мира*. Выбор «погибнуть или дойти» здесь очень конкретен.

Иной раз кто-либо из юных жителей Англии, попавших в Нарнии в переделку, размышляет, умрёт ли он в «нашем» мире, если смерть наступит его здесь. Но ни у хоббитов, ни у Арагорна другой реальности нет, как нет её и у читателя (поэтому, кстати сказать, ролевые игры по мотивам «Властелина колец» распространены, а по мотивам «Хроник Нарнии» — нет).

Жизнь героя Толкиена, таким образом, не состоит из цепи поступков, которая может — и притом весьма благополучным образом — прерваться, что и происходит каждый раз, когда очередной король (или королева) Нарнии становится взрослым. У героев Толкиена есть только *один* поступок, растянутый во времени, только его и должно *совершить* — причём *совершить* его Фродо начал, уйдя из Хоббитании, и продолжил на Роковой горе. Деяние оказывается длительностью, причём как временной, так и пространственной — путь к Ородруину неблизок.

Никаких гарантий благополучного завершения пути не существует. У Фродо, источенного вражьей силой Кольца, под конец не остаётся и надежды. Однако он идёт вперёд, идёт, погружённый во внешний мрак Мордора и во внутренний — своего отчаяния.

В этом смысле Фродо подобен воинам древности, и движет им качество, которому Толкиен посвятил отдельные страницы — *ofermod*, или *северное мужество*²⁶. Его носителями писатель делает северных богов, противопоставляя их южным; *ofermod* делает их более человечными, в отличие от представителей греческого пантеона.

Истоки «северного мужества» Толкиен видит опять-таки в «Беовульфе», который «помогает нам осознать истинную ценность героев» (ПЧ, 33). Ценность эта — тоже вещь в себе, качество самодостаточное: проявить его даже без надежды на победу над внешним врагом, злом, чудовищем значит уже совершить деяние, достойное памяти в веках. «...Со-

²⁶ В статье «Поэтическое искусство англосаксов» (Древнеанглийская поэзия. — М., 1980. — С. 171-232) О. А. Смирницкая даёт более точный русский перевод термина — «избыточное мужество».

здатель „Беовульфа” решил посвятить подобной теме всю поэму, перевёл борьбу в совершенно иную плоскость, чтобы мы смогли увидеть человека, в одиночку воюющего против враждебного мира, и его неизбежное поражение на пространстве Времени» (ПЧ, 34). О неизбежности поражения — правда, и о надежде также — постоянно говорят на страницах трилогии великие мужи: Элронд, Гэндальф, даже Арагорн и Теоден. Тема не чужда и самому Фродо.

Через образ конунга Ристании Теодена Толкиен вводит мотив *ofermod* в его наиболее чистом виде — Теодену, в отличие от Арагорна, суждена смерть в бою («жертвенный героизм обречён. <...> ...Награда за героизм — это смерть» (ПЧ, 47)), и он единственный (не считая Девы Ристании Эовин), кому достаётся участь сразиться с *настоящим чудовищем* — крылатым монстром предводителя назгулов.

Описанное отсылает нас к гибели легендарного вестготского короля Темных веков Запада Теодориха, победителя Аттилы в битве при Каталаунских полях. Хронист Иордан, описывая ее, замечает, что Теодорих был сшиблен с коня и, возможно, убит одним из приближенных Аттилы — остготом Андагисом.

Аттила — «бич Божий» — был много страшнее внутренних дряг насельников рушащейся Империи. Толкиенская аналогия с битвой между «ратями Запада», объединившей столь разных союзников, как вестготы и римляне, прозрачна и очевидна. Можно даже не принимать во внимание, что, по преданию, Аттила в итоге погиб от женской руки...

Теоден, благодаря своему воспитанию и традициям Мустангрима, умеет смотреть на её неизбежность *глазами постороннего*. Он предчувствует гибель, но он воин, и такой конец представляется ему радостным и счастливым. За спиной его курганы (подобные тому, что в память о себе велел насыпать Сигурд), где покоятся его предки, и культурное достояние его народа — песни об отроке Эорле и об Эорлингах, звучащие не как ушедшее, но как живое предание. И неслучайно Толкиен для погребальных песен эорлингов заимствует

строки из древнеанглийской элегии «Скиталец», напрямую связывая Англию и Средиземье:

Где же тот конь и где же конник?
где исконный златодаритель?
где веселье застолий?
где эти все хоромы?...²⁷

«...Человек, обладающий познаниями о преданиях прошлого, заглядывая в бездну через плечо, пытается охватить их все, постичь объединяющую их трагедию неизбежного поражения, и всё же он ощущает оную в большей степени *поэтически* (курсив автора. — Е. Г., В. К.), потому что сам дистанцирован от довлеющего отчаяния, которое с ней приходит. Он мог смотреть извне, но всё же ощущать непосредственно и изнутри: разочарование от происходящего сочеталось для него с верой в значимость обречённого на поражение сопротивления» (ПЧ, 42).

Так же, как и при чтении «Беовульфа», листая страницы «Властелина колец», мы имеем возможность «наблюдать, как по сцене, увешанной коврами преданий об упадке и гибели, шествуют... герои... ...Мы обнаруживаем... великую землю, окружённую... безбрежным морем под недостижимой крышей неба; и там, словно стоя в круте света, озаряющего их жилища, храбрые мужи вступают в битву с враждебным миром и исчадием тьмы, и эта битва кончается для всех, даже для королей и героев, полным поражением и гибелью» (ПЧ, 34—35). И здесь приходит понимание того, зачем Толкиен сделал героями-победителями зла в трилогии существ ничтожнейших во всех отношениях.

Художественная правда исторических образов учила его, что великие люди в таких ситуациях бессильны. О малых в «Беовульфе» не говорится ни слова — но и не могло говориться! Создавая свою сагу в XX веке, писатель, обогащённый

²⁷ Древнеанглийская поэзия. Подг. О. А. Смирницкая и В. Г. Тихомиров. — М.: Издательство «Наука», 1982, с. 76.

христианским миропониманием, изыскивает новый, беспрецедентный в литературе вариант победы над Злом.

«...Представление о мужестве — одно из самых значительных достижений ранней литературы Севера. Это вовсе не суждение воина. <...> Я говорю... о ключевой роли, которую вера в нерушимую волю играет на Севере» (ПЧ, 37-38). *Ofermod* прорастает в сердце Фродо, и если во «Властелине колец» сюжет играет важную роль, то лишь поэтому: он раскрывает духовное становление героя, показывает, как постепенно прорастает в нём *правильное*, если пользоваться словом самого Толкиена, отношение к своему жребью.

Толкиен — филолог, а не философ, и он не проводит параллелей между «абсолютным, потому что безнадежным» противостоянием злу и эстетическими концепциями, например, Иммануила Канта. Но известная аналогия между «незаинтересованным наслаждением» и «незаинтересованным мужеством» прослеживается без труда: в обоих случаях человек не присваивает себе результаты своего эмоционального участия в жизненных коллизиях, он просто поступает *правильно*, делая, что считает должным, и оказывается на *правильной* стороне — там, где гармония и порядок, а не там, где хаос и безумие. И дальше возникает чрезвычайно интересный момент.

Последовательное чтение лекции-статьи Толкиена о чудовищах и литературоведах наводит на мысль, что пока в языческой Англии властвовали чудовища, *ofermod* было обречено на безрезультатность и безнадежность борьбы с ними. Однако впоследствии чудовища, враги северных богов и людей, стали врагами и Единого Бога, а значит, теперь их судьба — погибнуть. Дракон Святого Георгия был обречён, потому что каппадокийский военный трибун шёл в битву с нечистью с Христовым именем на устах. Дракон Беовульфа — не столь однозначно, поскольку в языческом (или полужязыческом) мире владыкой ситуации всё ещё остаётся он. С приходом христианства «трагедия великого поражения какой-то период ещё оставалась актуальной, но постепенно она потеряла своё решающее значение. Нет никакого поражения.

Ибо Конец Света является составной частью замысла Судьи, Который стоит над смертным миром. Вдалеке наметился образ вечной победы или вечного поражения, истинная битва между душой и её недругами» (ПЧ, 41).

Можно предположить, что в образе таких битв Толкиен видел и Первую, и Вторую мировые войны. «Беовульф» появился на пересечении двух эпох — дохристианской и христианской. «Властелин колец», в том смысле, о котором говорилось выше, — тоже: «Это самое глубинное подобие заставляя обе вещи звучать похожим образом, определяется ли оно общечеловеческим в поэзии или случайным совпадением двух историй» (ПЧ, 43).

В полном соответствии с последним утверждением Толкиена «северное мужество» парадоксальным образом нашло отражение в русской поэтической традиции XX в. Вероятно, на неё повлияло появление стихотворений Р. Киплинга в русских переводах. Лучший перевод появился в 1922 г., однако и ранее, в 1890-х, Киплинга переводили — правда, неудачно. Вполне можно допустить, что с этими переводами ознакомился Гумилёв, который впоследствии занимался Киплингом со своими студийцами. Как бы там ни было, пафос Гумилёва удивительным образом созвучен киплинговскому. Вообще идея «мужского долга», «мужского бремени» (как вариант — киплинговский мотив «бремени белого человека») становится в XX в. одной из важных тем, чего не было в предыдущем столетии, где мужчина предстал, разумеется, основным деятелем, но при этом мотив его героического деяния воспринимался сам собой в общем контексте деятельности. С чем это связано и как развивалась эта линия — предмет отдельного разговора. В любом случае можно сказать, что балладная поэзия Тихонова, Багрицкого, Светлова, Симонова и др. во многом есть результат рецепции творчества Киплинга этими авторами.

Разумеется, в данной работе указаны далеко не все мотивы, связывающие сочинения Толкиена и Льюиса, с одной стороны, с древнеанглийской традицией, а с другой — с русской литературой XX в. Остались без внимания и многочисленные исследования российских и английских ученых — это упущение мы надеемся компенсировать в будущем.

Напоследок зададимся вопросом: зачем Толкиену, да и Льюису, понадобилось вводить в современное повествование столь огромное множество известных литературных мотивов? Неужели волшебная авторская сказка XX в. не могла обойтись без всех этих артефактов — колец, мечей, фиалов, зеркал и проч.? Видимо, нет: авторы явно желали, чтобы *магия, мужество и выбор* прошлого стали бы достоянием сегодняшнего культурного сознания. В нашем мире, в котором драконов не осталось вовсе, без них приходится туго, ибо на их место встают категории абстрактного зла, с которым труднее бороться из-за его имперсональности. И если драконов нет, значит, их необходимо выдумать.

Именно это происходит, кстати говоря, в ролевых играх. Оживающая сказка способна, например, помочь кому-нибудь *гоблину из Люберец* осознать себя эльфом. В первобытную эпоху ритуалы, функцию которых сегодня выполняют игры, готовили мужчин к исполнению их миссии, а человека вообще — к борьбе со злом и победе, хотя бы даже моральной; в современной культуре, за исключением ролевых или подобных им игр, таких механизмов, пожалуй, не существует.

Есть ещё один важный момент, касающийся уже только литературы. Художественная деятельность Толкиена и Льюиса и просветительская — исследователей и популяризаторов их творчества (как демонстрируют издания для *массового* читателя, составленные Н. Гореловым) помогает ввести в современный культурный обиход *преданья старины глубокой*. Юный читатель, открывший сказку о Кольце, оказывается подготовлен, с одной стороны, к чтению «Беовульфа» или

«Саги о Вёльсунгах», а с другой — к восприятию поэзии XX в. Так же, как в советские времена хорошая иллюстрация детская обуславливала восприятие серьёзного «взрослого» искусства, «Властелин колец» и «Хроники Нарнии» становятся мостом для путешествия чисто художественного толка: их авторы, не забудем, — филологи.

И филология становится реальностью для всех, кто открывает эти книги.