DOI 10.15826/izv1.2020.26.2.033
УДК 821.111-312.9

А. В. Маркин
Е. А. Хорькова

СТИХИ В ТРИЛОГИИ ДЖ. Р. Р. ТОЛКИНА «ВЛАСТЕЛИН КОЛЕЦ»: ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА И ПОЭТИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ

В статье рассматривается отражение литературоведческих теорий развития поэзии в стихотворных текстах «Властелина колец» Дж. Р. Р. Толкина. Придумывая поэзию Средиземья, писатель основывается на представлениях о закономерностях исторической поэтики, характерных для науки его времени, но и отступает от них. Выявляется обусловленность анахронизмов в историко-литературной концепции Толкина характером его исторических и эстетических взглядов.

К л ю ч е в ы е с л о в а: стихотворные вставки в трилогии Толкина «Властелин колец»; историческая поэтика; литература и миф; литература и фольклор.

В работах, посвященных стихотворным вставкам в произведениях Толкина, обычно исследуются их источники, творческая история отдельных текстов, расширение «стилистического и экспрессивного диапазона» нарратива [14, 24], обеспечиваемое введением лирических элементов. Однако до сих пор не предпринималось попыток рассмотрения поэзии «Властелина колец» в аспекте внутренней логики ее истории.

Во «Властелине колец» изображены народы, быт и общественное устройство которых могут быть соотнесены с различными стадиями исторического процесса. Можно предположить, что и поэзия этих народов должна рассматриваться в перспективе тех закономерностей, которые выявляются при анализе реальных явлений истории литературы. При этом отступления от этих закономерностей имеют не меньшее значение, чем соответствия им. По-видимому, и читательская реконструкция логики развития поэзии Средиземья входит в авторский замысел.

Область исследования ограничивается трилогией «Властелин колец». Несмотря на то что роман этот продолжает и намечает темы, которые присутствуют и в других текстах Толкина, он обладает целостностью и завершенностью. Следовательно, и образ поэзии Средиземья в нем представлен с достаточной полнотой. Среди стихотворений, входящих в состав трилогии, можно условно выделить три группы: мифологические, героические и «бытовые».

Мифологические тексты главным образом связаны с культурой эльфов, хотя не обязательно сложены эльфами. Некоторые созданы в незапамятные времена, другие представляют собой отклик на текущие события. Однако как в старых,

---

МАРКИН Алексей Вячеславович — кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета (e-mail: alex-markin@yandex.ru).

ХОРЬКОВА Елена Александровна — магистрант кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета (e-mail: elenakhorkova2@gmail.com).

© Маркин А. В., Хорькова Е. А., 2020

так и в «новых» эльфийских текстах время мифологическое. Эльфийские песни включают события дня в отношения с прошлым и будущим, а поющего — в космический контекст.

Эльфы — носители самой совершенной культуры Средиземья. При этом быт, жизненный уклад и политические принципы эльфов отмечены чертами глубокой архаики. Общество эльфов не иерархично. Правителя и «рядового» эльфа не разделяют ступени социальной лестницы. Отсутствует система принуждения и наказания. Участие каждого эльфа в делах общины выглядит как нечто само собой разумеющееся. Вещи эльфийского мира для своего создания требуют долгого и кропотливого труда. Но эльфы только поют, заседают в советах, путешествуют и сражаются. Складывается впечатление, что все, что им нужно, они получают непосредственно «из природы», как первобытные собиратели и охотники. Примерно так историки и антропологи XIX в. представляли себе родовой строй. У Фридриха Энгельса ирокезы выглядят почти как эльфы Лориэна. В «Происхождении семьи, частной собственности и государства» классик писал: «Величие родового строя, но вместе с тем и его ограниченность проявляются в том, что здесь нет места для господства и порабощения. Внутри родового строя не существует еще никакого различия между правами и обязанностями; для индейца не существует вопроса, является ли участие в общественных делах, кровная месть или уплата выкупа за нее правом или обязанностью; такой вопрос показался бы ему столь же нелепым, как и вопрос, являются ли еда, сон, охота — правом или обязанностью? Точно так же невозможно расслоение племени и рода на различные классы» [8, 351].

Эльфийское общество выглядит идеализированной версией подобных представлений. Каждый эльф ощущает себя частью коллектива, объединяющего не только ныне живущих членов племени, но и предков, и потомков. Эльфы живут в ощущении единства с природой и с божественными силами, которые в природе непосредственно воплощены. Сам эльфийский язык — что-то вроде лесных шорохов и журчания воды. Эльфы, как носители «первобытного менталитета», «чувствуют себя солидарными с другими, видимыми или невидимыми, существами... населяющими этот мир вместе с ними самими» [7, 365–366]. У них нет ни жрецов, ни колдунов. В магическом мире каждый сам себе маг, каждый напрямую обращается к духам и демонам.

Самое прямое выражение мироощущения эльфов — их поэзия. В основном это анонимные канонические тексты, их исполнение предполагает подготовку и запоминание. Мифологические песни рассказывают о первых днях творения, когда устраивалось мироздание. Земля, ландшафт, небо и звезды еще находились в процессе создания, действовали «культурные герои», которые защищали мир от враждебных сил, воплощенных в фигурах мифологических чудовищ. Героические песни представляют собой легендарные рассказы о древних битвах, подвигах и деяниях. Границы между этими группами текстов условны, так же, как условны границы между миром богов и миром героев. Битвы героев — и продолжение-следствие, и воспроизведение событий эпохи первотворения. Те, кто исполняет и слушает мифологические и героические песни, воспринимают их

как доподлинную истину. Историк и литературовед должен в них увидеть иное: историческое предание, организованное при помощи мифологических структур, категорий и ценностей. Таким же преданием является ранний эпос германских народов, о котором пишет А. Я. Гуревич. В нем воспоминания об исторических событиях тесно переплетались с мифом и сказкой, фантастические элементы принимались за действительность, факты и вымысел не разграничивались. Эпос содержит исторические сведения, житейскую мудрость и в то же время сведения о сверхъестественных существах, мифических персонажах, богах и героях [5, 6]. В германском героическом эпосе обнаруживаются многочисленные мифические элементы: в нем действуют «альбы и карлики, водяные тролли и драконы, т. е. существа из области демонического мифа», используются такие мотивы, как битва душ павших в бою («Младшая Эдда»), перемена обликов, оборотничество, рассказы о возвращении мертвецов [10, 367]. И в содержательном, и в функциональном плане поэзия эльфов чрезвычайно архаична. При этом ей свойственны формальное совершенство и изысканность поэтической техники (см., например, песню Арагорна о Берене и Люттиэн). Между тем в «настоящих» архаических песнях древности такой формальной упорядоченности нет. И легенды эльфов не похожи на «расплывчато-реальные» сказания дикарей, о которых пишет Веселовский в «Исторической поэтике» [4, 303].

Совершенство и разнообразие форм эльфийской поэзии не может быть объяснено древностью ее традиции. По-видимому, пока поэзия существует в заданном круге мифологических понятий, пока не претерпевают изменений условия и формы социальной жизни, неизменными пребывают и поэтические формы. Условием для их развития становится как раз ослабление мифа. И тогда разнообразные и совершенные формы могут быть созданы в течение недолгого времени, усилиями двух-трех поколений поэтов, как это произошло в Провансе в XII в. Сочетание мифологического содержания эльфийской поэзии с ее изысканной формой — это анахронизм, в котором следует видеть не «ошибку» автора, а выражение его сознательного замысла.

Согласно «Легендариуму», люди — это младшие дети Эру. Однако с точки зрения историка их общества стоят на более высокой ступени исторического развития по сравнению с эльфийским. В литературе отмечалось, что культура Рохана приблизительно соответствует периоду формирования средневековых государств, а культура Гондора — зрелому феодализму. Однако мы мало что знаем о степени развития феодальных отношений в Рохане и Гондоре, ничего — о том, существовало ли в этих странах крепостное право. В повествовании преобладает точка зрения хоббитов, хоббиты имеют дело с властителями и воспринимают их систему оценок. А для феодала крепостное право было не тем вопросом, о котором следует думать. В том, что касается культуры и социального устройства обоих государств, видны скорее сходства, чем различия. И в Рохане, и в Гондоре отношения между властителями и их подданными регулируются договором; такой договор заключают, к примеру, Денетор и Пиппин. При дворах правителей строго соблюдаются этикетные нормы поведения, знание и исполнение которых высоко ценится. По учтивой речи Пиппина Денетор распознает в нем «a man of courtesy».

В придворном этикете Рохана и Гондора легко обнаруживаются черты куртуазной культуры.

Судя по куртуазности придворных обычаев, можно было бы ожидать, что поэзия Рохана и Гондора будет соответствовать тому уровню, который в Европе был достигнут в пору Высокого Средневековья. Но ничто не свидетельствует о том, что в Гондоре или Рохане имеется что-либо, подобное «веселой науке» трубадуров. Поэзия трубадуров — явление в полном смысле «артистическое», не принадлежащее к обыкновенному быту. Трубадуры изобретают поэтические формы, упражняются в ритмике и строфике. Когда они рассуждают о том, что выше — героическая жизнь или любовь, — важен не прямой ответ на этот вопрос, а то, что такой вопрос в принципе мог быть поставлен. Победа в споре достается тому, кто сможет изложить свои аргументы с большим поэтическим изяществом. Значит, как раз поэтическое изящество и является содержанием и целью высказывания, а сравнение войны и любви — это всего лишь повод для него.

Можно было бы предположить, что отсутствие упоминаний о «веселой науке» обусловлено тем, что период истории Средиземья, являющийся предметом непосредственного изображения в трилогии, таков, что не позволяет отвлекаться на любовные песни и поэтические безделушки. Но трилогии свойствен энциклопедизм, и вообще стихотворные шутки имеют в нее доступ, порой в самые трагические моменты. Забавное стихотворение об «олифанте» Сэм читает у врат Мордора. Так что, скорее всего, аналога поэзии трубадуров в человеческих сообществах Средиземья эпохи Войны за Кольцо просто не было.

В соответствии с нормами куртуазной культуры, рыцарь должен быть не только отважным воином, но и проявлять «вежество», знание ритуалов, в том числе поэтических. Такое знание неоднократно демонстрирует Арагорн, как и другие представители человеческого мира. Но и рыцари, и профессиональные певцы рассматривали свое поэтическое творчество как форму религиозного или государственного служения, тогда как провансальский поэт-трубадур ощущал себя «особенным» человеком, реализующим себя в поэзии, а не в практической деятельности, будь то деятельность менестреля, воина или любовника. Такой человеческий тип в обществах Рохана и Гондора отсутствует. Отсутствует и потенциальный адресат куртуазной поэзии: Эовин скорее дева-воительница, чем куртуазная принцесса.

В ту же пору Высокого Средневековья, когда создавалась куртуазная лирика, была написана «Песнь о Нибелунгах». Подобной поэмы в Рохане и Гондоре нет. В «Нибелунгах», как в гомеровских поэмах, действие разворачивается в «абсолютном прошлом», которое, по Бахтину, «отгорожено абсолютною гранью от всех последующих времен, и прежде всего от того времени, в котором находятся певец и его слушатели» [1, 459]. Персонажи «Властелина колец» сами живут в мире героического предания. Для того чтобы воспринять свое время как героическое, им не нужно «изымать» себя из него, устанавливать по отношению к нему историческую дистанцию или вступать с ним в «фамильярный контакт». И сознание масштаба происходящего, и непосредственный контакт с ним для них не результат интеллектуального усилия, а факт их бытия, «ситуация».

За малыми исключениями, поэтические тексты рохиррим и гондорцев — это боевые призывы и плачи-панегирики. В песнях рохиррим о всаднике и коне и о походе на Восток, в песни бардов о битве при Мундбурге речь идет о прошлом, но это такое прошлое, которое сохраняет живую связь с современностью. К этим текстам вполне применима та характеристика, которую дает А. Н. Веселовский лироэпическим песням: в них «...нет еще унаследованного традицией стиля, нет эпического схематизма, нет типических положений, которые позднейшая эпика будет вносить в изображение любого события, нет приравнения восплаемого лица к условному типу героя, героизма и т. п. Песня ведется нервно, не в покойной связи, а в перебое эпизодов, с диалогом и обращениями и перечнем подвигов, если их подсказывает сюжет... Песни, близкие к событиям, волновавшим народное чувство, невольно принимают лирический колорит» [4, 205–206]. По Веселовскому, из лироэпических песен рождается эпическая поэзия. Происходит это по мере того, как ослабевает живая память о событиях, вызвавших первоначальное переживание. Певцы превращают то, что принадлежало историческому моменту, участником которого были и поэт, и его герой, в обобщенную схему эпического рассказа, в сюжет.

Сходные взгляды выражены в книге коллеги Толкина по Оксфордскому университету Сесила Мориса Боуры «Героическая поэзия». С. М. Боура пишет, что героической поэзии предшествует поэзия магическая («шаманская»). «Шаманская поэтическая традиция более примитивна, чем героическая, и, как правило, предшествует ей исторически. В героическом повествовании, по-видимому, смещается угол зрения — от магического к антропоцентрическому... Этот процесс мог сопровождаться сложением стихов... близких героическому мировосприятию, в частности — панегириков и плачей... Одни прославляют деяния великого человека, обращаясь к нему самому, другие воздают ему хвалу, оплакивая его смерть. Увековеченные таким образом великие деяния и достоинства часто и оказываются тем материалом, который героические поэты кладут в основу своего объективного повествования» [2, 14]. Переноса эту логику на историю поэзии Средиземья, можно предположить, что тексты, подобные погребальной песни по Боромиру или песни бардов о битве при Мундбурге, в дальнейшем должны были стать истоком для эпической поэмы наподобие гомеровской или что сама трилогия находится к ним в том же отношении, что «Илиада» к гипотетическим песням о Троянской войне.

Теория, в соответствии с которой эпическая поэма рождается из лироэпических песен, была подвергнута критике М. М. Бахтиным: «...тех гипотетических первичных песен, которые предшествовали сложению эпосов и созданию жанровой эпической традиции, которые были песнями о современниках и являлись непосредственным откликом на только что совершившиеся события, — этих предполагаемых песен мы не знаем... Те эпические героизирующие песни о современниках, которые нам доступны и вполне реальны, возникли уже после сложения эпосов, уже на почве древней и могучей эпической традиции» [1, 457–458]. На это можно возразить, что и А. Н. Веселовский, и С. М. Боура приводят немало примеров песен лироэпического характера, созданных народами, не имеющими эпических поэм. Это не может служить доказательством того, что лироэпические

песни предшествовали гомеровским поэмам, но свидетельствует, что такие песни могли возникать вне предшествовавшей им эпической традиции. Однако в данном случае важна не истинность теории, отражение которой можно обнаружить во «Властелине колец», а самый факт того, что, придумывая поэзию Средиземья, Толкин подчинял ее историю той же логике, которую выявляли современные ему авторы трудов по исторической поэтике.

Материал «Властелина колец» позволяет поставить еще один теоретический вопрос — о позиции Толкина в споре «историцистов», полагавших, что основа эпоса — события реальной истории (Г. М. и Н. К. Чедвики и др.), и сторонников идеи происхождения эпоса из ритуала, видевших в эпических героях «символическое переосмысление персонажей религиозной мифологии и обряда» [9, 8].

На первый взгляд кажется, что Толкин следует положениям исторической школы. Все важнейшие тексты, атрибутируемые культурам Рохана и Гондора (песнь на смерть Боромира, песнь о всаднике и коне, песнь о походе на Восток, песнь о павших на Пеленнорских полях, песнь о Теодене), посвящены событиям истории Средиземья. Можно, однако, с уверенностью утверждать, что истории в этих песнях предшествует мифология.

Так, Арагорн и Леголас исполняют песнь в память о Боромире, павшем в бою с орками на берегу Андуина. Соратники совершают ритуальные действия, укладывают тело Боромира в лодку вместе с его оружием и оружием поверженных им врагов. Во всех их действиях видна уверенность, они знают, что и как должны делать, отправляя воина в последний путь. С такой же уверенностью они исполняют свою песнь. Они не выбирают ни размер, ни мелодию, ни образность, не задумываются о композиционном построении. Их импровизация строится по готовой схеме, которая хорошо известна всем участникам ритуала. Назначение песни в том, чтобы вписать смерть героя в predeterminedный круг земной, заключающий в себе и географию, и историю. Как в тексте «Ригведы», анализируемом С. Н. Бройтманом, песнь должна облегчить герою переход в другой мир, «помочь умирающему перейти из одного мира в другой, пересечь топологическую границу» [3, 79]. С помощью песни герой должен занять в системе мира то место, к которому предуготован. Это, несомненно, не историческое, а мифологическое видение, на которое ложится историческое содержание. Смысл исторического события раскрывается за пределами истории. Причиной исторических событий являются не династические споры, не государственные интересы, не корысть и гордость властителей, а происки мирового Зла.

При этом важно, что ритуальная ситуативность не полностью поглощает ситуативность историческую, частью которой является смерть Боромира. В песни немало того, что относится лично к герою, к его подвигам и к обстоятельствам его смерти. Арагорн и Леголас, несомненно, выражают свою личную, человеческую скорбь. Поэтому оплакивающие героя Западный, Южный и Северный ветер из непосредственно действующих мировых стихий превращаются в поэтические метафоры. Такая поэтика может быть определена терминами «рефлексивный (или риторический) традиционализм» (С. С. Аверинцев, П. А. Гринцер), «эйдетическая поэзия» (С. Н. Бройтман).

Хоббиты тоже наделены способностью к поэзии. Но мир хоббитов контрастно противопоставлен возвышенному и героическому миру эльфов и людей. Именно в Шире сосредоточено все то, чему нет места во внешнем мире: обыкновенный труд, обыкновенные праздники — вроде дней рождения. В круге повседневного быта нет места ничему сверхординарному. Язык хоббитов — фамильярное просторечие. Хоббиты руководствуются здравым смыслом, их мышление прозаично и рационально. Они не верят в драконов, эльфов и магов. Исчезновением Бильбо во время юбилейного пиршества они шокированы, воспринимая его как непристойную выходку, «пранк». Гэндальф в их представлении — фокусник, Арагорн — подозрительный бродяга.

Песни хоббитов в основном представляют собой бытовой фольклор. Они исполняются хором в пабе, сопровождают мытье в бане, имеют сниженный шуточный характер, посвящены «простым хоббитским удовольствиям» [14, 29]. Как к «простому удовольствию» хоббиты относятся и к самой поэзии, что отличает их от других народов [15, 244]. По форме стихи хоббитов представляют собой небольшие тексты с перекрёстной рифмовкой, простые по языку и размеру.

Однако быт хоббитов вовсе не примитивен. Они живут «упорядоченной, цивилизованной, пусть простой деревенской жизнью» [6]. Как пишет Томас Хонеггер, Толкин старался изобразить жизнь в Шире, забытом остальным миром и, следовательно, избежавшем его катаклизмов, как настоящую «сельскую идиллию» [13, 5]. Это идеализированная версия сельской Англии конца XIX в. [6], а хоббиты, с их «незамысловатостью и жадностью, часто встающие в тупик, недоверчивые к чужакам и, прежде всего, обладающие обманчивой для постороннего способностью долго выдерживать грубое обращение» напоминают «старомодное представление англичан о самих себе» [11]. Комфортабельный и благоустроенный быт хоббитов — это быт современный, хотя и не индустриальный. Сознание и мышление хоббитов, с его рациональностью и критицизмом, это сознание человека Нового времени. Соответственно, хоббитам почти нет места ни в «Легендарии», ни в цикле «История Средиземья».

Но они, хотя бы некоторые из них, обладают уникальной способностью выходить из прозаического Шира, оказываясь в мире поэзии. Сэм замечает: «Знаете, какое у меня чувство? Будто я внутри песни» (I feel as if I was inside a song, if you take my meaning [16]).

В новых обстоятельствах хоббиты умеют подстраиваться под чужой стиль. Они поддерживают учтивую беседу, ведут себя в соответствии с рыцарскими нормами, знакомясь с песнями эльфов, узнают новые для себя традиции и темы и сами обнаруживают способность к творчеству на их основе. Фродо и Сэм в Лориэне слагают плач по Гэндальфу. Бильбо сочиняет песнь об Эарендиле, герое Первой Эпохи Средиземья, по канонам эльфийской поэзии. Бильбо в Ривенделле очень напоминает пожилого оксфордского профессора, занимающегося на досуге лингвистическими играми, но выступает в роли, которая приблизительно соответствует роли ученого поэта при королевском дворе. Мерри в Рохане и Пиппин в Гондоре должны развлекать тамошних властителей, рассказывать им истории и петь песни, подобно менестрелям. Хоббиты, получающие должности певцов,

поэтов и рассказчиков при дворах эльфов, Рохана и Гондора, совершают путешествие в прошлое, в том числе в литературное. Однако по отношению к этому прошлому они сохраняют дистанцию.

Для понимания хоббитского отношения к поэзии особенно важной представляется глава 1 второй книги. Бильбо просит помощи у Арагорна, поскольку испытывает трудности с песней, которую должен сочинить по приказу Элронда. Бильбо в этом эпизоде играет роль придворного певца, сочинения которого не могут претендовать на самостоятельную ценность, а составляют часть празднества наряду с убранством пиршественного стола. Потому они могут создаваться «артельно». Однако Бильбо к своим стихам относится совсем не так, как ремесленник к своим изделиям. Возможно, он и в самом деле нуждается в помощи Арагорна. Скорее всего, она должна заключаться не в поэтической шлифовке выражений (*to polish it up*), а в уточнении деталей. Бильбо боится что-нибудь напутать в реалиях эльфийской истории и эльфийского быта и обращается к более осведомленному другу. Но вероятнее всего, что Бильбо лишь хочет еще раз прочитать свою поэму и получить добавочную порцию комплиментов. Арагорн реагирует соответственно, улыбаясь, он просит Бильбо начать чтение («*Let me hear it!*»).

Такую же тщеславную скромность демонстрирует Бильбо на самом пиршестве. Прослушав песню Бильбо, эльфы просят повторить ее. Бильбо отнекивается, ссылаясь на усталость. Эльфы со смехом отвечают, что повторять свои стихи он не устает никогда, и настаивают на своей просьбе, поскольку иначе не смогут определить, что в поэме принадлежит Бильбо, а что — Арагорну. Оказывается, Бильбо вовсе не претендует на признание своих поэтических заслуг, он лишь испытывает проницательность эльфов. Те отвечают, что определить личный вклад того или иного сочинителя для них трудно, поскольку они вообще не считают важными различия между племенами смертных. Линдир говорит искренне, хотя, вероятно, чуть преувеличивает свое пренебрежение, что тоже может быть частью игры. Но Бильбо слышит в реакции эльфов то, что хочет услышать и что для него важно — что песня понравилась. Причем тут же выясняется, что он не собирается и делить успех с Арагорном. «*As a matter of fact it was all mine*», — сообщает он Фродо.

Авторское тщеславие Бильбо, как и сама техника его поэтической работы, вполне современны. На Совете у Элронда раздраженный недоверчивостью Боромира Бильбо произносит стихи об Арагорне. Достоинства стихов он оценивает как скромные, но явно ими гордится. Бильбо изучает и переводит старинные песни и сказания, в своей поэме об Эарендиле воспроизводит события легендарной эльфийской истории. Но Бильбо — не менестрель и не эпический певец, в его поэзии традиционные формулы становятся частью индивидуального художественного задания. Авторский характер особенно очевиден в тех его стихотворениях, которые не имеют отношения к древней истории и мифологии, например, «*The Road goes ever on and on*», «*I sit beside the fire and think...*», «*Still round the corner there may wait...*». Эти стихи, хороши они или плохи, не имеют никакого образца среди сакральных текстов, они являются выражением личного сознания, не отождествляющего себя ни с мифологическим архетипом, ни с поэтической

традицией. Такое сознание разделяет реальность и поэтический мир, обладает способностью соотносить их.

Другой хоббит, Сэм, задается вопросом: «Все-таки интересно, попадем мы в песню или нет? Мы уже там, внутри, в легенде, это ясно, но вот какой она будет потом? Может, ее будут рассказывать по вечерам у камина, а может, много-много лет спустя запишут в толстую, большую книгу с красными и черными буквами?» (книга 4, глава 9). Сэм, подобно Дон Кихоту, видит себя персонажем рассказа. Но Сэм говорит не только о том, что события, в которых принимает участие компания хоббитов, по своему величию сопоставимы с теми, о которых говорят древние легенды; и не только о том, что с точки зрения обычной жизни эти события «легендарны», т. е. неправдоподобны. Существенным кажется и то, что Сэм *не знает*, какой будет книга, которая о нем и его друзьях будет написана. Сравним, Дон Кихот это знает прекрасно: «Когда-нибудь увидит свет правдивая повесть о моих славных деяниях, и тот ученый муж, который станет описывать их, дойдя до первого и столь раннего выезда, вне всякого сомнения, начнет свой рассказ так: “Златокудрый Феб...”».

Сэм сознает и раздельность существования реальности и поэзии, и их причастность друг другу. С. Н. Бройтман определяет такую причастность жизни и поэзии как автономную, свойственную эстетическому сознанию Нового времени. Причастность эта иного рода, чем та, о которой рассуждает Дон Кихот, для которого рассказ о событии не только должен отлиться в предзаданную форму, но и сам управляет событиями.

Таким образом, с точки зрения исторической поэтики, в трилогии Толкина одновременно существуют поэтические системы, соответствующие разным стадиям истории: мифологическая поэзия эльфов, традиционалистская поэзия людей, авторская поэзия хоббитов. За каждой такой системой стоит совершенно особый тип сознания.

В обычное время разные расы Средиземья почти не контактируют между собой, за исключением таких экстерриториальных фигур, как Гэндальф и Арагорн. События романа вырывают их участников из привычного им мира и заставляют взаимодействовать друг с другом. История показывает, что из контактов носителей разных типов сознания редко происходит что-либо хорошее. Толкин использует несколько приемов или даже уловок для того, чтобы взаимодействие членов Братства могло состояться.

Действуя на общей (или чужой) территории, эльфы, люди и хоббиты переходят на общий язык (вестрон), что сопровождается сглаживанием расовых и культурных различий. Леголас и Гимли соревнуются в числе поверженных врагов и общаются, как могли бы общаться англичанин и француз, но не как, допустим, общались бы англичанин и индеец, ведущий традиционный образ жизни.

Сглаживаются технологические различия цивилизаций Средиземья. Как уже отмечалось, Толкин пишет лишь о высочайшем уровне эльфийских ремесел, но нигде — о прозаическом труде, необходимом для достижения такого уровня. С другой стороны, те качества цивилизации хоббитов, которые можно оценить как современные, сочетаются с их нелюбовью к сложным машинам. Но сложные

машины неизвестны и другим расам Средиземья, и все сражаются исключительно холодным оружием. Вообще-то странно, что эльфы не изобрели пороха.

Если цивилизация модерна, как правило, характеризуется экспансионизмом, то хоббиты не имеют никакой склонности к тому, чтобы покидать Шир. Отчасти это может объясняться их малыми размерами, которые не позволяют им конкурировать с людьми и эльфами, отчасти — «характером» этого народа.

Разные системы мышления оказываются проницаемыми друг для друга. Не только хоббиты и люди используют язык и приемы эльфийской поэзии, но и эльфы, и гномы владеют поэтической техникой, выработанной на вестроне. Леголас вместе с Арагорном импровизирует погребальную песнь Боромиру, а Гимли исполняет песню о гибели королевства Дарина в Мории. Эльфы могут оценить уровень поэтического мастерства Бильбо. Такая разомкнутость исторических типов сознаний и взаимопроницаемость разных художественных языков выглядит анахронизмом. Тем не менее очевидно, что Толкин опирается на те представления о закономерностях развития поэзии, которые сложились к началу XX в. Толкин и следует этим представлениям, и отступает от них.

Отступления — проявление его убежденности в нисходящей истории человеческого рода. Неоднократно отмечалось, что история у Толкина регрессивна [12, 57]. Древнейший народ — эльфы — носители не примитивной, а наиболее совершенной культуры. Они во всех отношениях превосходят тех, кто приходит им на смену — людей и тем более полуросликов. Эльфы покидают Средиземье. Мотивы утраты, угасания, ослабления часто встречаются в их песнях. Средиземье в итоге оказывается очень печальной страной. Слово «декаданс» здесь кажется вполне подходящим. Вероятно, можно найти в трилогии отзвуки идей и поэтики Морриса и прерафаэлитов. Но Толкин намечает и выход из ситуации декаданса, потому что прозаические хоббиты могут возродить мир поэзии.

---

1. Бахтин М. Эпос и роман // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 447–483.

2. Боура С. М. Героическая поэзия / пер. с англ. и вступ. ст. Н. П. Гринцера, И. В. Ершовой. М., 2002.

3. Бройтман С. Н. Историческая поэтика // Теория литературы : в 2 т. М., 2004. Т. 2.

4. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989.

5. Гуревич А. Я. Средневековый героический эпос германских народов // Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. М., 1975. С. 5–26.

6. Карпентер Х. Джон Рональд Руэл Толкин. Письма = The Letters of J. R. R. Tolkien. М., 2004. URL: <https://www.rulit.me/books/dzhon-r-r-tolkien-pisma-read-185073-1.html> (дата обращения: 10.01.2020).

7. Леви-Брюль Л. Первобытный менталитет. СПб., 2002.

8. Маркс К., Энгельс Ф. Избранные произведения : в 3 т. М., 1979. Т. 3.

9. Мелетинский Е. М. Происхождение героического эпоса (ранние формы и архаические памятники). М., 1963.

10. Хойслер А. Германский героический эпос и сказание о нибелунгах. М., 1960.

11. Шиппи Т. Дорога в Средземелье / пер. с англ. М. Каменкович. СПб., 2003. URL: <https://libking.ru/books/nonf/-nonf-criticism/222267-tom-shippi-doroga-v-sredzemele.html> (дата обращения: 20.02.2020).

12. *Honegger T.* The Past is Another Country — Romanticism, Tolkien, and the Middle Ages // *Hither Shore*. 2010. № 7. P. 48–58.

13. *Honegger T.* Time and Tide — Medieval Patterns of Interpreting the Passing of Time in Tolkien's Work // *Hither Shore*. 2011. № 8. P. 86–99.

14. *Phelpstead C.* With chunks of poetry in between: The Lord of the Rings and Saga Poetics // *Tolkien Studies: An Annual Scholarly Review*. 2008. Vol. 5. P. 23–38.

15. *Spirito G., Rimoli E.* Simple Pleasures in Tolkien's Poetry: Eating and Drinking and the Depth of Things // *Hither Shore. Interdisciplinary Journal on Modern Fantasy Literature*. 2011. Vol. 8. P. 242–260.

16. *Tolkien J. R. R.* The Lord of the Rings: Two Towers // AeLib: Библиотека мировой литературы — оригиналы и переводы. URL: http://ae-lib.org.ua/texts-c/tolkien__the_lord_of_the_rings_2__en.htm (accessed: 12.01.2020).

Статья поступила в редакцию 22.03.2020 г.