



ДЖОН Р.Р.
ТОЛКИН



КНИГА
УТРАЧЕННЫХ
СКАЗАНИЙ



ЧАСТЬ I



Издательство АСТ
Москва



СОДЕРЖАНИЕ

<i>С. Лихачева, С. Таскаева. «Тот, кто грезит в одиночестве...»</i>	VI
Предисловие К. Толкина к первому изданию <i>Перевод – В. Свиридов, Б. Гаршин</i>	1
I. ДОМИК УТРАЧЕННОЙ ИГРЫ (THE COTTAGE OF LOST PLAY) <i>Перевод – С. Лихачева</i>	13
II. МУЗЫКА АЙНУР (THE MUSIC OF THE AINUR) <i>Перевод – В. Свиридов</i>	45
III. ПРИШЕСТВИЕ ВАЛАР И СОЗДАНИЕ ВАЛИНОРА (THE COMING OF THE VALAR AND THE BUILDING OF VALINOR) <i>Перевод – А. Куклей, перевод комментариев – А. Куклей, С. Таскаева</i>	64
IV. ОКОВЫ МЭЛЬКО (THE CHAINING OF MELKO) <i>Перевод – С. Таскаева</i>	94
V. ПРИШЕСТВИЕ ЭЛЬФОВ И ВОЗВЕДЕНИЕ КОРА (THE COMING OF THE ELVES AND THE MAKING OF KÛR) <i>Перевод – С. Таскаева</i>	113
VI. ВОРОВСТВО МЭЛЬКО И ЗАТМЕНИЕ ВАЛИНОРА (THE THEFT OF MELKO AND THE DARKENING OF VALINOR) <i>Перевод – С. Таскаева</i>	140
VII. БЕГСТВО НОЛДОЛИ (THE FLIGHT OF THE NOLDOLI) <i>Перевод – О. Мартынов</i>	162
VIII. СКАЗАНИЕ О СОЛНЦЕ И ЛУНЕ (THE TALE OF THE SUN AND MOON) <i>Перевод – С. Таскаева</i>	174
IX. СОКРЫТИЕ ВАЛИНОРА (THE HIDING OF VALINOR) <i>Перевод – А. Дубинина</i>	207
X. РАССКАЗ ГИЛЬФАНОНА: СТРАДАНИЯ НОЛДОЛИ И ПРИХОД ЛЮДЕЙ (GILFANON'S TALE: THE TRAVAIL OF THE NOLDOLI AND THE COMING OF MANKIND) <i>Перевод – Д. Виноходов</i>	229
Приложение. Имена в «Книге утраченных сказаний, часть I» <i>Перевод – Б. Гаршин, В. Свиридов</i>	246
Указатель <i>Перевод – Д. Виноходов</i>	278

«ТОТ, КТО ГРЕЗИТ В ОДИНОЧЕСТВЕ...»

Вы держите в руках книгу, которая представляет собой первый полный русский перевод первой части *Книги Утраченных Сказаний* Джона Рональда Руэла Толкина (1892-1973), автора всемирно известных произведений: сказки *Хоббит*, романа *Властелин Колец*, мифологической эпопеи *Сильмариллион* и многих других. После напечатанного посмертно, в 1977 году, *Сильмариллиона* – под редакцией сына Дж.Р.Р.Толкина, Кристофера Толкина, – в 1980 году свет увидели *Неоконченные Сказания*, а в 1983 году публикацией первой части *Книги Утраченных Сказаний* была начата серия «История Средиземья», в которую вошли черновики Толкина. К настоящему моменту в серии выпущено 12 томов.

Возникает законный вопрос: зачем публиковать для широкой публики черновики пусть даже очень известного и любимого автора и тем более – зачем переводить их на русский язык?

Безусловно, самым известным и популярным произведением Толкина был и остается роман *Властелин Колец*: к примеру, по результатам проведенного в 1996 году в Англии опроса из 25 тыс. человек более 5 тыс. назвало этот роман книгой столетия, поставив его, таким образом, на первое место списка. О вкусах, конечно, не спорят. Но немалой долей своей притягательности – и успеха! – *Властелин Колец* обязан глубине и эпическому размаху, который придают ему многочисленные легенды и предания, рассказанные или едва упомянутые в романе. В этом смысле сам сюжет романа, события, описанные в *ВК*, уместно сравнить с древесным листом – самым прекрасным, но все же одним из многих, выросших на дереве. Как дети-читатели *Хоббита* догадались, что на дереве должны быть и другие листья, так и читатели *Властелина Колец* – и дети, и взрослые – почувствовали, что и за романом стоит нечто большее. В письмах к своим (почитателям Толкин упоминал о своем *легендарии* – «Сильмариллионе»). Так, в одном из англоязычных фэнзинов (любительских журналов) 60-70-х годов мы находим рисунок, изображающий коленопреклоненного любителя творчества Толкина с подписью: «А еще, Господи, пошли мне опубликованный *Сильмариллион!*».

Сам Толкин так и не смог – по разным причинам – закончить и напечатать «Сильмариллион». В завещании он возложил публикацию этой книги на младшего сына, Кристофера. Однако проблема заключалась в том, что на руках у К.Толкина оказался не единый, законченный текст, а множество отдельных версий разных эпизодов. Версии зачастую восходили к разным годам и плохо стыковались друг с другом. Чтобы облегчить понимание «Сильмариллиона», К.Толкин принял решение скомпилировать из разрозненных вариантов единый, внутренне непротиворечивый текст. Таким образом, известный нам *Сильмариллион* – это осуществленная Кристофером Толкином компиляция разных версий разных лет, «верхушка айсберга», «автороудухновенность» которой, безусловно, ниже, чем у произведений, опубликованных при жизни Толкина. Однако необходимо заметить, что без *Сильмариллиона* восприятие материалов, опубликованных в книге *Неоконченные Сказания* и в серии «История Средиземья», было бы чрезвычайно затруднено даже для подготовленного и сверхзаинтересованного читателя.

Несмотря на свою сложность: несовременную эпичность, изобилие причудливых имен, приподнятый стиль и архаизованный язык – *Сильмариллион* был принят публикой «на ура». Правда, сначала критики предрекали неудачу. Потом, когда прогнозы не оправдались – *Сильмариллион* неоднократно переиздавался и до 1985 года был переведен на 10 языков, – коммерческий успех *Сильмариллиона* был приписан успеху *Властелина Колец*. То же самое говорилось и о *Неоконченных Сказаниях*, когда, опять-таки, исключительно коммерческий успех этой книги был приписан успеху уже не только *Властелина Колец*, но и *Сильмариллиона*... Эта же ситуация повторилась и с *Книгой Утраченных Сказаний*.

Однако понятно, что в *Сильмариллион* (книгу) не могло войти все, относящееся к «Сильмариллиону» (собранию легенд о мире, созданном Толкином), поскольку, во-первых, некоторые сказания своим размером и подробным рассказом о событиях разрушили бы архитектуру книги, во-вторых, повествование об одном и том же событии может существовать в разных вариантах, написанных в разное время, в-третьих, некоторые тексты носят неповествовательный характер (словари, описания, лингвистические и иные трактаты).

Чтобы дать более полное представление о героях и событиях *Сильмариллиона* и *Властелина Колец*, К.Толкин опубликовал *Неоконченные Сказания* – крупные незавершенные повествования и тексты, заполняющие лакуны в менее подробно изложении *Сильмариллиона* или оставшиеся «за кадром» *Властелина Колец*. А в серии «История Средиземья» публиковались в основном созданные в разное время варианты уже рассказанных легенд. Однако грань между *Неоконченными Сказаниями* и «Историей Средиземья» («новые тексты, заполняющие лакуны» – «варианты уже известного») в определенной мере условна: более полный вариант легенды о Турине – *Нарн и Хин Хурин* – опубликован в *Неоконченных Сказаниях*, а в 12-томнике мы находим такие оригинальные повествования, как *Утраченный путь*, *Записки клуба «Мнение»*, *Новая тень*.

В *Книгу Утраченных Сказаний*, первую часть которой вы держите в руках, вошли самые ранние из незаконченных толкиновских текстов о Средиземье, точнее – об Арде, мире, где происходит действие и *Хоббита*, и *Властелина Колец*. Таким образом, *Утраченные Сказания* представляют интерес и как самый первый вариант легенд, вошедших в опубликованный *Сильмариллион*, и как вариант в достаточной мере оригинальный (а местами – и более подробный...) и поэтому способный доставить немало удовольствия тем, кто уже успел полюбить *Властелина Колец* и *Сильмариллион*.

Книга Утраченных Сказаний не является непосредственным предшественником текстов, впоследствии вошедших в «Сильмариллион». Оставив *Книгу* в целом и отдельные входящие в ее состав сказания неоконченными, Толкин обратился к изложению в стихах истории Турина (поэма *Лэ* о детях Хурина*) и истории Бэрэна и Лутизэн (поэма *Лэ о Лэйтман*). Последующее развитие прозаических текстов «Сильмариллиона» ведет свое начало от *Наброска Мифологии* 1926 года – пересказа событийного фона *Лэ о детях Хурина*.

* Лэ – стихотворные новеллы, написанные парнорифмованными двустопными и повествующие о любви и рыцарских приключениях; изначально ассоциируются с творчеством Марии Французской, англо-нормандской поэтессы XII в.; Толкин употребляет термин в значении «эпическая песнь».

Итак, *Книга Утраченных Сказаний* – это сборник преданий, повествующих о событиях, начиная с Айнулиндалэ (Музыки Святых) – творения мира и заканчивая плаваньем на запад Эарэндэля (позднее – Эарэндиля). Причем в первую часть *Книги* вошли сказания, в которых повествуется о том, что происходило в Валиноре и Средиземье до Прихода Людей, а во вторую – сказания, действие которых происходит после этого события в Бэлэрианде.

Поданы эти предания как рассказы о древних временах обитателей и гостей Домика Утраченной Игры и города Кортириона на острове Тол Эрэссэа прибывшему из Великих Земель (=Средиземья) мореходу по имени Эриол (чьё имя переводится с языка эльфов как «Тот, кто грезит в одиночестве») или, по второй версии, Эльфвине (чьё имя в переводе с древнеанглийского значит «Друг эльфов»). О том, как Эриол-Эльфвине попал в Домик Утраченной Игры, познакомился с его обитателями и узнал, почему этот дом носит такое странное название, повествуется в сказании *Домик Утраченной Игры*. Любопытный мореход остается в Домике, чтобы больше узнать об истории мира, эльфов и людей. К сожалению, не совсем понятно, как именно должна была закончиться история Эриола – эта часть не пошла дальше запутанных набросков. Однако Эриол – хранитель древней мудрости эльфов-фэри: она сохранена им для его потомков, которые еще не прибыли на свою новую Родину. Англия, таким образом, предстает как место, где сохранились старинные знания, а Эриола можно (хотя и с оговорками) уподобить Алкуину. Как и англосак Алкуин, прибывший ко двору Карла Великого, Эльфвине мог бы сказать:

Пусть прочтает меня, кто мысль хочет древних постигнуть,

Тот, кто меня поймет, грубость отбросит навек.

Я не хочу, чтобы был мой читатель лживым и чванным:

Преданной, скромной души я возлюбил глубину.

Пусть же любитель наук не брезгует этим богатством,

Кое привозит ему с родины дальней пловец.

(Перевод Б. Ярхо)

Рассказанные Эриолу истории, обрамления и интерлюдии, повествующие о жизни Эриола на Тол Эрэссэа, пребывают в состоянии разной степени незавершенности: одни – только в виде планов и отдельных замечаний, другие застыли в состоянии первого наброска, третьи представляют собой переписанный чернилами по карандашу набросок или чистовик, в который впоследствии снова вносились правка.

Художественное произведение не висит в воздухе: оно принадлежит определенной эпохе в жизни автора и его окружения. Поэтому представляется необходимым назвать некоторые даты и привести некоторые факты из жизни Толкина, современные замыслу и написанию *Книги Утраченных Сказаний*.

Первое свидетельство о прозаических опытах Толкина на сюжет, впоследствии известный нам и из *Книги Утраченных Сказаний*, и из *Сильмариллиона* – это письмо, написанное в октябре 1914 года и обращенное к невесте Толкина, Эдит Брэтт: «Среди всего прочего я пытаюсь пересказать одно из преданий [име-

ются в виду предания *Калевалы*, финского эпоса – С. Л., С. Т.] – а это великолепный сюжет, и исключительно трагический – в виде небольшой повести в духе сочинений Морриса*, со стихотворными вставками тут и там**. Имеется в виду переработка истории Куллерво – источника истории Турина.

4 августа 1914 года Великобритания вступила в войну. К тому времени Толкину оставалось доучиться год в Оксфордском университете. Он хотел сначала закончить учебу и только после этого пойти служить в армию. Летом 1915 года он сдает последние экзамены и, вступив в полк ланкаширских стрелков, проходит обучение. 22 марта 1916 года они с Эдит Брэтт венчаются, а в июне Толкин отправляется как офицер связи на фронт, во Францию.

От этого времени до нас дошли несколько стихотворений, связанных с содержанием *Книги*, поэтому К.Толкин считал возможным опубликовать их в своих комментариях к отдельным сказаниям.

Но уже в ноябре Толкин возвращается в Англию лечиться от «окопной лихорадки». Большую часть следующего, 1917 года, он проводит в госпитале. Именно к этому времени относятся самые ранние рукописные тексты некоторых из *Утраченных Сказаний*. В 1918 году, после заключения перемирия он возвращается с женой и сыном в Оксфорд и участвует в работе по составлению Большого Оксфордского Словаря вплоть до 1920 года, когда переезжает в Лидс, где забрасывает *Книгу* и принимается за *Лэ о детях Хурина*.

Хотя жизнь автора *Книги Утраченных Сказаний* богата событиями, ни в коей мере нельзя сказать, что Толкин – один из тех писателей, в книгах которых получают непосредственное отражение события жизни их создателя.

Толкин черпал вдохновение не в том, что происходит с ним, вокруг него, не в литературной традиции, а где-то «в ином месте», видимо, в легендарном elsewhere***. В этом смысле сам Толкин – прототип Эриола, а *Книга Утраченных Сказаний* – грезы того, кто грезит в одиночестве, а не с другими.

Цель, которую поставил перед собой автор *Книги Утраченных Сказаний* – создать «мифологию для Англии» – весьма несвоевременна и несовременна. Сам этот замысел как бы выводит Толкина за пределы английской литературы XX века, заставляя вспомнить о вершинных произведениях английского эпоса: *Беовульф*, *Смерти Артура*, *Королеве Фей*, «библейской» дилогии Мильтона, а не о современных Толкину авторах и даже не о Моррисе, которому Толкин многим обязан и к книге которого *Земной Рай* возводят отчасти замысел обрамления и

* Уильям Моррис (1834-1896) – романист, поэт и переводчик викторианской эпохи, оказавший большое влияние на Толкина: псевдосредневековые романы Морриса, где прозаический текст чередуется со стихотворным, отличаются причудливым архаичным языком (*Дом сынов Волка*, *Повесть о Сверкающей Равнине*, и др.).

** Цит. по: *The Letters of J. R. R. Tolkien*. Ed. Humphrey Carpenter.–London: Unwin Paperbacks, 1990. (Далее – “Письма”).

*** К. Толкин в своих примечаниях постоянно ссылается на дополнительные сведения, содержащиеся “elsewhere”, “в другом месте”. Это пресловутое “другое место”, кладь еще неизвестных текстов, среди исследователей творчества Толкина стало притчей во языцех.

стиль *Книги Утраченных Сказаний**. Однако в отличие от автора *Беовульфа*, Гальфрида Монмутского, Томаса Мэлори и Эдмунда Спенсера Толкин отказывается в полной мере черпать вдохновение в национальном предании и в национальной истории, а в отличие от Кюневульфа** и автора *Потерянного Рая* и *Возвращенного Рая* он не собирается обращаться к библейской традиции. Создавая «мифологию для Англии», Толкин приходит, скорее, к собственному варианту национального мифа и национальной истории, повествуя о «выдуманном историческом моменте»*** нашего мира. Согласно черновикам *Книги Утраченных Сказаний*, Тол Эрэссэ – это остров Англия, мореход Эриол – отец легендарных Хенгеста и Хорсы, англосаксонских завоевателей кельтской Британии, а сама *Книга* хранится в дымоходе разрушенного дома в деревне Грейт-Хейвуд, бывшем Тавробэле. Сам Толкин писал о преданиях *Сильмариллиона*: «Они возникали в моем уме как нечто «данное», и по мере их появления проявлялись их взаимные связи»****.

Однако в форме, облакающей это в высшей степени оригинальное повествование, нельзя не узнать форму, давно и с большим успехом усвоенную английской литературной традицией: несколько повествователей по очереди рассказывают истории. В случае Толкина использование этой формы можно возвести через У.Морриса к Джеффри Чосеру, чье творчество находилось в сфере научных интересов Толкина. С другой стороны, ссылка на некую книгу (хранящуюся в дымоходе и написанную Эриолом “Книгу Утраченных Сказаний”), из которой автор почерпнул все свое повествование, – это общее место средневековой литературы, когда даже собственный, выдуманный автором сюжет подается как унаследованный из авторитетной традиции: так Мэлори ссылается на некую «Французскую Книгу», чтобы придать весомость наиболее оригинальным частям *Смерти Артура*. Таким образом, легенды, источником которых является воображение, подаются Толкином как утраченное – и вновь обретенное – наследие английской нации. См., например, стихотворение *Веление Менестрелю* (во второй части *Утраченных Сказаний*):

“Песнь, что пою я – лишь эхо невнятное
Грез золотых, порождения снов,
Сказ, нашептанный в часы предзакатные,
Избранным душам завещанный зов”.

(Перевод С. Лихачевой)

К сожалению, мы лишены возможности ознакомиться с первым вариантом переработанной «Истории Куллерво», упомянутым выше. Однако к нему восходит одно из преданий *Книги* – сказание *Турамбар* и *Фоалокэ* (во второй части). Па-

* В стихотворном романе Морриса некий мореход, приплывая на ранее неизвестный ему остров, выслушивает там множество легенд. В основном это пересказы античных мифов и фольклорных преданий.

** Кюневульф – англосаксонский поэт конца VIII – нач. IX вв., предположительный автор нескольких поэм на религиозные темы.

*** См. “Письма”, № 183.

**** Цит. по: Carpenter, Humphrey. *Tolkien: A Biography*.—London: Grafton, 1992. (Далее – Х.Карпентер).

радоксальным – или закономерным? – образом первое из прозаических (хотя прозаическое лишь отчасти) повествований опирается не на английский источник, а на финский эпос, *Калевалу*. И если стиль этого самого первого варианта сам Толкин определяет как «моррисовский», то в стиле позднейших вариантов – и *Турамбара и Фоалокэ*, и *Нари и Хири Хури* – ощущается влияние исландской саговой традиции. Однако история Турина оказывается единственным прозаическим повествованием Толкина, основной сюжет которого взят «не из Толкина». Можно сказать, что это первая и последняя точка опоры на какое-либо известное нам эпическое произведение.

Хронологически первым (хотя описанные в сказании события происходят ближе к концу цикла) из вошедших в *Книгу* текстов было *Падение Гондолина*, написанное в 1917 году, во время пребывания Толкина в госпитале. Будучи первым известным нам прозаическим произведением Толкина, *Падение* глубоко своеобразно и оригинально.

Казалось бы, столкновение с реальностью войны должно было безжалостно разрушить грезы «одинокого мечтателя». И в самом деле, «вполне разумно предположить, что центральная часть истории – великое сражение – кое-чем обязана тому, что пережил Толкин во время битвы на Сомме, точнее, его отклику на пережитое, поскольку сражение за Гондолин обладает героическим величием, совершенно несвойственным современной войне», – как пишет биограф Толкина, Х.Карпенгер. В *Падении Гондолина* помимо общего трагического колорита тотальной войны присутствуют и весьма нетрадиционные образы – ломающие стены города железные драконы, внутри которых прячутся орки и чей жар можно «пополнить... лишь из огненных источников, что устроил Мэлько в своей стране» (пер. А.Хромовой) – вполне вероятно, что свое происхождение эти существа ведут от танков, появившихся в Первую мировую.

Но война, увиденная глазами художника, становится как бы катализатором художественного процесса, соприкосновение с действительностью оказывается путешествием в начало: падение города – это архетип, один из четырех сюжетов, которые, по мнению Борхеса, лежат в основе мировой литературы. И попытка проследить литературные источники *Падения* приводит нас непосредственно к корням европейской литературы – рассказу Энея о падении Трои в *Энеиде* Вергилия.

С другой стороны, падение города, в особенности – Трои, – это идеальное начало эпоса или эпического цикла, в особенности – английского. Со времен Гальфрида Монмутского англичане считали своим предком троянца Брута – от его имени Гальфрид произвел само название «Британия». Поэтому и средневековые английские историографические сочинения, и эпические произведения на сюжет *matter of Britain* начинались, как правило, с падения Трои.

Как только силы осады / иссякли у Трои,
И рухнула крепость, / став прахом и пеплом...

(Перевод С. Лихачевой)

– таковы первые строки средневековой английской поэмы *Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь*, переведенной Толкином на современный английский. Таким образом,

традиция для Толкина оказывается образцом, но следование ей гораздо глубже простого подражания...

История падения старого королевства и основания изгнанниками нового, история гибели и возрождения надежды осталась одной из важнейших толкиновских тем, войдя в его «атлантический» миф – историю Падения Нумэнора и основания Королевств Изгнанников.

Другое сказание, записанное в числе первых, – это история Бэрэна и Лутиэн. По сути своей эта история – почти классическая «волшебная сказка», в том смысле, в каком понимает этот термин В.Пропп. Налицо и «трудная задача», заданная жениху отцом невесты, и «волшебный помощник» – пес Хуан и сама Лутиэн, «волшебный дар» – волшебный плащ Лутиэн и шкура кота, в которой Бэрэн пробирается в Ангаманди. Также «классическими» ходами волшебной сказки являются проникновение в запретный лес, заточение девушки с длинными косами, спуск в подземный мир, мир смерти, за спрятанным там сокровищем. Однако этот квест – поиск-путешествие, еще один из четырех борхесовских архетипических сюжетов – окрашен в неповторимые тона личного опыта. Прикасаясь к извечному образцу, автор как бы расцветчивает его событиями собственной жизни. Сказание о Бэрэне и Лутиэн – это в первую очередь история любви автора этой истории: как известно, на могиле Эдит и Джона Толкина высечены имена «Лутиэн» и «Бэрэн». К примеру, первой встречей, во время которой Бэрэн видит, как Лутиэн танцует среди болиголов, мы обязаны танцу Эдит в рощице возле деревни Руз в один из тех дней 1917 года, когда лейтенанта Джона Толкина отпустили из лагеря в увольнение. Сурового отца, короля Тинвэлинта (позднее – Тингола), легко увидеть в опекуне Дж.Толкина, католическом священнике отце Фрэнсисе, который настоятельно запретил своему подопечному встречаться с любимой девушкой до совершеннолетия, боясь, что тот забросит занятия и не сможет поступить в Оксфордский университет. Юноша послушался своего опекуна. Для современного человека такое поведение странно и непривычно, и мифологизация его в подвиге добывания Сильмарилля не кажется столь уж сильным преувеличением. В варианте *Книги Утраченных Сказаний* в рассказе о Бэрэне и Лутиэн еще нет «нарготрондского эпизода», но, возможно, появлением истории о сватовстве Кэлэгорма к Лутиэн мы обязаны тому факту, что прежде чем стать невестой Джона Толкина, Эдит Брэтт была помолвлена с другим...

Эпос может начинаться (тем более – писаться) «с середины», однако рано или поздно очередь должна дойти и до «настоящего начала истории». Чтобы удовлетворить любопытство Эриола, Румиль, привратник Домика Утраченной Игры, принужден начать свой рассказ об истории эльфов с самого сотворения мира – о чем повествуется в сказании *Музыка Айнуур*. Таким образом, теперь записываются сказания, которые лишены корней и в узко понимаемой литературной традиции, и в личном опыте автора. Конечно, *Музыка Айнуур* – это аналог ветхозаветной *Книги Бытия*, однако вряд ли можно вести речь о чисто литературном «заимствовании» или о «подражании». Начиная с *Музыки Айнуур* как с текста и как с события, Толкин творит уже в прямом смысле слова свой собственный мир, с уникальными, свойственными только ему связями, отношениями, героями и конфликтами. Музыка Айнуур – это одновременно и начало мира, и объяснение «смысла и назначения истории» этого мира.

«Смысл и назначение» Арды показывают нам, как именно Толкин мыслит свой «вторичный мир» относительно реальности. Для Толкина – филолога и католика – это проблема не академическая, но глубоко личная. *Музыка Айну́р* является *полным* аналогом *Книги Бытия* в том смысле, что в ее основе лежит христианское мировоззрение – и «фактические», «событийные» расхождения не в силах скрыть концептуального сходства. *Музыку Айну́р* хочется сравнить с *Гимном Кэдмона* – первым известным нам английским (точнее, древнеанглийским) стихотворением, в котором хвала «стражу царства небесного», создателю «middan-geard» – «Средиземья» – облечена в традиционную для тогдашней английской поэзии форму.

В своем подходе к проблеме Толкин следует и за автором *Беовульфа*. На первый взгляд и с точки зрения многих критиков, *Беовульф* с его действием, происходящим явно до принятия Северной Европой христианства, с персонажами – чудовищами и героями, столкновение которых определяет сюжет поэмы, – вещь глубоко «северная», а ссылки на Каина, прародителя чудищ, и упоминания о библейском сотворении мира – всего лишь вставки-интерполяции благочестивых монахов, переписавших «языческую» поэму в христианском духе. Сам Толкин придерживался (как явствует из прочитанной в 1936 году лекции *Чудовища и Критики*) другого мнения. Для него редкие отсылки в *Беовульфе* к мифу христианскому – меты и знаки, по которым опознается точка зрения автора поэмы, христианина, чье мировоззрение «содержится в самом сюжете и символикe», – как писал Толкин в одном из своих писем о ВК*, – и потому не стремится демонстрировать или навязывать себя как-то иначе. «Ключ к этому слитному творческому взгляду – те самые упоминания о Каине, которые обычно принимают за свидетельство пуганицы, царившей в головах англосаксов».** Автору *Беовульфа* достаточно назвать чудовище Гренделя исчадием ада и потомком Каина, чтобы стало ясно, как именно события поэмы укладываются в парадигму христианского мышления: ведь чудовища – враги любого человека, и христианина, и язычника. Можно сказать, что мир *Беовульфа* – это мир христианства, несмотря на то, что герои его – «добродетельные язычники», как называет их Толкин, – христианами не являются. Это же с легкостью применимо к миру, созданному самим Толкином. Христианство – это, так сказать, не тема и не сюжет мира Толкина (что можно было бы сказать, к примеру, о Мильтоне), но точка зрения на созданный им мир. К примеру, история Куллерво – миф, архетипичный в своей основе, – обретает, став историей Турина Турамбара, совершенно новое звучание.

Таким образом, можно сказать, что в *Книге Утраченных Сказаний* (как, впрочем, и во всех остальных произведениях Толкина) находит четкое и недвусмысленное выражение тот факт, что это эпос, созданный на основе авторского воображения, английский по форме и христианский по концепции-точке зрения.

Однако, создавая *Книгу Утраченных Сказаний*, автор еще не ограничивается тем, что мировоззрение «содержится в самом сюжете и символикe». В *Книге* христианство – не только взгляд и концепция, но и отчасти материал: помимо

* См.: «Письма», № 142.

** *The Monsters and the Critics and Other Essays by J. R. R. Tolkien*. Ed. Christopher Tolkien. – Boston: Houghton Mifflin, 1984.

рассказа *Музыки Айну* о творении мира Единым, о причине появления зла в мире – гордыне старшего из ангелов (в котором нетрудно узнать Люцифера), в других сказаниях упоминается падение людей «волей Мэлько», пророчество о Великом Конце – конце света, а также битва, позднее названная Дагор Дагорат, – явный аналог Армагеддона. Радость открытия приводит к некоторой «угловатости» и нестыковкам: в сказании *Пришествие Валар и Создание Валинора* говорится, что люди после смерти попадают в Ангаманди, Эруман-Арвалин или Валинор, что отвечает христианским – и уже – католическим представлениям об аде, чистилище (для которого придумано даже эльфийское слово) и рае, но находится в противоречии с тем, что сказано в *Музыке Айну*: люди после смерти уходят из мира.

При последующей работе над текстами Толкин удалил многое из того, что слишком прямо заявляло о своей связи с христианским мировоззрением, причем не потому, что изменил свое отношение к христианству, а просто потому, что миф, по его мнению, не должен содержать религиозные и моральные истины в явной и выраженной форме (за что Толкин упрекал Томаса Мэлори).

Христианская точка зрения у Толкина находит свое воплощение в том, что все истории существуют не отдельно, но стремятся к единому центру, работают на общий сюжет. Формальный аналог авторской точки зрения – это не внешнее обрамление, не столько связь сказаний на уровне формы, сколько связь внутренняя, на уровне смысла, которая становится очевидной лишь ближе к концу цикла, который, к сожалению, остался недописанным: “И так все судьбы фэери сплелись в единую нить, и нить эта – великая история об Эарэндэле” (*Утраченные Сказания*, часть II).

Таким образом, *Книга Утраченных Сказаний*, хотя и не оконченная – в высшей степени оригинальное и своеобразное произведение, которое представляет собой одновременно и зерно, из которого появляется мир, и такую часть целого, которая дает представление обо всем целом. Хотя сюжетам «Сильмариллиона» предстояло расти и изменяться, обретая новые черты и связи, когда, к примеру, Фэанор стал сыном короля нолдор, а история Бэрэна и Лутиэн включила в себя «нарготрондский» эпизод, большая часть историй менялась, скорее, в сторону разрастания изначально в них заложенного (ср. *Сказание о Турамбаре и Фоалокэ* и *Нарн и Хин Хурин*). Как уже было сказано, местами *Книга Утраченных Сказаний* повествует о событиях не просто более подробно, чем позднейший *Сильмариллион*, но гораздо более выразительно, живо и драматично – см., к примеру, *Сказание о Солнце и Луне*. Если *Сильмариллион* рассказывает о событиях, то *Книга Утраченных Сказаний* показывает их нам, делая мифологических персонажей ближе и понятнее и тем самым углубляя столкновения характеров и коллизии сюжета.

Сам метод написания *Утраченных Сказаний* показателен для всего творчества Толкина: многочисленные следующие друг за другом черновики одного и того же текста, которые подвергаются бесконечной правке и все-таки остаются незаконченными, текучая материя вновь сотворенных языков, меняющихся прямо на наших глазах. Все это делает *Книгу* непростым чтением, но мы все же надеемся, что оно доставит вам удовольствие.

Адекватный перевод на русский язык *Утраченных Сказаний* (а также *Неоконченных Сказаний* и всей серии «История Средиземья») связан с необходимостью решения большого количества технических и лингвистических проблем, не говоря уже о чисто переводческих. Поэтому мы считаем необходимым описать те принципы, которыми руководствовались переводчики и редактор в работе над переводом и публикацией *Книги Утраченных Сказаний*.

С нашей точки зрения, задача первого перевода – не только познакомить читателя с памятником иноязычной художественной литературы (откуда вытекает требование точности и бережного отношения к оригиналу – во избежание появления летающих глаурунгов и чешуи у орков), но и адекватно воспроизвести художественные достоинства литературного произведения средствами родного языка – чтобы читателю стало ясно, зачем переводчику понадобилось переводить эту книгу, а ему, читателю, тратить время на чтение переведенного.

В этой связи отдельную проблему представляет собой воссоздание стиля *Книги Утраченных Сказаний*, который несхож ни с тщательно продуманной пестротой ВК, ни со сжатостью и лапидарностью *Сильмариллиона*. Язык *Книги* изобилует архаизмами на самых разных уровнях – на уровне лексики (К.Толкину пришлось снабдить английский текст словарем редких, устаревших и архаичных слов), синтаксиса (изобилие инверсий, не свойственных современному английскому синтаксису) и морфологии (употребление устаревших грамматических форм). Поскольку мы поставили своей целью создание не только фактически точного перевода (чего, увы, нельзя сказать о большей части переводов ВК и *Сильмариллиона*), но и перевода, отражающего стиль *Утраченных Сказаний*, мы постарались дать представление о вполне ощутимой архаизованности и торжественной велеречивости оригинала. Некоторая тяжеловесность и многочисленные шероховатости (необходимо помнить, что многие части *Книги* – всего лишь первые и единственные наброски к так и ненаписанным текстам) не ощущаются нами как досадная помеха, и мы не стремились сгладить их в своей работе. *Утраченные Сказания* (как и вся серия «История Средиземья») предоставляют нам неоценимую возможность бросить взгляд на самый творческий процесс, и мы не стали лишать этого удовольствия и читателей перевода.

Также необходимо помнить, что тексты *Книги Утраченных Сказаний* – черновики и, чтобы привести их в мало-мальски читаемый вид, Кристоферу Толкину пришлось снабдить их предисловием, подробными примечаниями, комментариями и другими материалами (о чем см. в *Предисловии* К.Толкина). Без них чтение *Утраченных Сказаний* – неважно, по-русски или по-английски – превращается в разгадывание головоломки, поэтому мы полностью и в аутентичной форме сохраняем в нашем переводе все ссылки, примечания и комментарии английского оригинала. Мы также переводим французские и латинские выражения, которые использует в своих комментариях К.Толкин. Все остальные сноски, знаки и обозначения непосредственно в тексте сказаний либо примечаний принадлежат, соответственно, либо автору, либо комментатору. Также мы сохраняем идею шрифтового оформления оригинала: текст самого Толкина и комментатора, К.Толкина, набраны шрифтами разных размеров.

Для удобства ссылок, цитирования и работы с оригиналом *Утраченных Сказаний* мы сочли необходимым сохранить в нашей книге пагинацию издания, с