

Завгородняя Галина Юрьевна, Завгородний Алексей Михайлович

"ЛЕДИ ИЗ ШАЛОТТ" А. ТЕННИСОНА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ К. Д. БАЛЬМОНТА И ПЕРЕРАФАЭЛИТОВ (МИФОЛОГИЧЕСКОЕ, БИБЛЕЙСКОЕ И ЖИВОПИСНОЕ В ОБРАЗЕ)

Образ "леди из Шалотт" ("The Lady of Shalott") А. Теннисона рассматривается в статье сквозь призму библейских и иконографических аллюзий; предпринятый анализ позволяет прийти к выводу о семантико-стилевой значимости сюжета Благовещения в пространстве текста. Особое внимание уделено специфике воссоздания образа "леди из Шалотт" в русском переводе К. Д. Бальмонта (прежде всего, значимым расхождениям с первоисточником), а также в живописных интерпретациях прерафаэлитов.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2017/10-1/6.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2017. № 10(76): в 3-х ч. Ч. 1. С. 26-30. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2017/10-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

УДК 821.161.1

Образ «леди из Шалотт» («The Lady of Shalott») А. Теннисона рассматривается в статье сквозь призму библейских и иконографических аллюзий; предпринятый анализ позволяет прийти к выводу о семантико-стилевой значимости сюжета Благовещения в пространстве текста. Особое внимание уделено специфике воссоздания образа «леди из Шалотт» в русском переводе К. Д. Бальмонта (прежде всего, значимым расхождением с первоисточником), а также в живописных интерпретациях прерафаэлитов.

Ключевые слова и фразы: Теннисон; Шалотт; библейские аллюзии; иконография; прерафаэлиты; Бальмонт; перевод.

Завгородняя Галина Юрьевна, д. филол. н., профессор

Завгородний Алексей Михайлович

Литературный институт имени А. М. Горького, г. Москва
galina-yuz@yandex.ru; almzav@yandex.ru

«ЛЕДИ ИЗ ШАЛОТТ» А. ТЕННИСОНА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ К. Д. БАЛЬМОНТА И ПРАРАФАЭЛИТОВ (МИФОЛОГИЧЕСКОЕ, БИБЛЕЙСКОЕ И ЖИВОПИСНОЕ В ОБРАЗЕ)

Русская литература всегда была открыта мировому влиянию. Подтверждение тому – присутствие в ней многочисленных переводов с разных языков, а также заимствованные и подчас переосмысленные в национальном контексте иноземные образы, мотивы и темы. В определенные культурно-исторические периоды интерес к иностранной культуре особенно возрастал. В частности, сугубой восприимчивостью к иноземной сфере – философии, литературе, а также другим видам искусства (музыке, живописи и т.д.) – отмечен период рубежа XIX-XX веков. Характерная черта этого времени – двойственность. С одной стороны, поиск новых форм в искусстве приводил к стремлению подчеркнуть дистанцироваться от прошлого культурного опыта (литературной классики с ее дидактической, учительной доминантой; академизма в живописи с его приматом реализма); с другой стороны, порубежная культурная эпоха была заинтересована в осмыслении прошлого (подчас весьма удаленного) с новых временных и мировоззренческих позиций.

Несомненно, показательными являлись те западноевропейские культурные реалии, литературные направления, мотивы и образы, которые привлекали внимание русских модернистов (прежде всего, символистов) и были избраны ими для диалога, воссоздания, перевода – одним словом, той или иной формы перенесения на русскую почву. В частности, удивительно созвучной символистским исканиям оказалась эстетика прерафаэлитов с их пассеизмом (повышенным вниманием к Средневековью и мифологии), устремленностью к синтезу искусств (члены Братства, как известно, совмещали в себе таланты живописцев и поэтов), наконец, с их генетическим родством с романтизмом. Творчество прерафаэлитов, в свою очередь, неотделимо от поэзии их старшего современника, Альфреда Теннисона, внимание к которому в России обостряется с новой силой именно в эпоху Серебряного века на волне интереса к творчеству Д. Г. Россетти, У. Х. Ханта, Дж. Э. Милле, Дж. У. Уотерхауса и др., не только восхищавшихся поэзией Теннисона, но и создавших целый ряд картин по мотивам его стихов и поэм. Теннисона знали и переводили в России и раньше, еще при его жизни, но на рубеже XIX-XX веков он обретает особую известность благодаря большому количеству переводов, а также тому, что сюжеты и мотивы его поэзии органично вписываются в эстетику Серебряного века. Но, пожалуй, одним из самых известных и узнаваемых для русского читателя является образ леди из Шалотт («The Lady of Shalott»).

«Леди из Шалотт» известна в редакциях 1833 и 1842 годов, и расхождения между ними, как будет показано далее, значительны; К. Бальмонт – автор русского перевода этого стихотворения, ставшего (наряду с «Годивой» в переводе И. А. Бунина), по сути дела, «визитной карточкой» Теннисона в России. Сюжет произведения таков: обреченная всю жизнь ткать и смотреть на мир лишь в зеркало, леди нарушает запрет, заглядевшись на красавца Ланселота, после чего в силу вступает неумолимое заклятие. Теннисон, казалось бы, обращается здесь к артурианской теме, к которой впоследствии возвратится в «Королевских идилиях». Но при ближайшем рассмотрении становится очевидно, что сюжет-прототип о несчастной любви к Ланселоту Элейны из Астолата имеет мало общего с историей леди из Шалотт (потому что, как будет показано далее, эта история вообще не о несчастной любви). Не столь близок теннисоновский сюжет и к другому первоисточнику – итальянской новелле XIII века «Donna di Scalotta» [7]. По сути дела, в стихотворении преобладает авторское начало.

Предваряя рассмотрение перевода Бальмонта, хотелось бы обратить внимание на важный смысловой подтекст теннисоновского произведения, на который интересно отозвались прерафаэлиты, с которым вступили в диалог и русские поэты... Речь идет о причудливом соединении в текстах мифологических и библейских аллюзий. На наличие подобных аллюзий с самого начала указывает специфика места действия. Воссозданный пейзаж подчеркнута бескрайний, размыкающий границы в мироздании (*Long fields of barley and of rye, // That clothe the wold and meet the sky* [3, с. 52]. / *Расстилаются поля ячменя и ржи, // Покрывающие пустынное нагорье и встречающие небо*) (здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, перевод наш. – Г. З., А. З.). В этом пространстве присутствуют две статичные и отгороженные точки: остров Шалотт (природная отгороженность) и замок Камелот (искусственная отгороженность). И остров, и замок – многозначные символы в мифологии разных народов. Остров чаще всего обладает положительной коннотацией

(рай, прибежище блаженных, укрытие от хаоса). У Теннисона на острове расположено место пребывания героини, которое описано так: *Four gray walls, and four gray towers, // Overlook a space of flowers* [Там же]. / *Четыре серые стены и четыре серые башни // Возвышаются над пространством в цветах*. Если говорить о христианской символической, то в Средневековье башня стойко ассоциировалась с Девой Марией. Источник подобного уподобления содержится в Песни Песней Соломона: «Шея твоя – как столп из слоновой кости» (Песн. 7:5), примеры же можно обнаружить, в частности, в Лоретанской Литании Пресвятой Деве Мари, а также в изображениях иконографического типа *hortus conclusus* (с лат. – «закрытый сад»). Замок – неоднозначный символ, который мог быть связан и с домом, и с военной крепостью, и с храмом, и с городом. В виде замка город часто изображался в христианской иконографии, но смыслы могли быть разными (и Небесный град Иерусалим, и падение Вавилона). Две точки связаны рекой (причем направление задано недвусмысленно и подчеркивается не раз – от острова к Камелоту). Мифопоэтика реки также весьма пространна (от античной реки забвения Леты до апокалиптической «чистой реки воды жизни» (Откр. 22:1)). В широком смысле это всегда символ течения жизни, необратимых процессов (мотив необратимости, предопределенности особенно значим у Теннисона).

Не только с местами пребывания, но и с самими героиней и героем связаны определенные мотивы и символы, позволяющие воспринимать их в мифопоэтическом аспекте. Так, с леди из Шалотт связаны мотивы ночи, сумерек и луны (а также мотивы шепота, теней):

...*Little breezes dusk and shiver* [Там же]... / *Легкий бриз нагоняет сумерки и трепет*.

And by the moon the reaper weary, // Piling sheaves in uplands airy, // Listening, whispers "Tis the fairy // Lady of Shalott" [Там же, с. 54]. / *И при луне утомленный жнец, // Складывая снопы на открытом нагорье, // Слушает и шепчет: «Это фея, леди Шалотт»*.

To weave the mirror's magic sights, // For often thro' the silent nights // A funeral, with plumes and lights // And music, went to Camelot: // Or when the moon was overhead, // Came two young lovers lately wed [Там же, с. 56]... / *Так как часто тихими ночами // Похоронная процессия, с траурными перьями, огнями // И музыкой, шла в Камелот. // Или, когда луна была над головой, // Приходили двое молодых влюбленных, недавно поженившихся...*

The leaves upon her falling light – // Thro' the noises of the night [Там же]... / *Легкие листья падали на нее – // Сквозь шум ночи...*

Ланселоту, напротив, сопутствует солнце и сияние. Возможные истоки подобной образности можно обнаружить в следующей версии о генезисе образа: «В образе таинственного Ланселота, не упоминаемого в легендах Артуровского цикла вплоть до появления в Британии норманнов, по всей вероятности, следует видеть солнечного бога бриттов или, по крайней мере, солнцеподобного героя» [6, p. 175]. Как бы то ни было, портрет «сияющего» Ланселота у Теннисона весьма объемный, подробно прописанный. Характерно, что метафорический план портрета связан с вселенскими, космическими реалиями (звезды, галактика, «хвостатый метеор»). Даже в зеркале леди он «вспыхивает» (*He flash'd into the crystal mirror* [3, с. 58]. / *Он вспыхивал в кристальном зеркале*), а не отражается «тенью мира», как все прочее (...*all the year, // Shadows of the world appear* [Там же, с. 54]... / ...*круглый год, // Появляются тени мира...*). Он как бы являет собой предельно разомкнутое (до космических масштабов) пространство в противоположность замкнутым пространствам острова и замка. В этой связи появление Ланселота можно было бы трактовать в мифопоэтическом аспекте – как восход солнца, после чего, согласно природному мироустройству, исчезает (= умирает) ночь и луна.

Помимо лунно-ночного антуража, с леди соотносится весьма красноречивая флористическая символика. В частности, героине постоянно сопутствует образ ивы (*Willows whiten, aspens quiver...* [Там же, с. 52]; ...*By the margin, willow-veil'd...* [Там же]; *And as the boat-head wound along // The willow hills* [Там же, с. 62]... / *Ивы белеют, осины трясутся...; Мимо берега острова, замаскированного ивами...; ...нос лодки петлял вдоль // Холмов, покрытых ивами...*).

Ива традиционно ассоциируется с печалью, смертью, разлукой (иудеи развешивали арфы на ивах по берегам рек Вавилона и плакали, вспоминая Сион, см. псалом 136). Из ближайших же литературных аллюзий можно вспомнить Дездемону Шекспира, поющую печальную песню об иве. Ива акцентирует некую избранность героини, ее загадочность, «лунную», сумеречную природу (вкуче с ее уединением, недоступностью взору), но ива также предвосхищает и последующее печальное развитие событий.

Однако есть и другой флористический символ, который может послужить отправной точкой для еще одного направления анализа образа леди из Шалотт в сторону библейских аллюзий. Этот символ – лилия. Впервые о лилиях сказано в контексте пейзажного описания – они цветут вокруг острова: ...*where the lilies blow // Round an island there below, // The island of Shalott* [Там же, с. 52]. / ...*туда, где цветут лилии // Вокруг острова, там внизу, // Острова Шалотт*. Лилия («лилейная дева») – постоянное именование Элейны (Элейн, Элены), одного из прообразов леди (хотя у Теннисона в «Королевских идилиях» она возникнет, наоборот, позднее: *Elaine the fair, Elaine the loveable, // Elaine, the lily maid of Astolat...* / *Краса – Элена, нежная Элена, // Лилея – дева замка Астолат* [4, с. 21]. Лилия будет и в руке мертвой Элейны, плывущей в лодке к Ланселоту: *In her right hand the lily, in her left // The letter – all her bright hair streaming down. // ...Неслась в ладье, держа в руке лилею, // Письмо – в другой, волной струились кудри* [Там же, с. 33]... Лилия же в «Леди из Шалотт» второй раз возникает в контексте весьма красноречивом: когда героиня оставляет работу и наконец смотрит на мир не через зеркало, первое, что она видит, – это лилия (*She saw the water-lily bloom* [3, с. 60]. / *Она увидела цветки водяной лилии*); далее она видит *шлем и перо Ланселота*. Это все. Далее вступает в силу некое необратимое заклятие. Ситуация «леди, видящая лилию и прекрасного юношу» отсылает нас к вполне определенному евангельскому событию – Благовещению (в английском языке этот

праздник называется как «the Annunciation», так и «Lady Day» – дословно: «День Леди»). Как известно, именно лилию держит в руках архангел Гавриил, сообщая Деве Марии благую весть. Однако не только этот ключевой, красноречивый визуальный образ, но и целый ряд других позволяет говорить о важности сюжета Благовещения в контексте произведения Теннисона. Важно отметить, что отсылка осуществляется, прежде всего, к иконографии события, на которую повлияли – даже в большей степени, нежели Евангелие – апокрифы и предания. Речь идет, в частности, об апокрифах II века – «Протоевангелие Иакова» и «Книга о рождении Блаженнейшей Марии и детстве Спасителя», известная также как «Евангелие Псевдо-Матфея»; они не изменяют канонический текст, но добавляют к нему детали.

Согласно апокрифам, Деве Марии нужно было *соткать* новую *завесу из пурпура* для Иерусалимского храма. Так, в Византии к XII веку изображение *прядущей Богородицы* распространилось почти повсеместно. И именно прядущей застает ее архангел Гавриил (на целом ряде старинных изображений воссоздана именно такая сцена; образ читающей Богородицы появляется позднее). Соответственно, известен целый ряд икон / фресок / картин, на которых Богородица, внимающая архангелу Гавриилу, изображена с красной / пурпурной пряжей или нитью. Кроме того, в религиозной живописи при изображении данного сюжета сформировалась определенная традиция расположения фигур, особенностей воссоздания интерьера, соотношения внутреннего и внешнего пространства и, разумеется, символики (следует заметить, что речь идет именно о западноевропейской живописной традиции, более актуальной применительно к разговору о Теннисоне; в православной иконописи своя специфика).

Так, сцена Благовещения, как правило, помещена в небольшое замкнутое помещение с окном (вариант: огороженное забором пространство с обязательным деревом). За окном (за оградой) достаточно часто изображались: река, дерево / деревья, некие строения, причем нередко достаточно определенно угадывался замок. Соединение мотивов дворца, городской стены, башни, врат, райского сада отсылало к образу Небесного Иерусалима, путь к которому был открыт в момент Благовещения; изображение водоема, реки было неизменно связано с Богородичной символикой (см. полотна Рогира ван дер Вейдена, Леонардо да Винчи, Сандро Боттичелли, Доменико Беккафуми и др., воссоздающие сцену Благовещения). Нетрудно увидеть, сколь близко изображение ткущей леди из Шалотт, которая сидит у заменяющего окно зеркала и видит отраженные в нем ивы, реку и замок, к вышеуказанным живописным канонам. При обращении к ранней редакции 1833 года можно обнаружить ряд еще более красноречивых портретных и интерьерных деталей, отсылающих к Богородичной иконографии, в частности, иконографии Благовещения. Например, такую: *The little isle is all inrailed // With a rose-fence, and overtrailed // With roses* [8]... / *Этот маленький остров весь огорожен // Изгородью из роз и обвит // Розами...* Роза – один из традиционных символов Богородицы, а сюжет «Мадонна в розовом саду» – в ряду наиболее распространенных в мировой религиозной живописи, причем именно мотив *огороженности* (*hortus conclusus*) важен и в высшей степени символичен. Еще несколько говорящих деталей из первой редакции: *A pearl-garland winds her head: // She leaneth on a velvet bed, // Fully royally apparellèd, // The Lady of Shalott* [Ibidem]. / *Жемчужная диадема венчает ее голову: // Она опирается на бархатную кровать, // Полностью в королевском одеянии // Леди Шалотт*. Жемчужная корона – многозначный символ, с одной стороны, акцентирующий мифопоэтическую грань образа (жемчуг связан одновременно с женской сущностью, водной стихией и луной – можно вспомнить «Рождение Венеры» Боттичелли, где Венера рождается из раковины, как жемчужина), а с другой – опять-таки с Богородицей. Традиция изображать Деву Марию именно в жемчужной короне (диадеме) иллюстрируется целым рядом примеров (Богородица на внешней стороне Гентского алтаря работы Х. и Я. ван Эйков, целый ряд изображений Мадонны Карло Кривелли и др.). Не менее традиционно и изображение *кровати* в комнате Девы Марии, где ее посещает Архангел Гавриил. Создается впечатление, что Теннисон скрупулезно воссоздавал все возможные (и узнаваемые) живописные детали Благовещения, и даже сокращенное во второй редакции их количество не позволяет счесть это случайностью и совпадением.

В полотнах прерафаэлитов на данный сюжет неизменно присутствует интерьер с зеркалом (почти неотличимым от окна), пейзажем (Теннисовским и одновременно столь похожим на картины художников столь почитаемой ими дорафаэлевой эпохи). Разумеется, мотив прядения также не обойден ими. Кстати, изображая зеркало на стене, они не только иллюстрировали Теннисона, но и оставались верны своим пристрастиям к средневековой живописи, где зеркало на стене было весьма частотной деталью интерьера и неоднозначным, загадочным символом. Одна из распространенных трактовок в средневековой живописи: «зеркало – Божье око», а самый известный пример – картина Яна ван Эйка «Портрет четы Арнольфини» (1434), где зеркало, отражающее иной взгляд на изображенное на картине, окружено миниатюрами с евангельскими событиями. Любопытно, что прерафаэлиты не только воссоздали присутствующие в тексте Теннисона детали (интерьер, вид из окна / отражение в зеркале), которые могут быть соотнесены с иконографией Благовещения, и даже акцентировали их, но и добавили свои. К акцентировке можно отнести, например, именно красную нить в руках леди на картине У.-Х. Ханта; именно красновато-пурпурная пряжа и на двух картинах Д.-У. Уотерхауса (тогда как у Теннисона просто «colours gau» – «пестрые / яркие цвета»). Также у Ханта ограда в комнате напоминает ограду на иконах типа *hortus conclusus*. Среди других примеров: изображение херувимских крылышек на полу у того же Ханта; красный / синий цвет одежды леди, прямо ассоциирующийся с цветом одежды Девы Марии. Но, пожалуй, дальше всех в очевидности сближения образа леди из Шалотт с Богородицей (и – заметим – в отступлении от теннисоновского первоисточника) пошел Джон Мелхиш Страдвик, поздний прерафаэлит, автор картины «Elaine, The Lady of Shalott» (*Элейн, Леди из Шалотт*), – сам за себя говорит портрет, интерьер и, конечно же, лилия на полу.

Когда леди впервые смотрит на мир (точнее, на Ланселота) не через зеркало, в силу вступает заклятье. Рискнем предположить, что с этого момента богородичная символика меняется на символику Христа. Действие заклятия проявляется так: *Out flew the web and floated wide; // The mirror crack'd from side to side* [3, с. 60]... / *Полотно вылетело и стало парить, // Треснуло зеркало с одного края по другой*. Сравним евангельское: *And behold, the veil of the temple was rent in two from top to bottom (The Gospel of Matthew, 27:51)...* / *И вот, завеса в храме разодралась надвое – сверху донизу (Евангелие от Матфея, 27:51)...* Далее леди покорно принимает неотвратимое, а именно – собственную смерть, и единственное, что она делает, – покидает предназначенное ей ограниченное пространство, чтобы впервые явить себя людям. Здесь опять-таки показательна первая редакция произведения (1833) – именно в ней люди находят в руке уже умершей леди пергамент с надписью: *The web was woven curiously // The charm is broken utterly, // Draw near and fear not – this is I, // The Lady of Shalott* [8]. / *Полотно было соткано необычно, // Заклятие снято полностью, // Подойдите и не бойтесь – это я, // Леди Шалотт*.

Вспомним, что на пергаменте умершей Элейн из Астолата было написано о ее любви к Ланселоту (*I loved you, and my love had no return, // And therefore my true love has been my death. / Моя любовь в вас не нашла ответа, // И оттого в любви нашла я смерть* [4, с. 34]). Здесь же мы видим нечто совершенно иное: леди сообщает людям, что после ее смерти (или *ее смертью?*) «заклятие снято абсолютно» (снято, а не исполнено!) и призывает их не бояться. Интересно, что данные строки можно трактовать двойственно – и применительно только к самой леди, но также и ко всем людям, тем более что еще одна евангельская аналогия возникает явно не случайно: *Take heart, it is I. Don't be afraid (The Gospel of Matthew, 14:27). / Ободритесь: это Я, не бойтесь (Евангелие от Матфея, 14:27)*. Иными словами, перед нами история не о любви женщины к мужчине, но об искупительной жертве, о благом примере выхода за рамки внешней обусловленности. В редакции 1842 года Теннисон меняет финал (и это, пожалуй, самое существенное изменение). Мотив посмертного письменного обращения леди к людям полностью снят. Однако отсутствует и посмертное любовное признание. Финальные слова произносит Ланселот, глядя на умершую леди: *She has a lovely face; // God in his mercy lend her grace, // The Lady of Shalott* [3, с. 64]. / *У нее красивое лицо; // Бог по Своей милости дарует ей благодать, // Леди Шалотт*. Тема внешней красоты («lovely face») соединяется с темой Божией благодати (хотя здесь вряд ли случайная игра слов: «grace» – это и «благодать», «милость», и «грация», «изящество»). Финал второй редакции чуть более «прозрачен» за счет намека (но не более) на любовно-романтическую подоплеку; первая же редакция представляется, казалось бы, более семантически затемненной, однако, как мы попытались показать, анализ библейских и иконографических аллюзий способен значительно прояснить суть дела.

К. Д. Бальмонт, назвавший Теннисона в ряду «наиболее выдающихся символистов, декадентов и импрессионистов в Англии» [Цит. по: 2, с. 53] (наряду с Г.-Д. Россетти), в своем переводе не заостряет (в отличие от прерафаэлитов) внимание на библейских аналогиях, но переносит акценты скорее на мистическую, «колдовскую» составляющую, в которой символисты были живо заинтересованы. Прежде всего, показательное изменение заглавия: под пером К. Д. Бальмонта оно зазвучало как «Волшебница Шалотт» – то есть название местности превратилось в имя, а сама «леди» становится «волшебницей». В этом очевидное несоответствие теннисоновскому сюжету, согласно которому героиня изображена все же как *объект* волшебных чар, а не их *обладательница* [5]. В переводе значимого, как было показано выше, для понимания библейских аллюзий фрагмента – взгляда леди на Ланселота – Бальмонт также отступает от первоисточника – казалось бы, незначительно, но семантически весьма красноречиво:

Теннисон:	Бальмонт:
<p><i>She saw the water-lily bloom,</i> (Она увидела водяную лилию) <i>She saw the helmet and the plume,</i> (Она увидела шлем и перо) <i>She look'd down to Camelot.</i> (Она посмотрела вниз на Камелот) [3, с. 60].</p>	<p><i>В окно увидел жадный взор</i> <i>Купавы, шлем, коня, простор,</i> <i>Вдали зубчатый Камелот</i> [1, с. 143].</p>

Как видно, «водяные лилии» названы «купавами», однако с точки зрения ботаники это разные растения: «купава» – иное название купальницы (водный цветок преимущественно желтого цвета). В восприятии русского читателя «купава» свяжется, скорее всего, с именем героини из пьесы-сказки А. Н. Островского «Снегурочка» и, соответственно, уведет его восприятие от иконографической «лилии» в сферу литературную и – далее – мифологическую. Кроме того, расширенный перечислительный ряд («купавы, шлем, коня, простор») размывает Теннисовскую смысловую заостренность.

В целом перевод Бальмонта можно охарактеризовать как более лаконичный, в меньшей степени насыщенный деталями, прежде всего, описательными. Так, не столь подробно описаны люди, проходящие мимо жилища леди и отражающиеся в ее зеркале; в описании Ланселота редуцированы наиболее масштабные «космические» образы, не всем из них даны русские эквиваленты (например, таким как: «branch of stars» («ветвь звезд»), «golden Galaxy» («золотая галактика»), «starry clusters bright» («яркие скопления звезд»)). Однако есть один момент, который Бальмонт усиливает по сравнению с первоисточником – это значимый в контексте символистской эстетики мотив сна. У русского поэта он появляется даже там, где его нет у Теннисона. Для столь небольшого текста количество примеров вполне внушительно:

Теннисон:	Бальмонт:
<p><i>And by the moon the reaper weary, И при луне утомленный жнец, Piling sheaves in uplands airy, Складывая снопы на открытом нагорье, Listening, whispers «Tis the fairy Слушает и шепчет: «Это фея, Lady of Shalott» Леди Шалотт» [3, с. 54].</i></p> <p style="text-align: center;">***</p> <p><i>And moving thro' a mirror clear И движущиеся в чистом зеркале, That hangs before her all the year, Которое висит перед ней круглый год, Shadows of the world appear. Появляются тени мира [3, с. 54].</i></p> <p style="text-align: center;">***</p> <p><i>Or when the moon was overhead, Или, когда луна была над головой, Came two young lovers lately wed... Приходили двое молодых влюбленных [3, с. 56]...</i></p> <p style="text-align: center;">***</p> <p><i>Like some bold seer in a trance... Как какой-нибудь отважный провидец в трансе [3, с. 60]...</i></p> <p style="text-align: center;">***</p> <p><i>And her eyes were darken'd wholly, Пока ее глаза совсем не потемнели, Turn'd to tower'd Camelot... Будучи обращенными к башенному Камелоту [3, с. 62]...</i></p>	<p><i>И жнец усталый, при луне, Снопы вздымая к вышине, Тихонько шепчет, как во сне: «Волшебница Шалот!» [1, с. 141].</i></p> <p style="text-align: center;">***</p> <p><i>Лишь видит в зеркало она Виденья мира, тени сна [1, с. 141]...</i></p> <p style="text-align: center;">***</p> <p><i>Когда же, лунных снов полна, Чета влюбленных шла, нежна [1, с. 142]...</i></p> <p style="text-align: center;">***</p> <p><i>И, как провидец, в блеске сна [1, с. 144]...</i></p> <p style="text-align: center;">***</p> <p><i>И вот затмился взор очей, Глядя на сонный Камелот [1, с. 144]...</i></p>

Итак, образ, созданный Теннисоном, вообрал в себя множество традиций и аллюзий, своеобразно, но узнаваемо преломив библейские сюжеты, причудливо соединив прошлое и современное, историческое и мифическое, этическое и эстетическое. Рассмотрение двух редакций произведения, а также сюжетно соположенного текста из цикла «Королевские идиллии» позволило обнаружить семантическую значимость сюжета Благовещения в пространстве теннисоновского текста. Будучи «подсвеченным» живописью прерафаэлитов, образ «леди из Шалотт» сделался особенно притягательным для русских модернистов. В этой связи выбор К. Д. Бальмонта, конечно, не случаен. Переводя стихотворение Теннисона весьма близко к тексту, он тем не менее акцентирует значимые для себя (и, разумеется, для символистского направления, к которому он принадлежал) детали, связанные с мистикой, мифологией, сосуществованием-противопоставлением двух миров: чувственно-осязаемого и запредельного.

Список источников

1. Бальмонт К. Д. Из мировой поэзии. Берлин: Слово, 1921. 209 с.
2. Литературные манифесты от символизма до наших дней / сост. и предисл. С. Б. Джимбинова. М.: XXI век – Согласие, 2000. 608 с.
3. Теннисон А. Волшебница Шалотт и другие стихотворения / сост. и предисл. Г. М. Кружкова. М.: Текст, 2007. 396 с.
4. Теннисон А. Королевские идиллии: поэмы А. Теннисона в первом полном стихотворном переводе О. Н. Чюминой / с ил. известных худож. Г. Дорэ, Райда, Мэклизы, Эдоарди и др. СПб.: А. А. Каспари, 1903-1904. 64 с.
5. Чернин В. К., Жаткин Д. Н. Поэма Альфреда Теннисона «Леди из Шалотта» в русских переводах конца XIX века // Филологические науки. 2009. № 2. С. 37-46.
6. Celtic Mythology. New Lanark: Geddes & Grosset, 1999 / пер. с англ. С. Головой и А. Голова. М.: Эксмо, 2002. 512 с.
7. Potwin L. S. The Source of Tennyson's the Lady of Shalott [Электронный ресурс] // Modern Language Notes. 1902. Vol. 17. № 8 (Dec.). P. 237-239. URL: <http://www.jstor.org/stable/2917812> (дата обращения: 24.07.2017).
8. Tennyson A. The Lady of Shalott (1833 & 1842 Versions) [Электронный ресурс]. URL: <http://d.lib.rochester.edu/camelot/text/tennyson-shalott-comparison> (дата обращения: 24.07.2017).

“THE LADY OF SHALOTT” BY A. TENNYSON AS INTERPRETED BY K. D. BALMONT AND PRE-RAPHAELITES (THE MYTHOLOGICAL, BIBLICAL AND PICTORIAL IN THE IMAGE)

Zavgorodnyaya Galina Yur'evna, Doctor in Philology, Professor
Zavgorodnii Aleksei Mikhailovich
Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing, Moscow
galina-yuz@yandex.ru; almzav@yandex.ru

“The Lady of Shalott” image by A. Tennyson is considered in the article in the light of biblical and iconographical allusions; the provided analysis allows the authors to conclude on semantic and stylistic importance of Annunciation motive in the textual space. Special attention is paid to the peculiarities of “the Lady of Shalott” image reconstruction in the Russian translation by K. D. Balmont (the focus is made on the significant differences from the original text) and in the Pre-Raphaelite paintings.

Key words and phrases: A. Tennyson; Shalott; biblical allusions; iconography; Pre-Raphaelites; K. D. Balmont; translation.