

ЖУРНАЛ
 ТОЛКИНОВСКОГО ОБЩЕСТВА
 САНКТ-ПЕТЕРБУРГА
ПАЛАНТИР

№ 48

НОЯБРЬ 2005

: і рѣѣ рѣѣѣѣ ѣѣѣѣ ѣѣѣѣ :

: і рѣѣѣѣ :



Урсула Ле Гуин “Ритмический узор в романе “Властелин Колец” (перевод И.Хазанова, под редакцией Аллы Хананашвили, Светланы Лихачевой, Ольги Шепелевой) 3

МАТЕРИАЛЫ ЧЕТВЕРТОГО ТОЛКИНОВСКОГО СЕМИНАРА

П. Парфентьев. Понимание толкиновского текста: методологический аспект (представление книги «Эхо Благой Вести: христианские мотивы в творчестве Дж. Р. Р. Толкина») 10

С. Таскаева. О теоретических принципах, лежащих в основе переводческой деятельности ТТТ 16

Алла Хананашвили. «За синие горы, за белый туман»: стихи из «Хоббита» в новых переводах 21

Хэльги Липецкий. Военная стратегия Саурона и западных королевств в конце Второй Эпохи. 30

На последней странице - работа Моргул “...”



Palantir®

ПАЛАНТИР

№ 48 ноябрь 2005

**ЖУРНАЛ
ТОЛКИНОВСКОГО ОБЩЕСТВА
САНКТ-ПЕТЕРБУРГА**

*Этот номер для вас делали: Дмитрий Виноходов, Золтан Бардинг,
Маэлор Д. Лас, Моргул*

Наш адрес: 197110 СПб, Б.Зеленина 15-33

E-mail: zoltan@tolkien.ru barding@mail.ru eondil@mail.ru

Наш сайт: www.tolkien.spb.ru

Copyright © 1997-2005, Толкиновское Общество СПб

Права на все опубликованные материалы сохраняются за авторами.
Перепечатка любых публикаций и их частей без разрешения Толкиновского
Общества запрещена. Рукописи не рецензируются и не возвращаются.

Издание журнала не преследует коммерческих целей.

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



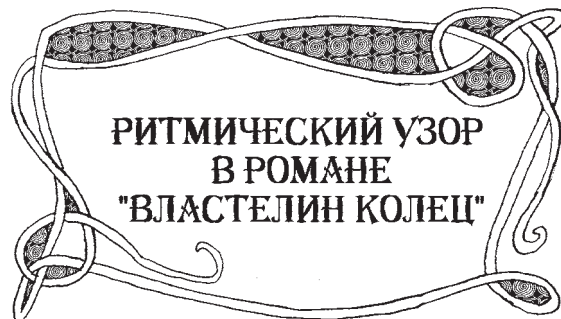


Ursula K. Le Guin. Rhythmic pattern in The Lord of the Rings

Текст по изданию Meditation on Middle-Earth edited by Karen Haber, Byron Preiss Book, St. Martin's Griffin, NY, 2002.

Перевод И. Хазанова.

Под редакцией Аллы Хананашвили, Светланы Лихачевой, Ольги Шепелевой.



Поскольку у меня трое детей, я прочла трилогию Толкина вслух трижды. Это - замечательная книга, для чтения вслух или (с точки зрения детей) для прослушивания. Даже, длинные предложения звучат вполне ясно и в соответствии с дыханием; знаки препинания - точно там, где вам нужно остановиться, чтобы перевести дух; ритмы - изящны и чеканны. Подобно Чарльзу Диккенсу и Вирджинии Вульф, Толкин, должно быть, слышал то, что писал. Проза романиста такого уровня становится подобна поэзии в том, что она вызывает желание услышать живой голос, произносящий это, для того, чтобы обрести полную красоту, мощную и тонкую музыку, энергичность ритма.

Энергичный ритм предложений, характерный для произведений Вульф - это только и исключительно проза; я не думаю, что она когда-либо использовала стихотворный размерный ритм. Диккенс и Толкин же, то и дело переходили в метрический ритм. Проза Диккенса в моменты высокого эмоционального накала стремится стать ямбическим стихом, и это мы можем отследить, декламируя: "Это - всё же лучше, то, что я делаю чем всё, что я делал...". Можно высокомерно пошеяться над такой уловкой, но этот ямбический ритм весьма эффективен - особенно, когда поэтическая размерность проходит незамеченной, как таковая. Даже если Диккенс поступал так осознанно, его это не заботило. Подобно большинству действительно больших художников, он использовал любую хитрость, любой прием, который мог сработать.

Вульф и Диккенс никогда не писали стихов. Толкин же - писал много, по большей части эпические поэмы и "лэ", часто в размерах, взятых из стихотворных предметов его ученого интереса. Его стихи, большей частью, отличаются чрезвычайной сложностью размера, аллитерации и рифмы же, при этом, легки и воздушны, иногда даже - чрезмерно! Его стихотворные вставки в ткань собственно прозаического повествования - часто перемешаны со стихами, и в трилогии, однажды по крайней мере, он незаметно ускользает от прозы к стиху, не выделяя этого в печатном тексте. Том Бомбадил, в «Содружестве Кольца», говорит *метрическим стихом*. Его имя - барабанный бой, и его ритмический размер его речи состоит из свободных, несущихся вскачь дактилей и хореев, с мощным побуждением к движению: Тум тата Тум тата, Тум та Тум та... **"Отпусти их восвояси, Ива-Старичина! Что такое ты надумал, в чём тому причина? Ты не должен пробуждаться. Корни вглубь - землёй питаться! Воду пей и засыпай! Бомбадила речь узнай!"**. Обычно речи Тома напечатаны без разбивки на строки, так что невнимательные или небрежные читатели, читающие не вслух, «про себя», могут сбиваться с ритма, пока они не осознают, что это как стихи или как песня:





ведь тогда, когда его речь напечатана так, как стихи – это значит, что Том поет.

Хотя развесёлый бодрячок Том, на первый взгляд – архетипический персонаж, он, на самом деле, коренным образом завязан на глобальный естественный ритм, ритм круглосуточный, сезонный, ритм роста и смерти, это очень подходит ему, он должен говорить в ритме, его речь должна быть пропета. И он весьма очарователен, этот заразительный ритм; он отдается эхом в речи Златинки, и Фродо замечает и подхватывает его. “Златинка!” восклицает он, в момент расставания, **“О, моя дивная леди, в зелёном и серебре! Мы не простились навеки, и не увидимся впредь!”** Может и есть другие, столь же явные, метрические пассажи в трилогии, но я их не заметила. Речь эльфов и людей Благородного народа, например, Арагорна, имеет величавую, часто даже величественную ритмику, но не регулярный ударный метр.

Я заподозрила было Короля Теодена в ямбическом размере, но он лишь впадал в него случайно, как любая размеренная английская речь. Повествование переходит в сбалансированные ритмы в моменты эпического действия, приобретает величественный размах, напоминая эпическую поэзию, но всё же остается чистой прозой. Толкин обладал слишком острым и слишком изощренным в искусстве стихосложения слухом, чтобы впасть в стихотворный размер неосознанно.

Ударные единицы - метрические размеры - являются минимальными элементами ритма в литературе, и в прозе, вероятно, единственными, поддающимися количественной оценке. Я заинтересовалась соотношением ударных слогов в прозе и даже проделала некоторые подсчеты.

В поэзии нормальное соотношение - почти 50 процентов: то есть, в общем и целом, в поэзии один слог из двух является ударным, вот так: Тум та, Тум та, Тум та та Тум, Тум та, и т.п. ... В прозаическом повествовании же, коэффициент падает до одного ударного на два-четыре: та Тум та та Тум та Тум та та та та, и т.п. В неэмоциональных и технических текстах, лишь каждый четвертый или пятый слог может быть ударным; книжная проза склонна спотыкаться о чрезмерно употребленные, вопиюще избыточные, ненужные и невыразительные многосложные слова.

Проза Толкина укладывается в нормальный прозаический коэффициент одного ударения через каждые два-четыре слога. В пассажах интенсивного действия и чувства, коэффициент получается близким к 50 процентам, подобно поэзии; но только в речи Тома это можно четко отследить.

Ударный ритм в прозе довольно легко идентифицировать и просчитать, однако, я сомневаюсь, что два разных читателя отметят в одном прозаическом отрывке ударения точно в тех же местах. Другие элементы ритма в повествовании - менее выражены и значительно труднее четко определить, связаны не со звуковым повторением, но с самой тканью повествования. Эти элементы - длиннее, больше, и очень неуловимы.

Ритм – это повторение. В поэзии можно повторить что угодно – ритмический рисунок, фонемы, рифмы, слова, строки, строфы. Эта возможность, заложенная в правилах, дает бесконечную свободу для построения ритмической структуры.

Что же такое - повторяемость в повествовательной прозе? В устном повествовании, которое обычно содержит много формальных элементов, ритмическая структура может быть организована повторением определенных ключевых слов, и группировкой события в аналогичные, накапливающиеся полуповторения: вспомните “Три медведя” или “Три поросенка”. Европейский рассказ использует триады; исконно Американский рассказ - более привычен к четырёхкратным повторениям. Но обе традиции повторений основываются на фундаменте национальных традиций и служат успеху повествования.

Повествование движется, и, обычно, движется вперед. Чтение про себя не нуждается в повторе реплик, чтобы поддерживать связь рассказчика и слушателя, и люди могут читать значительно быстрее, чем они говорят. Так люди, привычные к тихому чтению, обычно ожидают, что повествование будет продолжаться неуклонно, без формальностей и повторений. Усилившись в XX веке, эта читательская привычка привела к распространению взгляда на рассказ, как на





дорогу, по которой мы едем, хорошо вымощенную и многоуровневую, без пересечений и ответвлений, по которой мы можем двигаться так быстро, как только возможно для нас, без изменений темпа и, несомненно, никаких остановок, пока мы не дойдём до - хорошего - конца, и только тогда уже - стоп.

Помещая слова “Туда и обратно” в название, придуманное Бильбо для «Хоббита», Толкин уже показывает нам основную форму его повествования, направление его дороги.

Ритм, который формирует и направляет его повествование, должен быть заметен всем, как он был заметен мне, поскольку он - очень сильный и очень простой, такой простой, каким только может быть ритм: два такта. Удар, передышка. Вдох, выдох. Сердцебиение. Шаги идущего. Но в таком обширном масштабе, ритм способен к таким бесконечно сложным и тонким изменениям, что это поддерживает огромное повествование цельным, от начала до конца, от движения Туда до Возвращения, не слабея. Фактически, мы *проходим* от Шира до Роковой Горы с Фродо и Сэмом. Раз-два, левой-правой, пешком, весь путь. И обратно.

Что же это за элементы, которые устанавливают такой темп долгого путешествия? Какие элементы возвращаются, повторенные с вариациями, чтобы формировать ритмы прозы? Вот они, как их вижу я: Слова и фразы. Образы. Действия. Настроения. Темы.

Повторяющиеся слова и фразы должны вроде бы легко идентифицироваться.

Но не у Толкина, при чтении его вслух; он писал прозу для «тихого», и много, читателя, и он не использовал ключевые слова и установочные фразы, как делают рассказчики. Такие повторы были бы скучными и фальшиво-наивными. Я не поместила бы никаких “рефренов” в трилогию ВК.

Как описания, так и действия, настроения и темы я не в силах разделить, сохраняя смысл. В таком глубоко продуманном и скрупулёзно выписанном романе, как «Властелин Колец», все эти элементы работают вместе, неразрывно, синхронно. Когда я попыталась расчленив их для анализа, я только распустила гобелен и получила множество нитей, но утратила картину. И так, я оставила их сплетёнными вместе. Я лишь отметила каждый повтор любого образа, действия, настроения, или темы, не пытаясь идентифицировать их, как что-нибудь иное, кроме повтора.

Я исходила из своего впечатления, что *темный* эпизод в рассказе, вероятно, последует за более *светлым* (или наоборот); когда персонажи прошли страшное испытание, они затем должны получить передышку; каждое действие порождает последствия, которые, хоть полностью их предсказать нельзя, поскольку воображение Толкина - неисчерпаемо, но более или менее предсказуемы как тип, как день следует после ночи, и зима после осени.

“Хореическое” чередование ударных и безударных сцен – конечно, основное устройство любого повествования, от народных сказок до «Войны и Мира»; но Толкин уверенно опирается на данный прием. Это - одна из тех вещей, что делают его повествовательную технику необычной для середины двадцатого столетия. Беспросветное психологическое или эмоциональное напряжение или даже напряженность, и повествовательный темп, длящийся без прерываний от начала до кульминации, характеризует большинство произведений этого времени. Читателям ожидающим подобного, усердное следование Толкина образцу напряжение/разрядка, показалось бы упрощенческим, примитивным. Для других же, однако, это может оказаться в высшей степени простой, но тонкой техникой удержания внимания читателя, в течение всего долгого и непрестанно вознаграждающего за внимание путешествия.

Я хотела бы повнимательнее приглядеться, может я и смогла бы распознать приёмы, которыми Толкин устанавливает основной ритм в трилогии; но идея проделать это с целой огромной сагой ужасала меня. Возможно, когда-нибудь, я или какой-нибудь другой смелый читатель, смогут идентифицировать большие повторяющиеся рисунки и чередования на протяжении всего повествования. Я же сузила область рассмотрения до одной главы, восьмой главы Первой Книги,





“Туман на Могильных Холмах”: около четырнадцати страниц, выбранных почти произвольно. Я хотела, стараясь сделать свой выбор хоть и случайно, но всё же взять главу, в которой путешествие - основной компонент рассказа. Я *прошла* через главу, отмечая каждый основной образ, события и оттенки чувств, каждый раз обращая внимание на повтор или прочное сходство слов, фраз, сцен, действий, чувств и образов. Очень скоро, раньше, чем я ожидала, начинали возникать повторы, включая положительный/отрицательный двоичный образец чередования или изменения.

Вот основные повторяющиеся элементы, которые я выявила (постраничные ссылки даны по изданию George Allen & Unwin, 1954):

- Видение или перспектива обзора большого пространства (трижды: в первом абзаце; в пятом абзаце; и на с. 157, когда сама возможность широкого обзора вновь вернулась в повествование);

- Образ единственной фигуры, вырисовывающийся в небе (четырежды: Златинка, с. 147; положение камня, с. 148; призрак Могильников, с. 151; Том, сс. 153 и 154. Том и Златинка - яркие фигуры в солнечном свете; камень и призрак - темные фигуры, мерещащиеся в тумане);

- Указание направлений компаса - часто, и всегда с благоприятными или неблагоприятными сопутствующими значениями;

- Вопрос “Где вы?” (трижды: с. 150, когда Фродо теряет компаньонов, зовет, и не получает ответа; с. 151, когда призрак Могильников отвечает на него; и Мерри, на с. 154, “Где Вы, Фродо?”, с ответом Фродо “Я думал, что потерял” и Тома “Вы обрели себя сами, вновь, из глубокой трясины.”);

- Фразы, описывающие холмы, по которым они едут и идут пешком, запах торфа, освещенность, превратности судьбы, и вершины холмов, на которых они останавливаются: некоторые благоприятны, некоторые нет;

- Ассоциативные образы дымки, тумана, тусклости, тишины, неопределенности, беспамятства, неподвижности (предвещенные на с. 148 стоящим на холме камнем, усиливающиеся на с. 149 по мере продолжения, и кульминация на с. 150 в могильнике), и тут же реверс к образам солнечного света, ясности, чёткости, расчета, действия (сс. 151-153).

Что называю реверсом я – пульсацию между полярностями чувства, настроения, образов, эмоций, действий - примеры напряжения/разрядки импульса, что, как я думаю, фундаментально заложено в структуре книги. Я перечислила некоторые из них - двоичные коды или полярности, устанавливающие негатив перед позитивом, любые значения - всегда идут по порядку, не случайно. Каждое такое изменение или пульсация происходит неоднократно в главе, около трех или четырех раз.

темнота/дневной свет
отдых/путешествие
размытость/яркость восприятия
неопределенность мыслей/ясность
ощущение угрозы/беззаботность
заточение или ловушка/свобода
страх/смелость
неподвижность/действие
паника/продуманные действия





потеря памяти/ пробуждение воспоминаний
 одиночество/товарищество
 ужас/эйфория
 холод/тепло

Эти реверсивные изменения не просто перебор двоичного кода. Позитивные эпизоды вырастают из негативных состояний, как и негативные из позитивных. Каждый янь (мужское начало) содержит свое инь (женское начало), каждое инь содержит свой янь. (Я не просто использую здесь китайские термины; я верю, что они соотносятся с пониманием Толкином того, как устроен мир).

Географические ориентации чрезвычайно важны на всем протяжении книги.

Я уверена, что нет момента, когда мы не знаем, буквально, где север, и в каком направлении движутся действующие лица. Две противоположные точки розы ветров имеют четкую, ясную и последовательную эмоциональную величину: восток вызывает плохие коннотации, запад - благоприятные. Север и юг более изменчивы, в зависимости от того, где мы во времени и пространстве; в общих чертах я думаю, что север - более спокойное направление, а юг опасен. В начале главы, одна из трех больших **“перспектив”** предлагает нам полный вид по кругу компаса, точка за точкой: запад, Старый Лес и невидимый, возлюбленный Шир; юг, река Брендивин, текущая **“прочь из известных хоббитам земель”**; север, **“неразличимое теневое пространство”**; и восток, **“намек на небо и отдаленное белое мерцание ... высокие горы вдали”** - куда и ведет героев их опасная дорога.

Направления, присущие Истинному Американцу и альтиметру - вверх и вниз - тоже четко очерчены. Их сопутствующие значения сложны. Верх, обычно, немного более удачен, чем низ, вершины холмов лучше, чем долины; но Могильные Холмы - самое несчастливое место. Вершина холма, где они спят под стоящим камнем - плохое место, однако там есть *впадина*, как будто для того, чтобы оправдать неблагоприятность. Под могильником - наихудшее место, но Фродо добирается туда, *взбираясь* на холм. Когда они направляют свой путь вниз, к северу, в конце главы, они с облегчением оставляют нагорья; но при этом они возвращаются к опасностям Дороги.

Аналогично, повторяющийся образ фигуры, вырисовывающейся на фоне неба - видимой снизу вверх - также может быть доброжелательным или угрожающим.

Так как повествование усиливается и концентрируется, количество персонажей уменьшается резко - до одного. Фродо, пешком, продолжает идти впереди других, видя то, что, как он думает, является выходом из Могильников. Его впечатления усиливаются иллюзией - два стоящих камня, подобные **“опорам безверхой двери”**, которых он не видел ранее (и не увидит позже, когда оглянется) - быстро сгущающийся темный туман; голос, зовущий его по имени (*с востока*); холм, на который он должен взбираться всё **“выше и выше”**, ощущая (зловеще) потерю чувства направления. На вершине уже **“было совсем темно. ‘Где вы?’ закричал он жалобно.”** Этот крик остался без ответа.

Когда он видит очертания большого кургана, нависающего над ним, он повторяет вопрос, **“сердито и испуганно”**, **“‘Где вы?’”**. И, на этот раз, он получает ответ - глубоким, холодным голосом из-под земли.

Кульминация главы, в кургане, повергнет одинокого Фродо в крайнее потрясение - ужас, холод, неопределенность и невозможность двигаться, станет настоящим кошмаром.

Процесс реверса - спасения - не прост и не прям. Фродо движется к нему через несколько шагов или стадий, уничтожая злое заклинание.

Лежа парализованным в могиле, на холодном камне в темноте, он вспоминает Шир, Бильбо, свою жизнь. Память становится первым ключом. Он думает, что пришел к ужасному концу, но отказывается принимать это. Он лежит **“думая и пытаясь взять себя в руки”**, и, как только это у него получается,





начинает брезжить свет.

Но этот свет показывает ему нечто ужасное: его лежащие друзья как будто мертвы, и **“на их трёх шеях лежит один длинный обнаженный меч”**. Начинает звучать песня – своего рода искажение, болезненное изменение веселого напева Тома Бомбадила - и он видит нечто, навсегда незабываемое, **“длинную руку, ощупью тянущую свои пальцы к Сэму ... и к рукояти меча, лежащей на нем”**. Он перестает колебаться, больше не сдерживает себя, забывается. В паническом ужасе, он решает надеть Кольцо, которое лежало пока, не упоминавшееся на всем протяжении главы, в его кармане. Кольцо, конечно - центральный образ всей книги. Влияние однозначно вредоносное. Даже мысль надеть Его – это отображение побуждения покинуть друзей и оправдание малодушия - **“Гандальв должен будет понять, что там я не мог ничего другого сделать”**.

Но смелость Фродо и его любовь к друзьям словно ужалены этим *воображением*: он побеждает соблазн безотлагательным, сильным противодействием, и, перехватывая меч, наносит удар по запястью руки. Вопль, темнота, он падает ничком на холодное тело Мерри.

С этим прикосновением, воспоминания Фродо, украденные сумеречным заклятьем, возвращаются полностью: он вспоминает дом под Холмом – и дом Тома. Он вспоминает Тома, который суть память Земли. И через всё - вспоминает себя.

Теперь он в силах вспомнить заклинание, которое Том дал ему на случай, если понадобится помощь, и произносит его, сперва **“слабым отчаянным голосом”**, и затем, с именем Тома, громко и ясно.

И Том отвечает: безотлагательный, верный ответ. Заклятье разбито. **“Свет засиял, чистый свет дня”**. Заточение, страх, холод и одиночество реверсируют в свободу, радость, тепло и товарищество... с одним последним тонким прикосновением ужаса: “Когда Фродо выбрался из кургана, он в последний раз подумал о том, что видел - отсеченную руку, все еще извивающуюся, подобно раненому пауку, в куче осыпавшейся земли”. (Янь всегда имеет точку инь. Но Толкин, кажется, не имел доброй точки для пауков). Этот эпизод – кульминация главы, максимум напряжения, первое настоящее испытание Фродо. Все что было раньше, вело к этому с возрастающей напряженностью. За этим следует пара страниц разрядки и облегчения. То, что хоббиты голодны - отличный знак. После того, как их самочувствие восстановилось, Том дает хоббитам оружие – кинжалы, изготовленные, как он сообщает им довольно мрачно, Народом Вестернессе, противниками Тёмного Владыки в темные лета, давно. Фродо и его товарищи, хотя они и не знают этого пока, конечно, тоже противники Тёмного Властелина в эту эпоху мира. Том говорит – загадочно, не упоминая имени – об Арагорне, который пока ещё не введен в рассказ. Арагорн – связующее звено между прошлым и настоящим; и, когда Том говорит, хоббитов посещает огромное и странное, но мимолётное видение глубин времени и героических фигур, **“одна со звездой на челе”** - окружающие их саги, и вся огромная история Средиземья. **“Затем видение истаяло, и они вернулись в освещенный солнцем мир”**.

Теперь история подступает к меньшей, сиюминутной точке напряжения, или неопределенности, но отнюдь не снижает темпа и сложности повествования.

Мы продвигаемся вперёд, чтобы вернуться к основной части сюжета. По мере приближения к концу главы - чем больше интрига, тем больше неопределенность. Напряжение, в котором находятся персонажи, начинает снова разрастаться в их мыслях. Хоббиты упали на сковороду и сумели выбраться оттуда, вновь, как и раньше, но огонь в Роковой Горе продолжает пылать.

Они вновь путешествуют. Пешком и верхом. Шаг за шагом. Том - с ними, и путешествие длится без происшествий, достаточно комфортно. Пока солнце встает, они, наконец, вновь достигают Дороги - **“они продвигались с Юго-Запада на Северо-Восток, и, на их взгляд, солнце падало быстро вниз в широкую впадину”**. Предзнаменование - не слишком хорошее. И Фродо упоминает - не по имени - Черных Всадников, дабы избежать встречи с которыми они и оставили Дорогу. Холод страха наползает. Том не может успокоить хоббитов: **“на восток мое знание не простирается”**. Даже дактили его, и те подавлены.

Напевая, Том ускакал в сумерки, и хоббиты продолжают путь вчетвером, уже несколько





преобразившиеся. Фродо напоминает друзьям не звать его по имени. Тень угрозы неизбежна. Глава, которая начиналась в середине дня с видения, вселяющего надежду на светлое завершение, тает в утомленном вечернем сумраке. Эти последние предложения:

Темнота спускалась быстро, с тех пор, как они побрели медленно под гору и снова вверх, пока, наконец, они не увидели свет, мерцающий на некотором расстоянии впереди.

Перед ними поднимался холм Бри – закрывающая путь темная масса против туманных звезд; и под его западным крылом приютилась большая деревня. К ней они теперь и спешили, хотя бы только для того, чтобы найти огонь и дверь между ними и ночью.

Эти несколько строк простого повествовательного описания полны быстрых изменений: темнота/ мерцающий свет – вниз с холма/ снова вверх – возвышающийся холм Бри/ деревня под ним (к западу от него) – темная масса/ туманные звезды – огонь/ночь; они похожи на барабанный бой. Читая эти строки вслух, я невольно вспоминаю финал Девятой Симфонии Бетховена: абсолютная уверенность и определенность раздирающего аккорда и тишины, повторяющаяся снова и снова. Пока оттенки легки, язык прост, и вызванные чувства – тихие, простые, общие: стремление закончить дневное путешествие, придти к огню, из тьмы ночной.

В конце концов, вся трилогия заканчивается почти на той же ноте. Из темноты к свету очага. “Ну”, говорит Сэм, “Вот я и вернулся”.

Туда и обратно. ... В этой единственной главе некоторые большие темы книги, такие, например, как Кольцо, Всадники, Короли Запада, Темный Лорд – лишь затронуты, или упомянуты косвенно. Но и эта, пока небольшая часть большого путешествия, является неотъемлемой частью целого в событиях и образах: призраки Могильников, всего лишь слуги Темного Лорда; появляется даже сам Саурон в кульминации рассказа – миражом, “высокой темной фигурой на фоне звезд”. И Фродо побеждает его, через память, воображение, и неожиданное действие.

Сама глава – всего один “такт” в огромном ритме книги. Каждое из данных событий и образов – эхо или воспоминание, или предвестье других событий и образов, не становясь от этого менее живыми, конкретными и точными. Именно это связывает все части книги, через повтор или намек, соединяя части рисунка в целое.

Я думаю, ошибочно воспринимать рассказ, как просто движение вперед. Ритмическая структура повествования подобна и путешествию, и архитектуре. Большие романы предлагают нам не только цепочки событий, но и места, пейзажи воображения, которые мы можем населить и куда мы можем вернуться. Это особенно ясно во “вторичной Вселенной” фантазии, где не только действие, но и способ его откровенно придуманы автором. Доверяясь неодолимой, совершенной простоте хореического ритма, удар/разрядка, Толкин создает нескончаемо сложный, устойчивый ритмический рисунок в воображаемом пространстве и времени. Огромный пейзаж Средиземья, психологическая и моральная вселенная «Властелина Колец», построены повтором, полуповтором, намеком, предсказанием, воспоминанием, эхом и изменением. Сквозь все это рассказ идет вперед своей уверенной, обычной человеческой походкой. Туда и обратно.

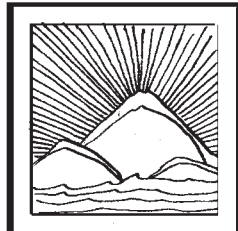


Примечание переводчика. Данная статья, как мне кажется, весьма полезна для более глубокого восприятия толкиновского текста. И хотя переводчик осознает недостатки перевода, вытекающие из его (отсутствующей) квалификации, всё же, может быть, данная работа послужит поводом для мастеров обратить внимание на эту статью.





МАТЕРИАЛЫ ЧЕТВЕРТОГО ТОЛКИНОВСКОГО СЕМИНАРА



**П. Парфентьев
(Санкт-Петербург)**

ПОНИМАНИЕ ТОЛКИНОВСКОГО ТЕКСТА: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ



**(ПРЕДСТАВЛЕНИЕ КНИГИ "ЭХО БЛАГОЙ
ВЕСТИ: ХРИСТИАНСКИЕ МОТИВЫ В
ТВОРЧЕСТВЕ ДЖ. Р. Р. ТОЛКИНА")**

Уважаемые господа!

Я рад возможности представить свою книгу, посвященную творчеству всеми нами горячо любимого автора на этом семинаре. За эту возможность я бы хотел поблагодарить его уважаемых организаторов. Книга вышла в прошлом году, ее уже в течение как-то времени можно было приобрести. Называется она «Эхо Благой Вести: христианские мотивы в творчестве Дж. Р. Р. Толкина».

Разумеется, в коротком сообщении невозможно изложить содержание достаточно объемной монографии, да в этом, полагаю, и нет необходимости. Многие, насколько я знаю, уже имели возможность ознакомиться с книгой, наверняка имеют к ней или в связи с ней определенные вопросы, на которые я с удовольствием постараюсь ответить после своего доклада. Поэтому я воспользуюсь этим временем для того, чтобы кратко постараться коснуться некоторых аспектов, связанных с моей работой, большинство из которых осталось за пределами страниц самой книги.

Прежде всего, хочется затронуть цели моей работы. Дело в том, что я уже давно задумывался над необходимостью научного труда, более-менее целостно излагающего различные аспекты христианской стороны содержания толкиновского творчества. Поэтому, возможность создать такой труд появилась, я с глубоким удовлетворением взялся за нее. Разумеется, результат может вызывать критические замечания, однако, по-моему, вполне способен послужить началом знакомства с важнейшей для понимания творчества Толкина темой, которая, к тому же, до сих пор для многих остается «книгой за семью печатями». Таким образом, моя задача, безусловно, не состояла в том, чтобы в одной работе дать ответы на все вопросы, возникающие в связи с вынесенным в заглавие предметом – да это было бы и невозможно. Книга была призвана стать своеобразным введением в предмет. Введением, которое способно было бы ликвидировать проблемы «грамотности», возникающие как у толкинистов, не имеющих адекватного представления о христианской традиции и о ее соотносительности с личностью и творчеством Толкина, так и у верующих христиан, часто (к счастью, все-таки не всегда) имеющих самые искаженные представления о Толкине и его книгах. И мне хочется надеяться, что эту свою функцию «введения в предмет» книга окажется способна выполнить – и уже начинает выполнять. У тех же, кто достаточно грамотен и в отношении толкиноведения и в том, что касается христианской





веры, можно лишь попросить прощения – вероятно, многим из них довольно большая часть книги покажется лишь повторением вещей, представляющихся элементарными. Однако, я не могу сомневаться в необходимости подобной вводной работы, учитывая массив наблюдаемых фактов: в частности, высказываний и многочисленных публикаций, в том числе и принадлежащих достаточно компетентным в своей области специалистам, которые нередко поражаются отсутствием всякого понимания предмета, положенного в основу моей работы.

Так получилось, что книга, о которой идет речь, стала новым явлением, причем не только для России, но и на фоне многочисленных зарубежных толкиноведческих публикаций, изрядную часть которых мне пришлось изучить в ходе моей работы. Мне представляется, что эта новизна определяется отнюдь не талантом автора. Речь идет, скорее, о значимости лежащих в основе моей работы предпосылок и использованной методологии: о значимости, которая приобретает огромное значение на фоне методологического кризиса, наблюдаемого в современной науке. Я бы хотел коснуться здесь нескольких моментов методологического плана.

Одна из проблем современной методологии, с которой нам постоянно приходится сталкиваться на практике – это проблема чрезмерно узкой специализации ученых, занимающихся определенными вопросами; сопровождающаяся нередко серьезной ущербностью их знаний во всем, что выходит за пределы их специальной области. Вопреки часто звучащим заявлениям о необходимости выхода на уровень междисциплинарного подхода в науке, практически мы очень редко встречаемся со сколько-нибудь компетентными междисциплинарными исследованиями в гуманитарной сфере. Это приводит иногда к весьма неприятным казусам.

Так, весьма компетентный специалист в своей сфере, профессор Том Шиппи, становится некомпетентен и даже наивен, когда начинает рассуждать на тему «Толкин и христианство». Некомпетентность эта связана, конечно же, с тем, что будучи весьма занюхшим во всем, что касается текста и текстов, профессор Шиппи не обладает специальными познаниями в области богословско-философской. Его восприятие христианства оказывается, поэтому, восприятием очень неглубоким, поверхностным, часто механистичным. Он не видит в этой области даже вещей, лежащих на поверхности для человека, к специальной сфере занятий которого относятся философско-богословские штудии. В своей книге я достаточно подробно останавливаюсь на том, что профессор Шиппи, к примеру, совершенно неправомерно усматривает трудности и напряжения в соотношении толкиновского представления о зле с христианским пониманием сущности зла.

Вместе с тем, исследование вопросов, касающихся христианского уровня текстов Толкина, возможно лишь на междисциплинарном уровне. Исследователь должен как минимум хорошо владеть историей христианского богословствования, источниками христианской богословской традиции, а также проблематикой живой христианской мысли, которую Толкин, прямо или косвенно, как христианин-католик должен был впитывать. Должен он, безусловно, и владеть определенными познаниями в отношении корпуса толкиновских текстов, биографии Толкина. Только на этом уровне возможна адекватная интерпретация христианского уровня текстов Толкина, с учетом всей их интертекстуальности – т.е. внутренней связи с контекстом, образуемым другими текстами.

Сказанное выше подводит нас ко второй методологической проблеме. Сущность ее связана с утверждением, которое вызывает множество споров, но которое я вместе с тем считаю фундаментальным. То, что относится к христианской вере невозможно адекватно изучать «извне» христианской традиции. Причем я говорю не о необходимости простой принадлежности исследователя христианства к Церкви – речь идет именно о человеке, для которого осуществление христианской веры и опыт жизни в Церкви, как Теле Христовом, является существенной составляющей его повседневной жизни. Мой опыт исследователя показывает, что работы, посвященные истории Церкви, христианской мысли и философии, созданные «сторонними» исследователями оказываются не в





состоянии отразить существенные стороны рассматриваемого феномена. «Сторонний» исследователь бывает, как правило, не в состоянии идентифицировать тот пласт христианского опыта, вне которого его «объект» - христианская Церковь, конкретный христианин, мыслитель, автор – не мыслил и не воспринимал действительность. В результате такой исследователь оказывается часто сосредоточен на огромном количестве внешних деталей и фактов, которые могут быть весьма значимыми, но мало дают нам для понимания сущности изучаемого явления. Мотивы и содержание действий исторического лица, размышлений изучаемого автора, оказываются недоступны для него. Речь идет, если рассматривать проблему философски, о незнании определенного языка – языка в широком смысле этого слова, языка, который у исследователя и его объекта, для полного понимания предмета, должен быть в значительной степени общим. Это можно сравнить с изучением надписи на неизвестном языке – речь всегда идет об остановке изучения на «внешнем уровне». Парадоксальным образом исследователь, не принадлежащий к христианскому опыту, оказывается субъективен – поскольку объект в собственном своем содержании оказывается ему недоступен, а доступное внешнее интерпретируется им исходя из его личных, часто субъективных, представлений и мнений. Объектом изучения является христианский опыт – но исследователю-христианину оказывается доступен и сам этот опыт в его личностном восприятии, и система «внешнего» описания и воплощения этого опыта, в то время как «внешний» исследователь имеет в своем распоряжении только «внешние» же данные. Это, простите меня за такую аналогию, почти все равно, что изучать творчество и мировоззрение Толкина по одному лишь «Хоббиту».



В результате оказывается видимой даже не вершина, а лишь часть вершины айсберга. Я должен в качестве иллюстрации к проблеме привести вчерашнее высказывание уважаемого коллеги, Дмитрия Виноходова, сводившееся к тому, что легендарium, мифология Толкина, была «христианизирована» им пост-фактум, постепенно. С моей точки зрения, подтверждаемой и самим Толкином, эта точка зрения ошибочна. Речь идет о том, что христианство было – как я подробно показываю в биографической части своей книги – неотъемлемым элементом всего мирозерцания Толкина, включая его представления о творчестве и научной деятельности. Таким образом, его творчество с самого начала не могло не оказаться христианским. Речь может идти лишь о двух моментах «развития», которые можно было бы с оговорками назвать «христианизацией» текстов Толкина: это момент обнаружения Толкином на сознательном уровне того, что его текст оказывается фундаментально христианским и момент углубления его собственного христианского самосознания в результате все более и более тщательных и детальных размышлений над реальностью, в том числе и над «вторичной реальностью», которую он описывал (см. напр. письма Толкина к о. Роберту Марри, из которых следует именно такая последовательность). Это размышление, естественно, приводило к внесению неких корректив в картину мира, необходимых, с точки зрения Толкина, для его внутренней согласованности и целостности. Совершенно естественно, что для верующего христианина, каковым был и Толкин, фундаментальная реальность, с которой мы сталкиваемся в христианской вере, является необходимым условием всякой реальности и всякой реалистичности. Творчество достигает своих вершин именно тогда, когда в своей внутренней сути (не надо путать ее со внешними аллюзиями и сходствами) приближается к этой фундаментальной реальности. Для христианина нет реальности вне Христа.

Вариант той же проблемы – ситуация, когда несходство форм кажется исследователю противоречием. Здесь в качестве примера можно привести вопрос о метафизике смерти у Толкина и в христианском мирозерцании: здесь многие авторы видели несовместимость и даже противоречие. В действительности, для богослова (и для человека, живущего христианским опытом) этой проблемы не существует. Противоречие усматривается при достаточно механистическом сравнении «форм».





В то же время любой богослов знает, что содержание может быть выражено во многообразии форм, не искажаясь – хотя при этом основное внимание будет уделяться разным аспектам реальности. Многообразие богословских традиций в Церкви (при этом не противоречащих друг другу) не оставляет сомнения в этом вопросе. При этом различие может не касаться фундаментальных моментов (так с вопросом смерти у Толкина), а может касаться (тогда речь идет о противоречии двух взглядов или о том противоречии взгляда объективной реальности, которое мы в богословии называем ересью). Здесь мы снова встречаемся с «субъективностью» за счет «внешней» позиции наблюдателя.

Та же проблема «субъективности» за счет «внеположности» субъекта объекту исследования в худших своих проявлениях приводит к простой остановке на форме. В ходе работы я постоянно сталкивался с иноязычными, а иногда и российскими публикациями, в которых делались крайне неправдоподобные выводы о сходстве или, наоборот, несходстве мирозерцания толкиновской истории с христианским мировидением на основе кажущихся сходств: текстуальных совпадений или кажущегося родства символов. Приведу конкретный, действительно существующий в одном из таких «исследований» пример. Возьмем Библию и Сильмариллион. В Библии в книге Бытия есть Древо Жизни и Древо Познания Добра и Зла. В Сильмариллионе – Лаурелин и Телперион. О! И тут и там деревья и – как важно – два! Значит есть сходство! Бредовость подобного вывода, основанного на внешнем сходстве символов очевидна. Лингвисты поймут меня, если я скажу, что такой вывод напоминает вывод человека о родстве разных языков по случайному совпадению двух слов, причем в условиях, когда человек не знает толком ни одного из двух языков, истории их развития и их законов. В результате подобные горе-исследователи видят родство Толкиновского текста и христианской традиции в таких моментах, в которых мне никогда бы не пришло в голову их усматривать. И не видят там, где оно фундаментально и важно.

В моей книге я старался отталкиваться именно от содержания (хотя сходству форм, там где оно важно и очевидно, также посвящено несколько страниц – но это, скорее, дань филологии). Речь идет о тех категориях, которые присущи мировоззрению толкиновского текста, и их соотносительности с категориями христианской традиции. Именно поэтому я обращаю подробное внимание на рассмотрение таких фундаментальных философских категорий как бытие, творение, добро и зло, представление о сотворенном, сущность «человеческого» существа («антропология»). Именно анализ этих категорий показывает, насколько толкиновский текст в действительности является христианским. Детали также важны – но детали подобны листьям на дереве, которые не могут вырасти без ствола, корней и почвы (и, конечно, без Солнца благодати, даваемой Богом автору). Именно этот анализ позволяет понять, насколько глубоко прав и точен был Толкин, когда он сказал о том, что, к примеру, «Властелин Колец» «в основе своей произведение религиозное и католическое» (Письма, 142).

Возвращаясь к методологии, хочу указать на кризисное явление в этой области, несомненно связанное с широким распространением постмодернистского сознания в современном мышлении, в том числе научном. Это представление приводит к расхожему убеждению, иногда даже прямо выражаемому, о том, что в гуманитарной области не существует объективной истины, а существует лишь континуум мнений, более или менее основательных. Согласие с этим положением я считаю принципиально невозможным для добросовестного исследователя. Практическим следствием такого подхода оказывается ситуация, когда литературоведение перестает быть изучением реального содержания и различных объективных аспектов творчества того или иного автора, становясь средством субъективного самовыражения со стороны исследователя. Собственные, часто произвольные и вызванные субъективными предпочтениями, интуиции, концепции и мысли автора становятся при этом в центр исследовательской работы. В пределе это приводит к тому, что объект исследования становится простым материалом для самоутверждения или самовыражения субъекта – исследователя. В действительности необходимо настаивать на том, чтобы в центре внимания исследователя оставался объект, реальность текста и реальность контекста из которых только и может исходить аутентичная





интерпретация. В случае, если наше внимание обращено на проблему «христианство Толкиновского творчества», мы оказываемся перед необходимостью, ради объективности исследования учитывать толкиновский текст, а также важные элементы контекста: личность самого Толкина, его видение творчества, формирующий его мирозерцание объективный христианский (и – полнее – церковный) опыт. Фактически, иной подход, очень широко практикуемый в современных исследованиях, приводит к тому, что контекст практически полностью исчезает. Текст семантически не может быть воспринят и аутентично интерпретирован вне подлинного контекста. Поэтому итог оказывается печален: исследователь навязывает автору (в данном случае – Толкину) свои взгляды и идеи, часто даже те, которые мировоззренчески были ему совершенно не близки (к примеру теософско-эзотерические, другой известный пример – рассмотрение текста Толкина как аллегории чего-либо, причем ряд предлагаемых интерпретаций безграничен).

Частным случаем такой субъективизации оказывается ситуация, когда исследователь воспринимает Толкина как христианина, но этот христианский аспект трактует, исходя из собственных своих предрассудков на тему христианского мировоззрения. Скажем, если исследователь считает, что христианству свойственен крайний пессимизм в отношении возможностей человека и неверие в человека, он может написать: «В этот момент, центральный момент всей трилогии, открывается во всей глубине глубокий пессимизм Толкина в отношении человеческой природы и политической деятельности. Он совершенно не верит в результативность человеческой деятельности в решении фундаментальных проблем человечества»... Это реальный пример, который я цитирую в книге (Ли Росси, Политика и фэнтэзи). И вот подобный наукообразный бред составляет более 70 процентов публикуемой интерпретационной литературы по толкиноведению.

В своей работе я старался, по мере возможности, уклоняться от подобных методологических кренов и надеюсь, что в существенном и главном мне это удавалось. Я надеюсь, что дальнейшее развитие гуманитарной науки на серьезных основаниях, в том числе и развитие толкиноведения, приведет к преодолению того методологического кризиса, с проявлениями которого столь часто приходится сталкиваться.

Еще о методологии: я хочу отвлечься от своего текста и еще кое-что сказать. Я, разумеется, понимаю, что сегодня я это слово произношу очень часто – но это я делаю именно потому, что это крайне актуальная и болезненная тема. Актуальность проблемы метода очевидна уже в рамках нашего форума в течение этих двух дней. На нем были представлены очень разные доклады, среди которых были те, которые порадовали – т.е. были доклады очень высокого научного уровня. Но были и доклады, а также и реплики из зала, которые оставляли скорбное ощущение – а именно ощущение методологической недоработки, а то и просто каши. И до тех пор, пока будет так, наша исследовательская работа в целом не будет отрываться от уровня фэнского развлечения (это не относится, конечно, к отдельным, очень серьезным авторам). Уровень фэнского творчества, когда его начинают выдавать за научную работу – это печально. Потому что на деле это часто оказывается такой своеобразной нишей для самоутверждения людей, которые в большой науке или в большом мире не могут себя реализовать, а потому убегают в какую-нибудь Кунтскамеру фэндомы, чтобы проявить себя там. Отпечаток этих нереализованных амбиций при этом всегда остается на их творчестве, а уровень этого творчества как был, так и остается невысоким. Разумеется, это нельзя к нашему форуму отнести совершенно, но вот ощущение некоторой методологической сырости, а иногда и каши остается – и это будет всегда давать почву для подобных размышлений. Над этим надо работать.

Если речь идет о «внутренних» исследованиях толкиновской истории – к таким исследованиям все то же самое относится. Просто в этом случае мы остаемся внутри «вторичной реальности» Толкина – но методологические требования, с определенными коррекциями сохраняются те же, что и в





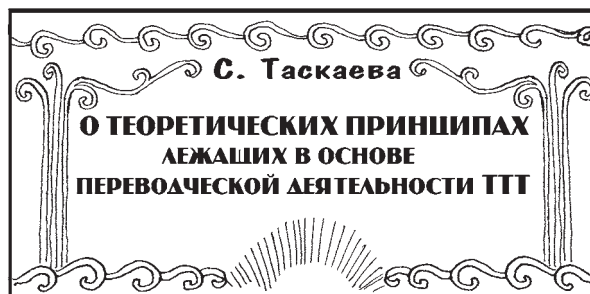
реальности первичной. К пониманию этого мы уже начинаем приходить, что крайне здорово. Но еще есть куда развиваться. Надо четко понимать – что за исследование, каковы ограничения материала, какие методы определяются объектом исследования, каковы их ограничения: без понимания этого исследователь не может двигаться вперед к чему-то хотя бы отчасти ценному.

Самый печальный момент – это была методологическая каша в обсуждениях. Когда доклад был неплохой, а потом начинались обмены репликами из зала, исходящими явно из совершенно иных предпосылок, чем докладчик, но критикующих не методы работы и выводы, а просто выводы. Это, конечно, получалось не очень хорошо. Другой пример. Нужно четко понимать: если у нас «вторичное исследование» - мы находимся внутри Толкиновской истории и опираемся на текст, при этом, конечно можно по аналогии привлекать для понимания материала и другие источники – но именно по ограниченной аналогии. Если речь идет об изучении творчества Толкина – литературоведческом, историческом, ином – свой метод, свое объективное знание. Но из зала начинали звучать ответы, в которых просто смешивали все воедино, без всякой системы – и Толкина, и Эльфов других традиций, и чуть ли не эзотерику и т.п. и т.д – причем непонятно, на каком основании, без всякого учета культурного контекста. Это уже получается что-то, где плодотворная мысль останавливается и делается бесплодной, глупой и даже вредной. Это уже и не «внутреннее» исследование Толкина, и не научное изыскание, а просто какое-то личное религиозно-художественное творчество получается, непонятно, какое отношение имеющее к этому форуму, все-таки научному, и вообще непонятно зачем существующее. Вот к чему приводит методологическая отсталость.

Завершая свой доклад хочу сказать еще несколько слов о других вопросах, связанных с книгой. Я хочу принести извинения читателям за множество опечаток, которые остались в тексте. И я, и корректор довольно серьезно работали над текстом – увы, все-таки недостаточно (тем более, что работа над публикацией наложилась на работу над публикацией в прошлом году еще двух моих книг). Надеюсь, если дело дойдет до второго издания, многое удастся исправить. Тут только могу привести в качестве оправдательной, цитату из «списка замеченных опечаток и обмолвок» к третьему тому известного историка русской Церкви Е.Е.Голубинского: «За достаточное количество опечаток просят извинения у читателя наши крайне плохие глаза».

Еще раз хочу выразить свою благодарность всем, кто содействовал в работе над книгой и без кого она едва ли бы когда-то появилась, многие из этих людей находятся здесь, в зале: например Игорь Хазанов, Дмитрий Виноходов, Петр Безруков и другие. Всем им – поклон и большая благодарность. Но особенно хотелось бы вспомнить сейчас о той помощи, которую оказала в работе над книгой, особенно над первой ее частью, безвременно ушедшая от нас Мария Каменкович. Она, как это всегда ей было свойственно, очень скрупулезно и тщательно читала мой текст, высказывая свои мысли, сомнения и замечания. Мы немало спорили, во многом наши мнения не совпадали. Но это была всегда плодотворная и конструктивная дискуссия двух христиан, любящих Толкина. Книга, в том виде, в котором ее получил читатель, появилась в том числе и благодаря ей. И теперь, когда я вижу эту книгу, я каждый раз вспоминаю нашу довольно обширную переписку и наши, к сожалению, редкие встречи. Помощь в работе над этой книгой была для меня последним на земле – и очень важным подарком, который я получил от Марии Каменкович.





Доклад посвящен анализу принципов переводческой деятельности ТТТ. Актуальность этой темы связана с тем, что в русскоязычном культурном пространстве отсутствует как единственно авторитетная традиция переводов Дж. Р. Р. Толкина, так и теоретические переводческие концепции, которые бы анализировали сложившуюся практику и служили основой для научно обоснованного переводческого подхода (без которого тяжело двигаться дальше).

Поскольку деятельность ТТТ носит практический характер, то, прежде чем перейти к собственно научной части, мне хотелось бы в двух словах рассказать о том, “откуда есть пошло” ТТТ. Тем более, что время на месте не стоит, и то, что было настоящим, постепенно становится историей – а ведь ТТТ появилось 7 лет назад.

Исторически принципы перевода, принятые ТТТ, связаны с тем периодом, который можно было бы определить как “после *Сильмариллиона*, но до фильма Джексона”. Тогда, лет десять тому назад – страшно подумать! – еще не было чашек с Гандальвом и маек с Багровым Оком, но русские толкинисты уже были. Однако с 1992 года, с выхода русского перевода “Сильмариллиона”, они (то есть мы :)) сидели на голодном информационном пайке, питаюсь в основном слухами о существовании таких явлений, как “История Средиземья” или “Письма Толкина”.

Кроме того, ощущалось недовольство изданными переводами Толкина и политикой переводчиков: при знакомстве толкинистов первой темой разговора было обсуждение качества переводов ВК. И, как правило, качество их оценивалось невысоко.

Причиной тому – переводческая традиция, давно сложившаяся в русской культуре: к примеру, Иринарх Введенский “провозглашал право переводчика на любые “отсебятины”, если он проникся духом оригинала, перевоплотился в его автора и может восполнить любые упущения, почему-либо присутствующие в оригинале. И эти теоретические положения Иринарх Введенский неуклонно воплощал в своей переводческой практике. Так, переводя роман “Давид Копперфильд”, он сочинил от себя конец второй главы, начало шестой главы, внес многочисленные исправления в текст романа. Ведь, как утверждал переводчик, его пером водил “дух” автора” [2, с. 86]. В русле этой же традиции был создан первый перевод ВК: Владимир Муравьев в интервью “Свободе” сказал, что без всяких колебаний заменит в перевод слово “стол” на “стул”, если того потребует адекватность, поскольку он не сообщает о том, что написано в тексте, а пытается воспроизвести сам текст. Там же он упоминает, что очень уважает помянутого Иринарха Введенского [3].

Понятно, что такой подход, в определенном смысле, может, и оправданный, не отвечает потребностям “квалифицированных русскоязычных читателей Толкина”, то есть читателей, знакомых с оригиналом и непереуверенными произведениями Толкина. Это связано не только с субъективным ожиданиями толкинистов (“как можно исказить то, что сказал Профессор!”), но и тем объективным фактом, что мир Толкина создавался многие годы и продуман в деталях. А переводя даже художественные тексты Толкина методом замены стола на стул, очень легко войти в противоречие не только с другими текстами, но с мыслями и идеями, которые Толкин вложил в свои произведения.





То есть фактически происходила подмена “духа автора” “духом переводчика”, причем до степени неуважительного обращения с текстом (см. статьи А. Горелика [1] и С. Смирнова [4] о переводе Муравьева).

На этом фоне идея “самиздата” переводов Толкина зародилась и стала витать в воздухе, точнее, в Сети, которая сделала это возможным: свидетельством тому – существование других проектов коллективного перевода и даже полных переводов отдельных книг, сделанных отдельными переводчиками. Короче, “спасение утопающих – дело рук самих утопающих”.

Однако хотя уровень толкинистов-любителей как сообщества критиков и потребителей переводов весьма высок (желающих позволю себе отослать к соответствующим статьям), большинство самостоятельных переводов, на которые вы набредете в сети, не будет блистать качеством. Ведь очевидно, что книги Толкина просто “кишат” переводческими трудностями, и перевод требует не только по-настоящему хорошего знания английского языка и близкого знакомства с германской филологией, но и навыков перевода (что часто недооценивается теми, кто не является профессиональными переводчиками).

Однако у толкиниста есть одно неопределимое преимущество перед переводчиком-нетолкинистом, пусть даже и профессиональным: любовь к миру, созданному Толкином. Нормальный переводчик запугается в родословных Королей или перипетиях Охоты за Кольцом, он не полезет в “Письма”, чтобы познакомиться с теологическими выкладками автора или точными коннотациями понятия High Men. А для квалифицированного толкиниста такая работа с текстом – норма, поскольку этот текст обладает для него максимальной “престижностью”.

Таким образом, идеальный переводчик Толкина – это человек, сочетающий в себе качества как профессионального переводчика и филолога, так и толкиниста. И такие люди есть. В этой связи хотелось бы вспомнить о недавно скончавшейся Марии Каменкович.

Но, конечно, “труд этот страшно громаден, не по плечу одному”. И выходом из этой ситуации было сообщество квалифицированных читателей, коллективный “идеальный переводчик”, объединяющий знания и навыки многих людей, профессионалов в своей области и страстных толкинистов.

Эта идея обрела реальность в 1998 году, и честно скажу: идея это не моя :). Потому что хотя я и не представляла в полной мере объем работы, я понимала, что это потребует массу времени и усилий. В общем, этот до дерзости смелый замысел – основать общество, ставящее перед собой одной из целей адекватный перевод произведений Толкина, – принадлежит Дмитрию Винохову, за что моя большая ему благодарность.

Однако понятно, что перевод, который удовлетворил бы ожиданиям целевой аудитории (то есть хотя бы нас самих), должен создаваться в рамках иного подхода, нежели подход “раздаем всем по главе, собираем переводы и печатаем”. Хотя бы по той причине, что не существовало – и до сих пор не существует – в полной мере авторитетной традиции, которой можно было бы следовать, а “продвинутые” толкинисты, когда речь идет о конкретном переводе конкретного текста, склонны расходиться во мнениях ничуть не меньше, чем “непродвинутые”.

Соответственно, возникает необходимость выработать единый последовательный подход (и, по возможности, эту самую авторитетную традицию), который будет проводить в жизнь редактор. Я как филолог хотела, чтобы наша общая работа была как можно лучше, отвечала самым высоким филологическим и переводческим стандартам. А нужного качества толкования, интерпретации и перевода текстов Толкина (объективно представляющих много трудностей для переводчика) можно достигнуть только на научной основе, а не на основе индивидуальных или кружковых вкусов. Ведь только строго научный подход дает возможность достигнуть общезначимых решений, не сводимых к индивидуальной прихоти.

Поскольку я взялась за редакторскую работу, то мне и пришлось как на практике, так и в теории вырабатывать и защищать эти самые принципы. Попробую эксплицировать ход мысли и





интуиции.

Первым делом надо было выработать какой-то общий подход. Это теоретическая и практическая проблема является одновременно сложной и интересной. Гипотетически “новый курс” мыслился как противопоставление указанному подходу “пропитывания переводчика духом автора”. Но на что опереться, если эта традиция, защищая право переводчика на вольный перевод, “приватизировала” таких столпов национального перевода, как Жуковский и Пушкин, а противоположная традиция буквализма хоть и выдвигалась известными поэтами (Фет, Гнедич), но была их же переводами полностью скомпрометирована еще в XIX веке?



ТТГ изначально возникло ради удовлетворения информационного голода и поэтому на первое место ставилась информационная ценность переводов, то есть требования **полноты** и **точности** во всех смыслах и оттенках этих слов, начиная с самого простого: точного (без вольностей и без буквализма) и полного (без пропусков и добавлений) перевода текста.

Фактически, как я сейчас понимаю, речь идет о требованиях, обычно предъявляемых к **техническому переводу**. Это тем более осмысленно, что по некоторым важным параметрам ВК ставит перед переводчиком задачи, сравнимые с задачами переводчика специального научного или технического текста¹:

- переводчику мало его собственной переводческой квалификации, он должен быть либо специалистом в том, что он переводит (в нашем случае это германистика, англистика и толкиноведение), либо обязан работать в тесной связке со специалистами;

- перевод должен быть точен, но не буквален, поскольку буквализм отрицательно влияет на понимание смысла.

Таким образом, мне представляется, что осмысленно предъявлять переводчикам Толкина те же требования, которые предъявляются переводчикам технических текстов: не знаете – так не выдумываете, а обращайтесь к словарям и специалистам, не полагайтесь на свое воображение, а старайтесь как можно точнее передать то, о чем говорится в тексте.

Опять же, на практике багалии, разгорающиеся по поводу переводов Толкина, очень напоминают багалии по поводу перевода специальных текстов, в которых огромную “значимость” могут приобретать и чисто грамматические особенности. В свое время Совет Безопасности ООН принял резолюцию, осуждающую агрессию Израиля, и потребовал вывода израильских войск “from the occupied Arab territories”. И до сих пор не утихают споры о том, каково значение определенного артикля в этой фразе и насколько обоснованным был перевод русский перевод (и, соответствующая позиция советской дипломатии), трактующий ее как требование вывести войска “со всех оккупированных арабских территорий” [2, с. 88].

Итак, перевод Толкина, как и перевод специальных текстов, не является поводом для переводческого самовыражения, то есть предлогом блеснуть знанием редкой лексики, владением разными стилистическими пластами, живым воображением и чувством юмора; все эти навыки и знания переводчик должен использовать только с той целью, чтобы принимать во внимание мельчайшие детали текста и передать как можно больше оттенков смысла, не приделывая ничего “от себя”.

Если переводчик текста художественного – соперник автора, то переводчик технический вполне осознает свою подчиненную роль и по этому поводу вовсе не комплексует. Первая позиция доказала свою неприемлемость при переводе Толкина, соответственно, ратую за переводческую скромность: никто из нас не может быть соавтором Толкина, однако ничто не мешает нам стремиться как можно лучше понять авторский замысел и текст.

Именно из соображений точности и полноты мы сохраняем некоторые особенности оригинальных изданий: пагинацию, элементы оформления (шрифт и др.), не говоря уже о примечаниях и комментариях редакторов и комментаторов. Если возникает необходимость, то мы снабжаем издание





дополнительным справочным материалом: предисловием, примечаниями, сносками, комментариями, которые призваны максимально облегчить восприятие текста, его культурного, идейного или индивидуально-авторского контекста без искажения перевода.

В идеале мне бы хотелось, чтобы наш перевод мог для определенных исследовательских направлений играть роль комментированного оригинала.

Если говорить о других задачах-максимум в русле тех же принципов, то это в перспективе издание Полного собрания сочинений Толкина на русском языке, создание user-friendly справочного аппарата изданий, перевод биографических и литературоведческих работ о Толкине и его мире, и все это - при опоре на максимально широкий контекст языка и литературы.

Далее, произведения Толкина в общем рассматриваются как произведения английского писателя и часть английской культуры: ВК – английский роман, а не мемуары Фродо Бэггинса (как ни странно, возникали ситуации, когда такой подход ставился под вопрос, поэтому я считаю нужным этим оговорить). Соответственно, решение спорных вопросов мы ищем в максимально широком контексте (круг всех текстов Толкина, информация об авторе и его взглядах, английский язык и культура и т.д.), с привлечением экспертов в соответствующей области. Здесь же упомяну о последовательности и систематичности: если уж “Бэг-энд”, то “Бэггинс”, если “Торба”, то “Торбинс”, если “Сумка”, то “Сумникс” (или “Сумкинс”) – но не все три вместе.

Однако перевод – это диалог. Если мы хотим, чтобы диалог состоялся и был плодотворным, то должно быть представлено мнение обеих сторон. В нашем случае это означает не только бережное отношение к английской культурной традиции и текстам Толкина, но и внимание к особенностям той традиции, в которую должен войти перевод, то есть русской культурной традиции. Без апелляции к культуре языка перевода, к ее ценностям этот перевод окажется маргинальным явлением, не сможет оказывать влияния на традицию и вряд ли сможет ее сформировать, поскольку не сможет стать событием литературной жизни. Соответственно, перевод должен быть переводом на русский, а не на псевдорусский язык, перевод должен отражать особенности оригинала уникальным, только языку русской литературы присущим образом. Итак, “хороший художественный перевод должен быть неотъемлемой частью национальной культуры на языке перевода” [2, с. 102].

Очевидно, что порой желание сохранить особенности чужой культуры идет в разрез с какими-то особенностями родной культуры, но в таких случаях мы стараемся искать решение в более широком культурном контексте (выбор слова “карлы” для передачи слова “dwarves”, поскольку “гномы” оказались эльфами-гномами) [5]. Но наша цель неизменна: сделать доступным для русского читателя как можно больше из того, что доступно читателю англоязычному.

Следование этим принципам неизбежно влечет за собой отказ учитывать предрассудки и предубеждения, сложившиеся в фэндоме (под каковыми понимаются, например, “привычная”, а точнее – совершенно беспорядочная и бессистемная передача имен собственных).

Именно в русле этих принципов шла работа над двумя первыми томами “Истории Средиземья” - “Утраченными Сказаниями”, том I и II, сборником сказок Толкина.

Здесь, правда, нас могут спросить: а как же художественная ценность текстов, для передачи которой одной точности мало? А как с тем фактом, что всякий перевод неизбежно отклоняется от оригинала?

Художественную ценность я бы, не мудрствуя лукаво, отнесла бы в графу “точность перевода”: если оригинал обладает художественной ценностью, то и точный перевод обязан обладать художественной ценностью. Достигнуть этого – дело техники. А художественная выразительность перевода вступает в конфликт с требованиями точности гораздо реже, чем может показаться: гораздо чаще они идут нога в ногу, и стремление к одной ведет ко второй и наоборот.

Если говорить о неизбежной неточности перевода, то в той мере, в которой эта неточность неизбежна (вроде неэквивалентности на уровне грамматических конструкций или формы слова), ее





можно не обсуждать. Вопрос ставится просто: если максималисту малой той степени приближения, которую дает перевод вообще, то перевод – не для него. Для него – только оригинал.

Все это не снимает спорности отдельных решений и выборов, сделанных ТТТ, но как главный редактор позволю себе сказать: каждый выбор делается и каждое решение принимается с полной ответственностью и в русле изложенных принципов. Что, естественно, не отменяет возможности споров и дискуссий. Хотелось бы, правда, уже лично от себя пожелать критикам большей осведомленности о предмете спора :).

Я надеюсь, что принципы, изложенные здесь и применяемые на практике, и сами книги, выпущенные ТТТ, не только познакомят “наших” людей с творчеством Профессора, но и поднимут уровень практической и теоретической толкинистики. И если у вас есть время, возможность и желание работать с нами, мы будем вам рады.

Прошу не винить за медлительность: как бы то ни было, ТТТ – это объединение любителей, то есть людей, которые занимаются переводами Толкина во время, свободное от добывания хлеба насущного. А работа над переводами – не самая легкая из работ, она требует много сил и времени. Но, правда, благодарная.

ЛИТЕРАТУРА

[1] Горелик А. Жизнь и деятельность бедненького Смегорла, или Иди-ка сюда, мразь! <http://kulichki.rambler.ru/tolkien/arhiv/ugolok/gorkrit.html>

[2] Комиссаров В. Н. Современное переводоведение. – М.: ЭТС. – 2004. – 424 с.

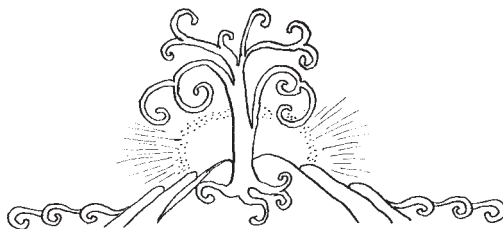
[3] Муравьев В. “Нет хороших и плохих переводчиков, есть удачные и неудачные переводы”. http://www.russ.ru/krug/20010604_mur.html

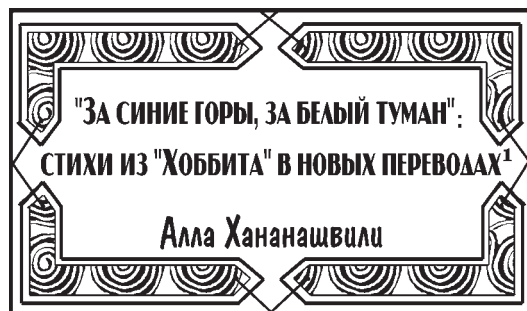
[4] Смирнов С. J.R.R. – как жертва национального перевода (полемиические заметки на критическую тему). <http://www.kulichki.com/tolkien/arhiv/ugolok/victim.shtml>

[5] Таскаева С. (при участии Д. Виноходова). О карлах и гномах. К вопросу о переводческих традициях. <http://www.tolkien.ru/ttt/st/dwarves.shtml>

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Кстати, интересно, что выход в свет “Властелина Колец” по времени совпал с переводческим взрывом середины XX века, когда объем технических переводов впервые в истории опередил объем переводов художественных.





Наряду с «Властелином Колец», «Хоббит» относится к тем произведениям Толкина, которые традиционно переводят и издают чаще всего. Но этой сказочной повести все же повезло больше: существует любимый читателями перевод Натальи Рахмановой, изданный в 1976 г. — его признают едва ли не каноническим. В детстве многие зачитывались им, снова и снова повторяя про себя: «*За синие горы, за белый туман / В пещеры и норы уйдет караван*». Большинство стихов в этом издании были блестяще переведены Ириной Комаровой и Галиной Усовой.

Помимо перевода Рахмановой, на русском языке существует восемь изданных переводов «Хоббита», в каждом из них стихи переводили заново; не меньше было попыток перевода и среди поклонников творчества Толкина, чьи творения так и не увидели свет. Среди них были более и менее удачные, были и фактически подстрочники, как например, в выпущенном издательством «РОСМЭН» в 2003 и 2004 гг. переводе Ирины Тогоевой.

Однако же среди пока неизданных переводов стихов из «Хоббита» три заслуживают более пристального внимания. Все они выполнены высокопрофессиональными переводчиками: Светланой Лихачевой, Марией Виноградовой и Григорием Кружковым².

Перевод Светланы Лихачевой должен выйти в издательстве «Астрель» и он будет частью ее же перевода всей сказочной повести³.

Мария Виноградова сделала свой вариант по заказу издательства «Рипол», в котором перевод основного текста, а также отрывков из «Похода на Эребор» выполнила Наталья Прохорова. (Часть этого цикла стихов в переводе М. Виноградовой будет в ближайшее время опубликована в издательстве «Водолей» в составе антологии «Век перевода: Антология русского поэтического перевода XXI века»).

Григорий Кружков работал по заказу издательства «Vita Nuova», где остальной текст перевела Екатерина Доброхотова.

Поэтический перевод решает несколько иные задачи, чем перевод прозы. В нем невозможно достичь дословной точности и основное внимание уделяется максимально точной передаче стиля, формы, атмосферы и общего звучания оригинального стихотворения.

В своих оценках мы исходили из следующих критериев: верность оригиналу, точность рифм, пластика стиха, передача особой атмосферы этой сказочной повести.

Мы попытались также проанализировать разницу в подходах к поэтическому переводу — бережное сохранение формы и содержания оригинала или отход от них ради передачи общего смысла. При этом следует отметить, что в обоих случаях имеет место виртуозное владение поэтической техникой.

В первой главе, помогая Бильбо убрать посуду после ужина, гномы распевают озорную веселую дразнилку. В ней прослеживается четкий ритм, размер не нарушается, рифмы, хоть и незатейливые,





но абсолютно точные и все мужские. Основная задача переводчиков здесь заключается не столько в том, чтобы дословно перевести текст, сколько в том, чтобы сохранить его размер. Переводчику следует словно бы положить текст на ту же мелодию и, главное, передать живой разговорный стиль и атмосферу оригинала. В переводе не должно быть ни натянутости, ни чрезмерной вычурности.

Вот какие варианты получились у переводчиков:

Оригинал	Кружков
<i>Chip the glasses and crack the plates! Blunt the knives and bend the forks! That's what Bilbo Baggins hates- Smash the bottles and burn the corks!</i>	<i>Ножи и вилки все погнем, Объедки разбросаем, Поставим нору кверху дном — Пусть бесится хозяин!</i>
<i>Cut the cloth and tread on the fat! Pour the milk on the pantry floor! Leave the bones on the bedroom mat! Splash the wine on every door!</i>	<i>Бегом, ребята, кувыркком! Всю перебьем посуду, Порвем скатерку, разольем Вино и жир повсюду!</i>
<i>Dump the crocks in a boiling bawl; Pound them up with a thumping pole; And when you've finished, if any are whole, Send them down the hall to roll !</i>	<i>Кидай в бадейку черепки, Обломки и осколки, И хорошенько растолки Их палкой от метелки!</i>
<i>That's what Bilbo Baggins hates! So, carefully! carefully with the plates!</i>	<i>Пусть Бильбо стонет от тоски — Круши тарелки и горшки!</i>
Лихачева	Виноградова
<i>Бейте вдребезги фарфор, Чашки, блюда - шмяк об стол! Плюх объедки на ковер - Бильбо Бэггинс будет зол!</i>	<i>Бейте рюмки и бутылки, Бейте хрупкое стекло! Жгите пробки, гните вилки Бильбо Бэггинсу назло!</i>
<i>Скатерть рвите на клочки, Проливайте молоко, Потопчите черепки, - Это просто и легко!</i>	<i>Обмакните в жир салфетки, Искромсайте их ножом! На пол выкиньте объедк И залейте их вином!</i>
<i>Побросайте чашки в таз, Истолките их шестом, А не справитесь за раз - Сбросьте с лестницы потом.</i>	<i>Кочергой посуду смело Искрошите в порошок, Если что осталось целым — Бросьте в мусорный мешок!</i>
<i>Бильбо Бэггинс будет зол! Чур, не бить стекло об стол!</i>	<i>Бейте хрупкое стекло Бильбо Бэггинсу назло!</i>

Григорий Кружков изменил размер оригинала — из ровного четырехстопного хоря его перевод превратился в трех-четырёхстопный ямб. Кроме того, он добавил альтернанс — чередование мужских и женских рифм (*черепки-растолки* — это мужская рифма, а *осколки-метелки* — женская). В результате, если в оригинале во всех строках ритмический рисунок выпадит так:

/-/-/-/

то у Г. Кружкова в нечетных строках четырехстопный ямб с мужской рифмой:

-/-/-/-/

а в четных — трехстопный с женской рифмой:

-/-/--





Более серьезное изменение, внесенное в перевод Г. Кружковым — это замена в первых двух строках повелительного наклонения на будущее время, что совершенно меняет тон стихотворения и из веселой дразнилки оно превращается в довольно занудное перечисление тех козней, которые собираются устроить гномы Бильбо.

К этому же можно добавить некоторое злоупотребление явными «втычками», призванными заполнить недостающие слоги: «*Ножи и вилки все погнем*», «*Всю перебьем посуду*».

И на фоне всего этого совсем уж мелочью выглядит довольно сильный отход от оригинала, замена многих перечисленных там действий другими, хотя они и не противоречат общему контексту.

Мария Виноградова сохранила размер оригинала, но добавила альтернанс, что не испортило перевод, а наоборот его оживило, придав более естественный разговорный характер тексту.

Также сохранены не все реалии оригинала, но они заменены на абсолютно равноценные и сам тон стихотворения передан идеально точно.

Единственный серьезный недостаток перевода — концовка. В оригинале, список неприятностей, ожидающих Бильбо, гномы завершают фразой, явно дающей понять хозяину норки несерьезность их намерений: «*So, carefully! carefully with the plates!*» (Так что поаккуратнее! Поаккуратнее с тарелками!). Но при этом перед ней повторяется фраза из первой строфы: «*That's what Bilbo Baggins hates!*». И М. Виноградова, и Г. Кружков опускают этот призыв (при этом Г. Кружков не повторяет и предыдущую фразу, а М. Виноградова ее повторяет, но в качестве заключительной) и завершают перевод полной его противоположностью: «*Бейте хрупкое стекло*» (М. Виноградова) и «*Круши тарелки и горшки!*» (Г. Кружков). Светлана Лихачева была единственным переводчиком из тех, чьи переводы здесь рассматриваются, который более или менее попытался передать эту неожиданную концовку. В ее варианте заключительная строка звучит так: «*Чур, не бить стекло об стол!*» Это тоже не совсем точный перевод, поскольку можно интерпретировать эту фразу как призыв не бить об стол только стеклянную посуду (тем более, что в первой строфе перевода есть как раз призыв бить об стол чашки и блюда: «*Чашки, блюда — шмяк об стол!*»), а не вообще аккуратно с ней обращаться и не бить ничего, но все же это лучшая концовка из трех.

В целом перевод С. Лихачевой наиболее близок к оригиналу — сохранен размер и система рифмовки, сохранено большинство реалий оригинала. Но при этом перевод менее живой, чем у М. Виноградовой, его характеризует некоторая манерность и даже вычурность.

И еще небольшое наблюдение. При чтении варианта М. Виноградовой в памяти немедленно всплывает ассоциация с «Мойдодыром» Чуковского и, как нам кажется, эта ассоциация вполне здесь уместна.

Вторая песня гномов имеет уже совершенно иной характер. Это поэтический пересказ истории Королевства-под-Горой, его расцвета и падения, а также надежд гномов на возвращение былых сокровищ и былого величия.

Эта песня отчасти напоминает героические *лэ* эльфов, отрывки из которых позже появятся во «Властелине Колец» — «Песнь о Гиль-Галаде» и «Песнь об Эарендиле», например. В ней гномы выразили свою сокровенную мечту, взлелеянную на протяжении веков изгнания — вернуть утраченные богатства и отомстить Дракону.

В этом стихотворении использован четырехстопный ямб с необычной рифмовкой: между собой рифмуются первая, вторая и четвертая строки строфы, а третья строка имеет внутреннюю рифму.

Вот варианты переводчиков:





Оригинал	Кружков
<p><i>Far over the misty mountains cold To dungeons deep and caverns old We must away ere break of day To seek the pale enchanted gold.</i></p>	<p><i>К вершинам далеким, к туманам седым, К ущельям, где вьется заоблачный дым, В скалистые горы, в подземные норы Уйдем за сокровищем древним своим.</i></p>
<p><i>The dwarves of yore made mighty spells, While hammers fell like ringing bells In places deep, where dark things sleep, In hollow halls beneath the fells.</i></p>	<p><i>Там пращурь-гномы в нещерной тени Кузнечных костров раздували огни; Искусны и стары, могучие чары Знавали они и ковали они.</i></p>
<p><i>For ancient king and elvish lord There many a gleaming golden hoard They shaped and wrought, and light they caught To hide in gems on hilt of sword.</i></p>	<p><i>Для древних владык и эльфийских вождей Трудились они у плавильных печей; Резьбы многограньем, сапфиров сияньем Слетели глаза рукояти мечей.</i></p>
<p><i>On silver necklaces they strung The flowering stars, on crowns they hung The dragon-fire, in twisted wire They meshed the light of moon and sun.</i></p>	<p><i>В эмали сверкали все краски земли, В подвесках лучистые звезды цвели; И ярче дракона пылала корона, Которой венчались тех гор короли.</i></p>
<p><i>Far over the misty mountains cold To dungeons deep and caverns old We must away, ere break of day, To claim our long-forgotten gold.</i></p>	<p><i>К вершинам далеким, к туманам седым, К ущельям, где вьется заоблачный дым, В скалистые горы, в подземные норы Уйдем за сокровищем древним своим.</i></p>
<p><i>Goblets they carved there for themselves And harps of gold; where no man delves There lay they long, and many a song Was sung unheard by men or elves.</i></p>	<p><i>Ни эльфы лесные, ни люд городской Не слышали музыки их колдовской, Не знали о гимнах, что в кузницах дымных Слагали и пели они под землей.</i></p>
<p><i>The pines were roaring on the height, The winds were moaning in the night. The fire was red, it flaring spread; The trees like torches biased with light,</i></p>	<p><i>Но страшный удар прогудел в вышине, Как будто ударил певец по струне, И вспыхнули грозно высокие сосны, Как факелы, в красном шатаясь огне.</i></p>
<p><i>The bells were ringing in the dale And men looked up with faces pale; The dragon's ire more fierce than fire Laid low their towers and houses frail.</i></p>	<p><i>Испуганно в сумерках колокол бил, Столб копоти небо и звезды закрыл; Разгневанный ящер дыханьем палящим Жилища и башни людей сокрушил.</i></p>
<p><i>The mountain smoked beneath the moon; The dwarves, they heard the tramp of doom. They fled their hall to dying fall Beneath his feet, beneath the moon.</i></p>	<p><i>Раздался последний удар громовой, Гора содрогнулась под вражьей стопой, И древние гномы в земные проломы Сокрылись неведомой людям тропой.</i></p>
<p><i>Far over the misty mountains grim To dungeons deep and caverns dim We must away, ere break of day, To win our harps and gold from him!</i></p>	<p><i>К вершинам далеким, к туманам седым, К ущельям, где вьется заоблачный дым, В скалистые горы, в подземные норы Уйдем за сокровищем древним своим.</i></p>
<p>Лихачева <i>Вдаль, за туманы горных гряд, Под сень пещер, где тьма и хлад, С зарей вперед нас путь ведет Искать волшебный древний клад.</i></p>	<p>Виноградова <i>За дальний кряж туманных гор, Во тьму и мрак подземных нор Рассветный час проводит нас За кладом, скрытым с давних пор.</i></p>





*Встарь гномы в глубине земли
Заключая древние плечи,
Звенел металл среди гулких зал,
Где тени ночи пролегли.*

*Для королей и эльфов гном
Гранил кристаллы день за днем,
И блеск лучей в клинках мечей
Искрился и сиял огнем.*

*Звезд россыпью посеребрен
Венец; сиял в зубах корон
Драконий жар; в узоры чар
Свет солнца и луны вплетен.*

*Вдаль, за туманы горных гряд,
Под сень пещер, где тьма и холод,
С зарей вперед нас путь ведет
Отстаивать забытый клад.*

*Во мгле мерцал бокал резной
И контур арфы золотой;
Во мраке зал навег звучал,
Неведомый в земле иной.*

*Злой смерч пронесся от скалы,
Строй сосен застонал из мглы:
То, рьян и ал, огонь пылал;
Как факел, вспыхнули стволы.*

*Трезвонили колокола;
Застлали небо два крыла:
Зол, разъярен, спалил дракон
Дворцы и улицы допла.*

*Окутал дым скалу и лог;
Бежали гномы; грозный рок
Погнал их прочь, в глухую ночь,
И в прах обрушился чертог.*

*Вдаль, за туманный перевал,
Во тьму и мрак подгорных зал,
С зарей вперед нас путь ведет -
На бой с врагом, что клад забрал!*

*Здесь силу мощных чар сплетал
Кузнец, пока узор ковал.
Во мгле, в горах, где дремлет страх,
В чертогах гномых пел металл.*

*Эльфийским королям творцы
Ковали дневные венцы,
И блеск лучей в клинки мечей
Ловили гномы-кузнецы.*

*Они искусно в нить одну
Свивали солнце и луну,
И звездный рой они порой
С небес низали на струну.*

*За дальний кряж туманных гор,
Во тьму и мрак подземных нор
Рассветный час проводит нас:
С врагом еще не кончен спор!*

*В чертогах в глубине Горы
Шли встарь роскошные пиры,
Но гномов тех веселый смех
Никто не слышал до поры.*

*Стонали сосны в вышине,
Огонь метался по стерне,
Взмах черных крыл луну затмил,
И страх капился по стране.*

*Во тьме тревожно бил набат,
Был город пламенем объят:
К ним, разъярен, летел дракон —
Искал спасенья стар и млад.*

*И знали гномы в этот раз,
Что пробил им тяжелый час.
Во мрак земли они ушли,
Скрываясь от враждебных глаз.*

*Вдаль, за туманный окоем,
На бой с драконом мы уйдем.
Рассветный час проводит нас —
Мы древний клад себе вернем!*

Здесь, как и в первом стихотворении, Г. Кружков полностью изменяет размер — вместо четырехстопного ямба у него использован четырехстопный амфибрахий, за счет чего строки удлиняются в полтора раза и сама песня теряет внутреннее напряжение, превращаясь скорее в сагу о делах давно минувших дней.

Кроме того, выбранный размер обусловил и замену внутренней рифмы в третьей строке каждой строфы с мужской на женскую.

Первая, пятая и десятая строфы стихотворения представляют собой рефрен (припев), но все же они немного отличаются друг от друга. Первая и пятая строфы — только четвертой строкой. В





десятой изменена рифма и полностью — последняя строка.

Сравните:

Оригинал	Подстрочник
<p>Первая строфа: <i>Far over the misty mountains cold To dungeons deep and caverns old We must away ere break of day To seek the pale enchanted gold.</i></p>	<p>Первая строфа: <i>Далеко за холодные туманные горы К темницам глубоким и старым пещерам Мы должны уйти до рассвета На поиски тусклого зачарованного золота.</i></p>
<p>Пятая строфа: <i>Far over the misty mountains cold To dungeons deep and caverns old We must away, ere break of day, To claim our long-forgotten gold.</i></p>	<p>Пятая строфа: <i>Далеко за холодные туманные горы К темницам глубоким и старым пещерам Мы должны уйти до рассвета Чтобы вернуть наше давно забытое золото.</i></p>
<p>Десятая строфа: <i>Far over the misty mountains grim To dungeons deep and caverns dim We must away, ere break of day, To win our harps and gold from him!</i></p>	<p>Десятая строфа: <i>Далеко за зловеющие туманные горы К темницам глубоким и темным пещерам Мы должны уйти до рассвета Отобрать у него наши арфы и золото!</i></p>

В переводе Г. Кружкова все три строфы звучат совершенно одинаково:

К вершинам далеким, к туманам седым,
 К ущельям, где вьется заоблачный дым,
 В скалистые горы, в подземные норы
 Уйдем за сокровищем древним своим.

На наш взгляд, это самая серьезная ошибка данного перевода.

Но ею список недочетов отнюдь не исчерпывается. Например, в этих строчках: «*Искусны и стары, могучие чары / Знали они и ковали они*» создается впечатление, что ковали гномы «*могучие чары*», так что остается только задать переводчику вопрос, как он себе это представляет?оборот «*заоблачный дым*» также не слишком понятен и уместен и что-либо подобное отсутствует в оригинале. Натяжкой смотрится и выражение «*кузнечные костры*».

Ну, и совсем мелочами на этом фоне выльидит тавтология «удар-ударил»: «*Но страшный удар прогудел в вышине, / Как будто ударил певец по струне*», не слишком удачная рифма «*ящер-пальцим*», а также глагольная рифма без опорной согласной: «*бил-закрыл-сокрушил*». Плюс в целом довольно существенный отход от оригинала, передача только общего смысла с потерей многих важных деталей.

Переводы С. Лихачевой и М. Виноградовой — значительно ближе к оригиналу как по форме (сохранен четырехстопный ямб и система рифмовки), так и по содержанию и духу. При этом С. Лихачева выигрывает опять же почти дословной точностью, а М. Виноградова естественностью и пластикой стиха. В качестве недочетов у обоих переводчиков можно отметить несколько не слишком удачных деталей и оборотов.

У С. Лихачевой, например, в строфе:

Звезд россыпью посеребрен
 Венец: сиял в зубах корон
 Дракониий жар; в узоры чар
 Свет солнца и луны вплетен.

не слишком удачный синтаксис — затруднено восприятие смысла.

Еще один существенный недостаток — явный перебор рифм на *-ал* во второй, шестой, седьмой





и десятой строках и трижды стоящее на рифме слово «зала» в родительном падеже — в оригинале рифмы намного более разнообразные и повторяются только в двух первых строках рефрена.

К переводу М. Виноградовой претензий еще меньше. Не слишком удачна фраза «С небес низали на струну». «В чертогах в глубине Горы / Шли встарь роскошные пиры» — чересчур далеко от оригинала. «И знали гномы в этот раз» — «в этот раз» — явная «втычка» ради рифмы.

Следующая песенка, которую мы попробуем проанализировать, из третьей главы. Это опять веселая дразнилка, только на сей раз ее поют уже эльфы Последнего Домашнего Приюта, встречая Торина и Ко.

В этой, на первый взгляд, незатейливой песенке, есть довольно много подводных камней для переводчика. В первую очередь это система рифмовки — за несколькими исключениями, все рифмы первых четырех строк каждой строфы — глаголы и деепричастия, оканчивающиеся на *-ing*. Строчка «down into the valley» (вниз в долину) является своеобразным рефреном в первой и третьей строфах, точно так же *jolly* (веселый, радостный, восхитительный) дважды повторяется на рифме во второй и четвертой строфах. А в последних двух строфах добавляется еще одна рифма «June-tune», все эти особенности требуется передать и в переводе. Размер стихотворения тоже необычный — двухстопный амфибрахий с почти исключительно женскими окончаниями (кроме одной строки в третьей строфе и трех строк в четвертой).

Вот варианты переводчиков:

Оригинал	Кружков
<i>O! What are you doing, And where are you going? Your ponies need shoeing! The river is flowing! O! tra-la-la-lally here down in the valley!</i>	<i>Зачем вы спешите? Куда вы стремитесь? Чего вы хотите, Мой доблестный витязь? Прохладная речка Светла и тиха, Упало колечко С руки... Ха-ха-ха!</i>
<i>O! What are you seeking, And where are you making? The faggots are reeking, The barnocks are baking! O! tril-lil-lil-lolly the valley is jolly, ha! ha!</i>	<i>Зачем торопиться В туманные дали? Погасла зарница, Лошадки устали. О, тра-ля-ля-ляли! Погодка тиха, Лепешки пекутся В костре... Ха-ха-ха!</i>
<i>O! Where are you going With beards all a-wagging? No knowing, no knowing What brings Mister Baggins, And Balin and Dwalin down into the valley in June ha! ha!</i>	<i>Куда вы, скажите, Глухими тропами, В потемки спешите Тряся бородами? Эй, Двалин и Балин, Давно не видались! Ба, сам мистер Бэггинс! Откуда вы взялись? Ха-ха!</i>





<p><i>O! Will you be staying, Or will you be flying? Your ponies are straying! The daylight is dying! To fly would be folly, To stay would be jolly And listen and hark Till the end of the dark to our tune ha! ha.'</i></p>	<p><i>К чему торопиться? Не лучше ль остаться? Водичка струится, В долине прохлада. Поем мы и пляшем Все ночь до рассвета В убежище нашем Под песенку эту: Ха-ха!</i></p>
Лихачева	Виноградова
<p><i>Куда - без оглядки? К чему - друг за дружкой? Устали лошадки! Струится речушка! O! Тра-па-па-линно, Спускайтесь в долину!</i></p> <p><i>Куда вы - вприпрыжку? Что мчитесь - без цели? Пылают дровишки, Лепешки поспели! O! Тра-па-па-лада, Долина - что надо! Ха-ха!</i></p> <p><i>Зачем вы, куда вы Бездумно ведомы? Неправы, неправы, И хоббит, и гномы! И Балин, и Двалин - Всяк будет доволен Долиной в июне - Ха-ха!</i></p> <p><i>Останетесь - или Помчитесь куда-то? Лошадки все в мыле, И дело к закату. Уехать - досадно, Остаться - отраднo, Чтоб слушать и слушать За милую душу Напев наш подлунный Ха-ха!</i></p>	<p><i>Куда вы спешите? Куда вы бредете? Ведь пони — глядите! — Завязли в болоте! Ти-ри, Ти-ри-ти-ти, В долину спешите!</i></p> <p><i>Куда вы спешите По топкой дорожке? У нас тут — глядите! — Готовы лепешки. Ти-ли, Ти-ли—ти-ла, В долине так мило! Ха-ха!</i></p> <p><i>К чему вам скитаться, Тряся бородами? Ведь Бильбо угнаться Непросто за вами! А Балин И Двалин Ужасно устали В пути. Ха-ха!</i></p> <p><i>Подумайте сами — Куда торопиться? Остались бы с нами, Ведь солнце садится. И всякому ясно: Скитаться — напрасно, А лучше петь песни В долине чудесной, Как мы! Ха-ха!</i></p>

На сей раз Г. Кружков сохраняет размер оригинала, но зато полностью меняет структуру строф, унифицируя их — в каждой добавляя или убирая строчки, с тем, чтобы получилось по восемь строк, не считая заключительного «ха-ха». Мужскую рифму он переставляет из двух последних строф в две первые, не сохраняет перекрестную рифму четных и нечетных строф и двух последних строф. Некоторая часть строк вообще не имеет рифмы (так, например, *Двалин-Бэггинс* рифмой считаться никак не может). В слове «*тропами*» неверно поставлено ударение.





Но это все намного менее существенные недостатки по сравнению с почти полной заменой содержания песенки — от оригинала в переводе осталось очень мало, зато появилось много такого, что ему прямо противоречит. Например, слово «*витязь*» явно не соответствует лексике оригинала, а строки «*Упало колечко / С руки...*» выглядят довольно странно в контексте дальнейшего повествования — эльфы, конечно, обладают даром предвидения, но все же не думаем, что Толкин был бы рад подобной демонстрации оного.

Перевод С. Лихачевой и на сей раз наиболее близок к оригиналу. В точности сохранена структура строф, почти полностью сохранена рифмовка, за исключением отсутствия мужских и плагольно-деепричастных рифм (подобные рифмы в русском языке звучат хуже, чем в английском), не сохранены перекрестные рифмы в первой-третьей и второй-четвертой строфах.

Не слишком удачен оборот «*Бездумно ведомы*», не всегда точны рифмы, но на этом список претензий и исчерпывается.

У М. Виноградовой структура строф оригинала чуть-чуть изменена, но по-прежнему сохранено нарастание строк от первой к последней строфе. Зато в точности сохранен переход на мужскую рифму в перекрестной рифме третьей-четвертой строф и потеряна только одна мужская рифма в четвертой строфе.

Не слишком хорошо смотрится тавтология в двух соседних строках: «*В долину спешите! / Куда вы спешите*».

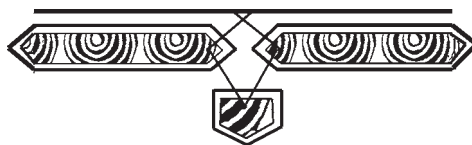
В целом же и С. Лихачевой, и М. Виноградовой удалось полностью сохранить живость и легкость оригинала, создать звукопись, идеально повторяющую Толкиновскую, и это при почти дословной передаче смысла песенки.

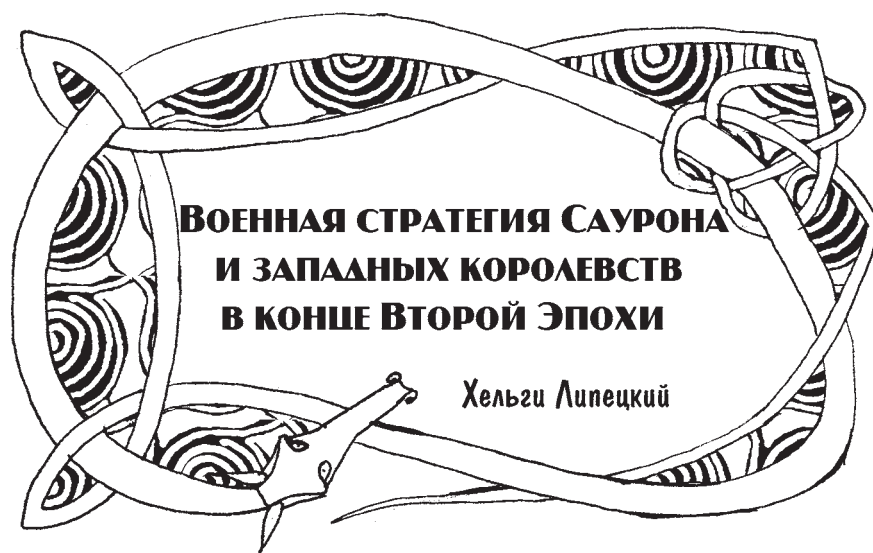
Вывод, который можно сделать на основании анализа переводов трех песен из «Хоббита», вряд ли кого-то удивит. При достаточно профессиональном владении техникой поэтического перевода, продемонстрированной всеми тремя переводчиками, и отсутствии явных промахов, на первый план выходит (так же, как и при переводе Толкиновской прозы) бережное отношение к оригиналу, стремление не перекраивать его по своему усмотрению, а максимально точно сохранить его структуру и атмосферу. На наш взгляд, почти идеально это удалось сделать С. Лихачевой и М. Виноградовой и, при некоторых небольших недочетах их переводов, в целом они абсолютно адекватно передают для русского читателя поэзию Толкина.

¹ Автор выражает искреннюю признательность Марии Артамоновой, Евгению Витковскому, Виктору Генке и Наталье Семеновой за помощь при подготовке данного доклада.

² Поскольку переводы не опубликованы, на проведение сравнительного анализа получено разрешение всех трех переводчиков.

³ За время, прошедшее с момента написания доклада, два первых стихотворения были опубликованы в книге «Сказки о троллях и гномах» (АСТ, 2004).





Слайд I. Военная стратегия Саурона и западных королевств в конце В.Э.
Исследование о причинах войны Последнего Союза, предшествующей политической ситуации, замыслах сторон и ходе боевых действий

Толкиновская история “воображаемого прошлого” богата и многогранна.

Для нее характерно сочетание четко и скупко заданной фабулы с прочной, подробной и красочной картиной развития сюжета и действия. Например, что может быть проще образа Барад-дура? Темная Башня (или Великая Башня, как называет ее Голос Саурона), выдвинутая из срединных областей земли к западным берегам - как угроза и как центр будущей мировой империи. Вместе с тем: насколько насыщены страницы “Властелина Колец” в описании путешествия Фродо и Сэма через непосредственные окрестности этой Башни! На толкиновские притчи можно смотреть самыми разными глазами, всякий раз выясняя для себя что-то новое и удивительное.

Увы, читатели бывают склонны терять “картину” из виду. Даже “фабулу” макроистории нелегко усвоить из беспорядочных эпических отрывков: в результате часто можно услышать рассуждения об “Арноре и Гондоре, основанных и заселенных экипажами девяти кораблей”, о “невозможности мобилизации огромных армий Саурона с небольших и бесплодных мордорских пустынь”, о “Гэндальфе, силой Валар возвращенном к жизни”, о “безразличии Ар-Фаразона к Кольцам Власти, непонятном в свете его жажды бессмертия” - и другой чепухе, мало отношения имеющей к толкиновскому Среднеземью.

Здесь мне хотелось бы рассказать о войне Последнего Союза, второй из трех великих войн “легендариума Колец”, разделившей его на два эпоса; о войне, венчающей собою “атлантическую” В.Э. Фабула здесь проста: Враг ненавидит эльдар





и Верных нумэнорцев и угрожает сбросить их в Море. Однако не стоит воспринимать эту войну как неизбежную просто в силу названной вражды - как столкновение, заданное самой схемой “борьбы эльфов и людей с Темным Владыкой”. В самом деле, Саурон боялся и ненавидел тех и других довольно давно, он уже вел с ними немало разных войн, каждая из которых была вызвана не каким-то маниакальным стремлением уничтожить врагов везде и всюду, но определенными, присущими именно ей причинами - также и война Последнего Союза носила обдуманый характер и имела собственную специфику.

В этом докладе я планирую доказать, что:

- 1) главной политической реальностью В.Э. был Нумэнор;
- 2) его колонии четко делились на два во многом различных региона, “северный” и “южный”, и это разделение сыграло важнейшую роль после гибели Острова;
- 3) война Последнего Союза задумывалась Сауроном как локальный конфликт с ограниченными целями, а не то решающее столкновение, каким она стала;
- 4) поражение Союзников в последнем штурме Ородруина стало бы равнозначно их поражению в войне.

Слайд II. Грубая периодизация В.Э.

500-1000 Активность Саурана, рост Эрегиона, нумэнорское влияние на берегах.

1000-1700 Укрепление Эриадора, возведение Барад-дура, колонизация “Арниора”.

1700-2300 Оккупация Востока Сауроном, новые колонии, Умбар, появление улаири.

2300-2700 Новый натиск Врага (“Черные Годы”), сломлен и отброшен Нумэнором.

2700-3320 Затмение Нумэнора, поглощение державы Саурана, Акаллабэт.

Бросим беглый взгляд на предысторию интересующего нас времени, а заодно и на прежние войны с Сауроном. Мы увидим: вся В.Э. прошла под знаком Звезды.

Еще прежде существенной колонизации Среднеземья, когда корабли дунэдайн только начали появляться у берегов, и Саурон, и Гиль-галад осознали решающее значение “нумэнорского фактора”. Именно это побудило их соответственно к постройке Барад-дура и принятию стратегии “защиты Эриадора” [1-й период], определив будущий облик мира. Стержнем последующей истории оказывается противостояние двух могущественных государств: Эленны и Мордора, - проходящее четыре фазы.

1) Предварительная подготовка, укрепление позиций, накопление сил, разведка происходящего. Особо отмечу: Враг заранее чувствовал себя неуверенно, что и стало причиной создания “главной твердыни” в виде Барад-дура.

2) Первое крупное столкновение (Эрегионская война) отделяет этот период от предыдущего. Оно ошеломило обе стороны и быстро сменилось поиском новых решений: для Саурана это покорение Востока и раздача Колец Власти, а для нумэнорцев - отторжение его южных владений.

3) Новая взаимная проба сил завершается полным стратегическим преобладанием дунэдайн (ко времени интронизации Тар-Калмакиля). Саурон продолжает терять территории, а новых козырей у него уже нет.





4) Окончательный разгром мордорской империи. Ее слияние с Нумэнором.

Отсюда мы видим: любые замыслы правителей Эннора В.Э. должны были строиться главным образом вокруг Нумэнора и его колоний. После Акаллабэт основой выработки новой политики стала для них не долгая предшествующая история, а именно возникшее в катастрофе состояние мира: даже Саурон не ожидал гибели Острова, только Армады и Ар-Фаразона. Он не был готов к ней и оказался вынужден придумать что-то новое после возвращения в Мордор. Поэтому нам следует разобраться, что представлял собой Остров накануне Падения.

Слайд III. Развитие техники в Нумэноре

Нумэнор перед падением воплотил в жизнь технические достижения уровня XIX - начала XX вв. Предпосылками к его развитию были обширные и благодатные земли Острова, с хорошим климатом и богатыми ресурсами (включая даже митриль - единственное место кроме Кхазад-дума), долгая жизнь, мир и безопасность, а впоследствии - огромная колониальная империя, работавшая на обогащение метрополии.

Среди проявлений постепенного роста умений и знаний дунэдайн можно назвать: строительство обсерватории при короле Мэнэльдуре; превращение в великую морскую державу; далекие плавания на восток, требовавшие кораблей классом не хуже каравелл и приличной астрономии; развитие каменного зодчества (темные стены Минас Анора и башни Ортанк были неуязвимы, кроме как для сильного землетрясения). Нумэнорский социум продемонстрировал способность управлять единой мировой державой с размерами Британской Империи. После Акаллабэт, на стадии упадка, дороги прокладывались через холмы насквозь, и произошли первые кругосветные путешествия. Тексты сообщают об использовании машин (причем начало этого процесса Толкин в Письмах относит ко временам прежде пленения Тху), о постройке железных кораблей, артиллерии и даже какой-то авиации.

Если бы такие технологии пронизывали всю ремесленную систему, это означало бы индустриальное общество и невозможность их утраты колониями. Значит, хозяйство Эленны - многоукладное, а высшие научно-технические достижения существовали благодаря избытку трудовых и природных ресурсов, но вне связи с повседневной работой предоставляющей их экономики. Исторические примеры таких опережающих свершений, вроде паровой машины в Древней Элладе, показывают их не востребованность обществом. Но в данном случае “заказчиком” и автором технологии вовсе оказывается не общество, а лично Саурон-Зигур. Он уже имел прежде подобный опыт: строительство Барад-дура руками дикарей.

Надо полагать, “обыкновенная” экономика Острова соответствовала Европе XV-XVI веков, с бонусами в виде природного изобилия, высокой производительности труда и эксплуатации обширных колоний.





Слайд IV. Фаразон возвращается на Остров



Приблизительная военно-политическая ситуация к 3244 году В.Э. За основу взята карта "Вторая Эпоха Арды" из "Атласа Среднеземья" К.В.Фонстад.

Колонии дунэдайн исторически делятся на две группы: северные, оставшиеся Верными, и южные, владения Людей Короля. Освоение северных колоний началось еще в 750-800 гг., но почти всегда велось лишь малыми группами энтузиастов. Многие туземцы были настроены дружелюбно, поэтому дунэдайн проводили дифференцированную политику, деля здешних автохтонов на "Средних" и "Темных". С первыми заключались взаимовыгодные союзы, велась торговля, пришельцы совершенствовали их культуру. Вторые вытеснялись или уничтожались.

Защита этого "дружественного ядра" долгое время оставалась стратегическим приоритетом; потерпев крах в Эрегионской войне, он вынудил королей искать не столь прямые пути войны. Огромное значение для формирования облика будущих Арнора и Гондора сыграл раскол в нумэнорском обществе, наметившийся в XVIII веке В.Э. Теперь сюда устремлялись главным образом Верные, стремившиеся к дружбе с эльфами и свободной жизни без препятствий со стороны Короны, видевшие в новых землях дом для себя и своих детей. Они больше опирались на поддержку Линдона, нежели Острова, и первоначальная ресурсная структура местной экономики стала сменяться на автономную. Благодаря этому уровень хозяйственного развития "севера" начал сближаться с эленским. Эмиграция из-за Моря особенно возросла в последние века перед Акаллабэт из-за ужесточившихся преследований Верных, и в годы Великого





Вооружения, когда не желавшие воевать с Валар бежали сюда от мобилизации. Власть королей на “севере” уже сделалась номинальной; катастрофа несколько не ухудшила здешнюю демографическую ситуацию.

Южные колонии возникли в землях, испытавших культурное влияние Нумэнора в 830-1600 гг. В.Э. на доимперской стадии, но затем подпавших под власть Мордора. Здесь политика Короны с самого начала преследовала три цели:

- 1) оборонительное противодействие Мордору (Ангрэност, Пэларгир, Умбар),
- 2) экспансия, косвенно направленная против Мордора,
- 3) обогащение метрополии за счет колоний.

Самой северной из южных колоний был Умбар. Расположенный вблизи Мордора, он служил щитом всему региону, базой для экспансии, угрозой самому Врагу; так что еще южнее не были нужны столь мощные крепости. Вторая задача обеспечивалась умбарским прикрытием и общим превосходством Людей Моря над туземцами. Своим появлением она обязана итогам Эрегионской войны: потерпев крах в “защите дружественного ядра”, короли попытались подточить могущество противника, отторгнув от Мордора его владения. Саурон восполнил потерю влияния на Юге путем оккупации Востока, в то время недоступного дунэдайн; так Враг оправился от урона, нанесенного ему созданием “южных” колоний, но дунэдайн в то же время усилились. Третья, возникшая из желания смягчить бремя военных расходов, со временем вышла на первый план для Королевской Партии. “Южному” региону было предопределено стать сырьевым придатком Острова. Это заморозило его техническое развитие, и само его существование в прежнем виде полностью зависело от связей с Эленной (т.к. сложные, принесенные колонистами элементы культуры не воспроизводились на месте, а постоянно ввозились в готовом виде из-за Моря). Здесь дунэдайн относились к туземцам однообразно: все они поработались и облагались жестокими повинностями. Интересы максимального обогащения приводили к минимальной плотности нумэнорского населения. Однако “южный” регион был магистральным направлением колонизации, как более привычный нумэнорцам климатически и связанный с Островом относительно короткими коммуникациями; устремлявшиеся сюда Люди Короля также численно превосходили Верных неизменно со времен Тар-Атанамира. Так что по общей численности населения (как нумэнорского, так и туземного) эти колонии должны были многократно превосходить “северные”. Впрочем, Великое Вооружение чудовищно обескровило здешних дунэдайн.

Восточные колонии - это Мордор и его владения, присоединенные после сдачи Саурона. Не были колониями в строгом смысле слова: за 57 лет дунэдайн не успели освоить их и по-настоящему включить в свою державу (в т.ч. из-за удаленности от моря).

Нумэнорская военная техника была утрачена везде: восток и юг не имели возможности строить и поддерживать ее, а север не был затронут новыми веяниями (кроме того, они ассоциировались с религией Тьмы). Разделение колоний на признавших Элендила и отвергнувших его произошло почти сразу. Держава Гиль-галада восстановила силы за более чем полторы тысячи лет, прошедших после войны.



**Слайд V. Изменение Мира**

- * *"Восток" сохранил и преумножил силы со времен пленения Саурана.*
- * *Западные территории утрачены.*
- * *"Южные" колонии обескровлены и обречены на скорый упадок; они тайно приняли власть Врага.*
- * *Орки северных гор отрезаны.*
- * *Арнор и Гондор мало затронуты катастрофой, но все же чудовищно слабее погибшего Нумэнора.*
- * *Королевство Гиль-галада все более усиливается.*

Что означала гибель Атлантиды? "Восточные колонии", бывшая империя Горфаура, сохранили силы в войне с Ар-Фаразоном и преумножили их за счет морэдайн. Для полного восстановления военной мощи требовалось лишь немного времени: вновь организовать прежнюю армию дикарей. Очевидно, что Люди Короля не использовали туземцев в военных отрядах до Акаллабэт; теперь эта ситуация изменялась - не только на Востоке, возвращаясь к статус-кво, но и на Юге - где эти новые армии стали важным, неожиданным военным резервом Врага.

Однако на западе Враг утратил прямую связь с орками северных гор и ряд территориальных форпостов; теперь он чувствовал себя неуютно в окрестностях Мордора - из-за близости западных эльдар.

Следует учесть особый политический статус его державы в краткий период от Акаллабэт до войны Последнего Союза. Ведь Горфаур вернулся не просто в свои прежние владения, а в актуальные колонии атлантов - со своими капитанами и лордами. Ему удалось вернуть власть на этих территориях во многом благодаря статусу, достигнутому в Нумэноре перед Падением. Сложившееся государство следует считать не "империей Саурана", а скорее "империей морэдайн во главе с Сауроном-Зигуром". Поэтому и последовавшая война должна рассматриваться не только как война Мордора и Линдона, но и как гражданская война "северных" и "южных" колоний: Верных и Людей Короля, ставших Черными нумэнорцами.

Сами "северные колонии", хотя и мало пострадавшие в Акаллабэт, подобны скорее призраку былой мощи Нумэнора.

За время отсутствия Врага королевство Гиль-галада явило свою возрожденную силу. Его владениями стали "обширные области севера и запада", и оно теперь граничило с Великим Зеленолесьем - его сюзеренитет был принят людьми Долин Андуина, Северянами. Немыслимо предполагать обычную экспансию со стороны эльдар, тем более что этим они восстановили бы против себя новых подданных, а мы наблюдаем обратную картину. Следовательно, переход новых земель под руку Гиль-галада был связан с его активными действиями против недавних владений Саурана или с нежеланием туземцев принимать власть Ар-Фаразона. Можно предположить, что освобождение будущих Анориэна и Итилиэна от власти мордорских ставленников также произошло не без участия Линдона. Кроме того, теперь линдонский флот господствовал вдоль западного побережья по крайней мере до Ближнего Харада включительно (иначе Гиль-галад не мог бы угрожать этим владениям морэдайн во время Великого Вооружения). Хотя его силы сделались заметны только на фоне исчезновения других (временно побежденного Мордора и антиваларского Нумэнора), именно Линдон стал ведущей силой в Последнем Союзе.





Слайд VI. Опасения и замыслы Саурана



Здесь черный цвет сохранен за Сауроном и морэдайн, владения Гиль-галада обозначены белым в косую полосу, земли Верных дунэдайн - светло-серым с вертикальной полоской, а королевства лесных эльфов - темно-серым. Значками <?> отмечены области, где Враг мог опасаться получить куда меньше поддержки, нежели эльфы и дунэдайн.

Общая ситуация напоминает преддверие Эрегионской войны - с мускулами, чуть более затвердевшими у обеих сторон и за минусом Атлантиды. Линдон мало отличен от прежнего уровня, а Северо-Запад как целое сильнее за счет Арнора и Гондора, но слабее в части Длиннобородых и Северян. Зато Эриадор укреплен намного лучше, и в дополнение к линии реки Гватло перекрыты брешь в Калэнардоне и низовья Андуйна. Саурон слабее из-за утраты влияния в Рованионе, Калэнардоне и Семиречье, но с лихвой возмещает это властью на Востоке и Юге одновременно, наравне с невиданным прежде числом подданных-морэдайн и существованием улаири. У него есть важный изолированный анклав на севере. И, что самое главное, с Моря никакая помощь уже не придет.

Мы видим: в целом Саурон куда сильнее. Он даже способен выстроить флот в гаванях морэдайн и свести на нет морское превосходство Линдона. Однако Врагу необходимо время на реорганизацию колоний в условиях гибели Острова, на возрождение армии дикарей на Востоке и новое создание такой армии на Юге. Все три задачи довольно сложны, и нам известно, что он начал войну прежде завершения работы. Причем неизбежный упадок морэдайн был еще впереди; он наступил - по меркам дунэдайн - "вскоре" после войны Последнего Союза (несомненно, еще больше приблизившей его). Так что у Врага еще был запас времени до этого упадка, он мог еще подождать с войной и подготовиться в полной мере.

"Анналы Королей и Правителей" считают главной причиной его поражения незавершенное восстановление его сил и возросшую мощь Гиль-галада. Однако о состоянии эльдар Враг был





осведомлен, если верить “Поражению в Ирисной Низине” и “О Кольцах Власти и о Т.Э.”; тем более о своем собственном. И все-таки пошел на столкновение на таких условиях? Надо думать, он предполагал не глобальную войну “блок” на “блок”, а ограниченный конфликт, после завершения которого еще некоторое время потратил бы на усиление перед главной схваткой.

Вопрос - какой характер должна была иметь эта война по его замыслу и зачем она ему понадобилась - при возможности достижения подавляющего превосходства чуть позже? Очевидно, главная причина здесь может быть лишь одна: страх, что ему не дадут довести мобилизацию до конца. “Анналы” называют и дополнительную - упреждение “укоренения” Гондора: т.е. Горфаур не хотел распространения влияния Гондора на дикарей Семиречья.

“Поражение в Ирисной Низине” упоминает, что Враг был хорошо осведомлен о делах Союза. Это должно быть верно не только для военной поры, но и для ее преддверия. На Северо-Западе, в свою очередь, его возвращение сделалось известным по дыму над Амон Амарх во время стягивания новых южных армий к Мордору. Для Саурона естественно было ждать превентивного удара: ведь Северо-Запад зависел от сгнувшейся метрополии куда меньше Юга, и не подвергался таким политическим перетряскам, как Восток - а потому должен был оправиться от Акаллабэт куда быстрее.

Итак, причиной нападения Врага было проведенное им изучение потенциального противника. Главную опасность для него представляли Линдон и подвластный Элендилю Арнор, давно заселенный Верными и обширный. Но этих “удаленных недругов” Тху мог бы и стерпеть какое-то время; для него было хуже наличие у северо-западного ядра внешнего круга обороны, способного послужить и базой для нападения на Мордор - я говорю о низовьях Андуйна, на глазах укрепляемых, и о Рованионе - полном Северян, лесных эльдар и энтийских садов. Утрата Саураном западных владений, не слишком важная для его мощи, приобрела в таких условиях тактическое значение - для диспозиции грядущей борьбы.

Врагу “мешала” спокойно усиливаться близость Гондора, энтийских садов и Северян с лесными эльфами. Важнейшей (и сложнейшей) из этих целей является Гондор, а западный Рованион вообще недостижим без его предварительного уничтожения. Вместе с тем, никак нельзя было оставлять “северную угрозу” совсем без внимания, занимаясь только Гондором - тем более что сады были самой легкой целью. Таким образом, Саурон планировал выжечь сады и угнать их хозяев в рабство (тем самым немало обезопасив свой правый фланг), а главными силами обрушиться на Гондор и сокрушить его. Тогда рубежи Мордора оказались бы в безопасности, что давало возможность безвозбранно завершить подготовку к настоящей войне: с Арнором и Линдоном. Как видим, цель нападения была ограниченной. Возможно, впрочем, что после ликвидации Гондора планировалась третья фаза: операция против Северян и лесных королевств. Она окончательно заставила бы Эриадор перейти ко глухой обороне.

Детали этой реконструкции подтверждаются текстами. Согласно “Анналам”, великий гнев Врага был вызван именно активностью Элендила вблизи от мордорских границ - созданием Гондора. В Письме #144 Профессор упоминает, что сады энтов были разорены во время войны Последнего Союза - “Саурон использовал тактику выжженной земли и спалил их дотла, чтобы помешать продвижению Союзников вниз по Андуйну”. Вряд ли он успел бы осуществить это после перехода эльфов через Мглистые горы, ведь атака главных сил Союза по этому маршруту стала для него неожиданностью; в том же Письме Толкин называет и “экономическую” причину порабощения энтийских жен - необходимость кормить армии - что вновь указывает на самое начало войны как время операции против них.

Саурон встретил проблемы: Осгилиат никак не давался ему в руки. Это было первым нарушением плана. В Эриадоре узнали о происходящем; эльдар разгласили тайну Колец Власти, что позволило им создать самый широкий союз против Мордора... Делать было нечего, кроме как продолжать войну. Враг знал, что главную армию Союза решено подготовить как следует, а уже потом пускать в бой; знал, что ее собирают в Имладрисе. Союзникам было известно, что силы Горфаура собраны





еще далеко не полностью. Они верно поняли - Враг наверстывает упущенное, и его резервы намного больше; и сделали ставку на свое качественное превосходство - и на организацию численного в одной точке, на максимально возможную концентрацию своих усилий и распыление усилий противника (ведь армии Врага были еще не развернуты, отряды и будущие солдаты разбросаны по огромному пространству со слабой транспортной сетью).

Тем не менее, Саурон ожидал включения имладрисской армии в войну на гондорском ТВД, по морю или по Великому Тракту. Причины ее сбора в самой восточной части Восточно-Западного тракта (а не в Бри) он видел, вероятно, в привлечении сил рованионцев и страхе Союзников перед преждевременным падением Гондора, которое потребует срочной отправки войск для защиты долин Андуйна. Засада, расположенная у Высокогорного прохода, была рассчитана на вспомогательные отряды Союза.

Слайд VII. Барад-дур в осаде

** В ситуации затяжной войны в Гондоре и новой угрозы, неожиданно явившейся НА СЕВЕРЕ, Враг предпочел в первую очередь расправиться с северным войском Союза.*

** Он проиграл Дагорладскую Битву; как либо разорвать осаду Барад-дура не удалось.*

** Улаири покинули крепость и ушли на восток до последнего штурма Ородруина; зачем?*

** Саурону оставалось только бежать; но почему к Ородруину?*

И вот, сюрприз: короли не побоялись ни разделять силы, ни вести огромную армию через Бурые Земли. Они поставили Врага перед фактом полномасштабной войны на два фронта. Саурон понимал, что не успеет срочно завершить бои в Гондоре, оборонявшемся уже 5 лет; однако не желал и переходить к обороне. Все еще переоценивая роль “выжженного щита” Бурых Земель, он посчитал себя в силах разгромить северную армию Союза и отбросить ее назад к Амон Ланк. Конечно, это означало куда больший масштаб боевых действий, чем предполагалось изначально, поэтому Враг сосредоточил почти все доступные силы, оттянув их с гондорского фронта - чтобы дать встречный бой.

Это было его главной ошибкой. Несмотря на частные успехи, генеральное сражение на Дагорладе он проиграл. Эльфы преследовали отступающую армию, Гиль-галад и Элендиль вошли в Мордор с севера, а Исильдур с запада - и вскоре Барад-дур оказался в осаде с небольшим гарнизоном. В последующие семь лет было много вылазок и контратак (снаружи, очевидно, тоже) - но прорвать ряды Союзников не удалось никому, кроме улаири. Да, из “Поражения в Ирисной Низине” известно, что ко времени гибели Исильдура какие-то силы Врага могли оставаться лишь на востоке - “те, кто бежал вместе с Кольцепризраками”; и на Ородруине улаири не было с Горфауром - иначе их участие не могло быть не упомянуто.

Вариант одновременного бегства улаири и Саурона в разные стороны исключен. Ведь он предполагает для Врага слишком большой личный риск, которого тот вполне мог избежать, взяв улаири с собой в качестве охраны (если бы те еще находились вместе с ним в обреченном Барад-дуре). Совсем недавно пережив развоплощение и утратив способность менять облик, он вряд ли пошел бы на такое - согласно утверждениям Пэнголода, защита физических тел составляла главную заботу Умайар.

Итак, улаири покинули крепость существенно раньше самого Тху. Надо полагать, Враг не стал бежать с ними, поскольку понимал: именно он, лично, является главной целью Союзников, и за ним будут гнаться непременно. Вместе с тем, он получил экспериментально подтверждение, что улаири способны пройти сквозь осаду даже с малыми силами; тем более это должно удасться им с войском. Тогда становится ясным странный приказ Саурона, ослабляющего гарнизон на Призрачную Девятку - расчет строился на возможность доставить в замок подкрепления, причем улаири должны были стать гарантией внешнего прорыва осады. Они же, вероятно, и собирали необходимую Врагу дополнительную восточную армию, без которой падение Барад-дура было неизбежным.





Дело на Востоке почему-то застопорилось, и настал день, когда Враг уже не мог обманываться насчет способности замка к сопротивлению - а подмога все еще не пришла. Он был вынужден покинуть Барад-дур, бежать... но куда?

На запад, к Ородруину. Глупо предполагать, будто он собирался устроить там последний рубеж обороны, чтобы в средоточии своей магической власти унести с собою в могилу как можно больше солдат противника. Гибель их полководцев в качестве утешения за собственную тоже вряд ли могла интересовать стратега, привыкшего мыслить громадными империями и великими армиями. Нет, он желал спастись - но выбрал путь вовсе не на восток.

Слайд VIII. Последний штурм Ородруина

Если улаири смогли прорвать осаду, не стоит удивляться такому же успеху Темного Владыки. Даже оружие могло быть похожим: магический ужас, в свое время использованный им для захвата Тол Сирион.

Что мы видим? В Саммат Наур ведет узкая тропа и многие рагники просто не поместятся на ней - значит, штурмующих было мало. Однако там бились Гиль-галад, Кирдан, Эльронд, Элендил, Исильдур - лидеры основных стран Союза, наиболее выдающихся в техническом и военном отношении. Где король, там и его дружина, самый лучший отряд в его армии. Полагаю, дружины этих пяти вполне покрывают наше "мало штурмующих". Итак, гора была взята небольшой, но элитной силой первенствующих же стран, - это были самые сливки союзных ратей. Зачем-то они срочно собрались вместе, догнали Врага - и не просто заперли его на Горе, а положили множество воинов в отчаянном штурме; двое из пяти полегли там сами. Подозревали "какой-нибудь магический взрыв напоследок"?

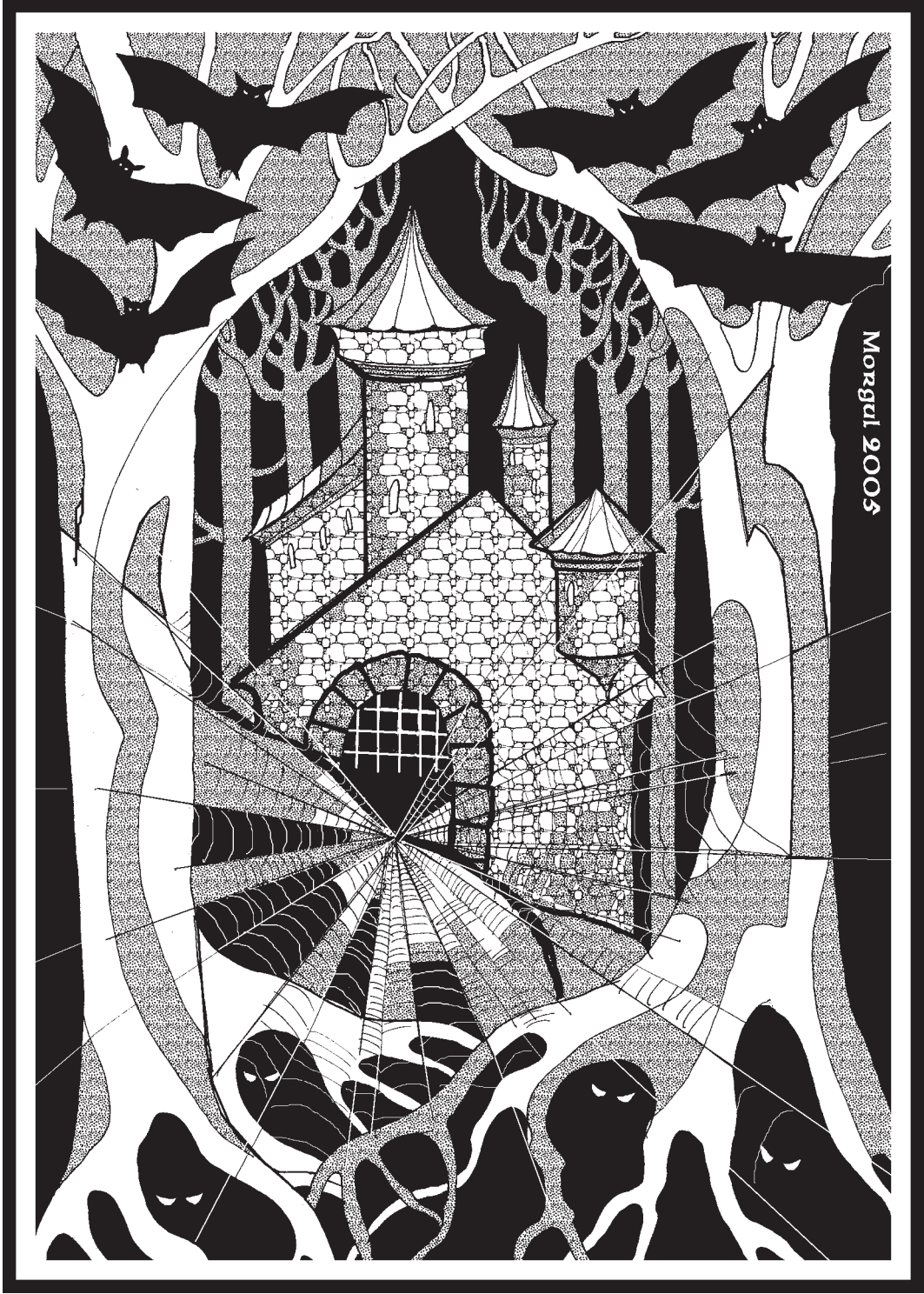
И не зря. Саурон не бежал на восток... Очевидно, по той же причине, что и прежде: страха перед погоней. Значит, ему нужно было отвлечь врага и задержать его чем-нибудь, а потом сматываться на Восток или в Харад и, может быть, дальше. Разумнее всего в Харад: можно укрыться в Умбаре, второй по значению крепости в его державе, а Союзникам придется расплывать свои силы между ним на Юге и улаири на Востоке. Этим они лишатся своего главного козыря - концентрации; кроме того, сократятся операционные линии Врага.

Как отвлечь? Как отрезать дорогу преследователям? Ответ: затопить долину лавой! Действия королей и лордов были совершенно адекватны - они не дали Врагу времени, чтобы поднять извержение и затем скрыться, вырвавшись с Горы также, как он вырвался из Барад-дура. Ему оставалось только защищать до последнего то единственное место, где он надеялся воздвигнуть преграду погоне - Саммат Наур.

Эта битва вовсе не походила на турнир или поединок с размеченными площадками и герольдами: в последнем штурме Ородруина, несмотря на малую численность сражающихся, решилась вся судьба войны. Удайся Врагу его план - потрепанные и утомленные войска Союзников были бы обречены; а у него самого никогда не было недостатка в резервах.

Почему Враг не разыграл "Ородруинскую карту" раньше? Потому что Барад-дур все-таки укреплен лучше, там можно продержаться дольше, чем на Горе. Он до последнего ждал возвращения улаири. Причина их задержки сама по себе вызывает интерес и требует отдельного исследования.





Morgul 2005