



УДК 821.113.4

А. В. Ломагина

*Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена*

**ЭКФРАСИС КАК СРЕДСТВО РЕКОНСТРУКЦИИ
ИСТОРИЧЕСКОЙ ЭПОХИ В РОМАНАХ Й. В. ЙЕНСЕНА
(«ПАДЕНИЕ КОРОЛЯ», 1901) И Х. СТАНГЕРУПА («БРАТ ЯКОБ, 1991)**

Для цитирования: Ломагина А. В. Экфрасис как средство реконструкции исторической эпохи в романах Й. В. Йенсена («Падение короля», 1901) и Х. Стангерупа («Брат Якоб», 1991) // Скандинавская филология. 2018. Т. 16. Вып. 1. С. 116–137. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu21.2018.109>

Статья посвящена использованию экфрасиса для реконструирования исторической эпохи в датских исторических романах Й. В. Йенсена «Падение короля» (1901) и Х. Стангерупа «Брат Якоб» (1991). Фоном в обоих романах служит время правления короля Кристиана II (1513–1523) и эпоха Реформации. Экфрасис в обоих романах является «текстом в тексте» (Ю. М. Лотман), который должен целенаправленно вызывать в сознании читателя определенную картину, может служить сюжетобразующим или стилистическим приемом и становится фактором авторского построения текста, с одной стороны, и читательского восприятия текста — с другой. Историческая эпоха предстает у Йенсена опосредованно: через сны, видения, зримые образы, возникающие перед персонажами, которые переданы в форме экфрасиса. Писатель стилизует исторический фон, обращаясь к картинам Северного Возрождения. Х. Стангеруп тоже обращается к художественным образам, существовавшим в описываемую эпоху, однако использует диалог между живописным, скульптурным или архитектурным референтом и историческими событиями для выстраивания сократического диалога с читателем, что позволяет ему дешифровать происходящее.

Ключевые слова: Й. В. Йенсен, Х. Стангеруп, экфрасис, исторический роман, «Падение короля», «Брат Якоб», Северное Возрождение.

Статья посвящена сравнению художественных средств, используемых для реконструирования исторической эпохи, в которую разворачиваются действия двух датских исторических романов — Й. В. Йенсена «Падение короля» и Х. Стангерупа «Брат Якоб». Фоном в обоих романах служит время правления короля Кристиана II (1513–1523) и эпоха Реформации.

Особую роль в воссоздании исторически достоверного фона и погруженности читателя в эпоху XVI в. в обоих романах играет экфрасис. Под экфрасисом изначально понимается «описательная речь, отчетливо являющая глазам то, что она поясняет» [Брагинская, 1977, с. 259]. Таким образом, основная задача экфрасиса — перевод с языка изобразительного на язык словесный. Перестав быть риторическим упражнением, экфрасис становится в литературе приемом, который должен целенаправленно вызывать в сознании читателя определенную картину и может служить сюжетообразующим или стилистическим средством. По определению Ю. М. Лотмана, любой текст в тексте, коим экфрасис является, обретает отдельную закодированность, что становится фактором авторского построения текста, с одной стороны, и читательского восприятия текста — с другой [Лотман, 2004, с. 66].

В задачи исследования входят анализ и классификация основных видов экфрасиса в текстах романов, сравнение функции экфрасиса как текста в тексте применительно к обоим произведениям и выявление его значения для системы взаимоотношений «автор — читатель».

Принципы выстраивания системы отношений с читателем, понятие исторического времени, отношение к произведению искусства как референту в большой степени зависят от культурно-исторических кодов времени, в которое писались произведения. Культурно-историческая реальность эпохи написания романа «Падение короля» сильно отличается от времени работы над «Братом Якобом»: между ними 90 лет, и их авторы имеют абсолютно несхожие представления об историческом процессе. Однако их роднит не только эпоха, которую они изображают (исторические события, персонажи), но и выстраиваемая в текстах система отношений между автором и читателем, с одной стороны, и автором и изображаемым историческим моментом — с другой. Эти особенности диктуют и использование сходных стилистических

средств, в частности при изображении «достоверного» исторического окружения протагонистов.

Нобелевский роман Йоханнеса Вильгельма Йенсена (1873–1950) — одна из вершин датской художественной прозы XX в. Роман написан в 1901 г. и может быть отнесен к историческому жанру, поскольку философски и эстетически осмысляет исторический процесс и проводит линию исторического развития Дании от эпохи Реформации, объясняя современную автору Данию рубежа XIX–XX вв. Описания реальных событий и судьбы исторических персонажей вплетены в нем в ткань поэтического и мифологического повествования. Роман трактуется многими исследователями как история распада Датского королевства и эпоха декаданса. Сам автор время написания романа рассматривал как закономерный итог вырождения датской нации.

Йенсен называл роман историческим [Jensen, 1939, s. 18], с чем, однако, не согласны некоторые его исследователи [Jørgensen, 2011]. Роман мировоззренчески противостоит рефлексующим маргинальным типажам эпохи декаданса, проникнут идеями дарвинизма и является модернистским по стилю, новаторскому использованию языка и обращению к музыкальным и живописным прототипам.

Следуя принципу символизма, который С. Малларме сформулировал как отображение не вещей (в случае с историческим повествованием — не самих фактов), а своих впечатлений от них [Линкова, 2006], автор погружает читателя в мир видений, снов и ощущений персонажей — свидетелей и участников исторических событий. Читателю приходится привлекать свои знания истории Дании и Швеции, чтобы восстановить линейную последовательность событий, которые остаются неназванными.

Синтез слова, музыки и живописи, характерный для повествования, тоже отсылает к символизму. Так, в России современник Й. В. Йенсена А. Блок, говоря о превосходстве живописных средств в своей статье 1905 г., утверждает: «Искусство красок и линий позволяет всегда помнить о близости к реальной природе и никогда не дает погрузиться в схему, откуда нет сил выбраться писателю. Живопись учит смотреть и видеть» [Блок, 1905].

Роман «Брат Якоб» написан Х. Стангерупом (1937–1998) в 1991 г. Это заключительный роман трилогии, которую объеди-

няют в общую композицию две идеи. С одной стороны, каждый из трех романов — «Трудно умирать в Дьеппе» (1981), «Дорога в Лагоа Санта» (1985) и «Брат Якоб» — это философский эксперимент. Они персонифицируют одну из трех стадий жизненного пути, по С. Киркегору, эстетика, этика и рыцаря веры, в образе трех исторических протагонистов. С другой стороны, как и Й. В. Йенсен, Х. Стангеруп провоцирует диалог между эпохой Реформации и современной ему исторической ситуацией. Время написания трилогии пришлось на годы жарких дискуссий по поводу выбора Данией общеевропейского пути или изоляционизма. Речь идет о трех референдумах о вхождении в ЕС. Писатель принимал активное участие в дебатах на страницах датской прессы, выступая за открытость датской культуры. И для своей трилогии он выбирает трех реальных личностей из датской истории, которые оказываются заброшенными в большой мир за границами своей страны. Описание их судьбы становится аргументом за общеевропейское культурное взаимовлияние, созвучное позиции самого автора.

Если рассматривать «Падение короля» и «Брата Якоба», при всей сложности однозначного определения их жанра в качестве романов исторических, то описание событий и персоналий XVI в. в Дании и Европе в обоих произведениях составляет исторический фон, на котором разворачиваются события. Описываемый период датской истории, на который пришлась церковная Реформация, определил облик Дании, современной Й. В. Йенсену, и не потерял своей актуальности в конце XX в. для Х. Стангерупа.

Опираясь на одни и те же факты истории, авторы совершенно по-разному организуют повествование. В зависимости от приоритетности событий для замысла некоторые из них оказываются максимально приближены благодаря крупному плану, другие упоминаются вскользь и даны на большом расстоянии. Так, Й. В. Йенсен вообще не касается истории Реформации и вопроса перехода от католицизма к лютеранству, а Х. Стангеруп только упоминает о «Кровавой бане» в Стокгольме и переправе короля из Ютландии на остров Фюн — двух событиях, которым Й. В. Йенсен посвящает две центральные главы.

Интересен вопрос о возможной переключке двух текстов. Хотя в послесловии к роману «Брат Якоб» автор ни разу не упоминает о «Падении короля», имеются свидетельства того, что между

двумя текстами существует диалог. Так, Н. Мартинов в биографии Х. Стангерупа цитирует слова писателя о том, что его роман «Брат Якоб» стал ответом на «Падение короля» [Martinov, 2003, s. 317]. В самом тексте романа словосочетание «падение короля» употребляется два раза. Например, протагонист, говоря о произошедших переменах в Дании, утверждает: «Я мог бы много рассказать о падении короля» [Stangerup, 1991, s. 248]. В другом месте романа упоминается письмо, отправленное императору Карлу от короля с нарочным, чье имя совпадает с именем протагониста из «Падения короля» — Миккель. Хотя в непосредственные задачи данного исследования не входит подробная интерпретация диалога между двумя произведениями, тем не менее можно отметить некоторое сходство в построении иерархии персонажей и фактов, трактовке эпохи и натуралистичности, в первую очередь опору на чувственное восприятие действительности, отраженное в языке.

Оба автора пишут свои произведения в борьбе: Й. В. Йенсен — с декадансом и устремленностью вглубь подсознательного, Стангеруп — с модернистскими языковыми экспериментами 1970-х годов, с одной стороны, и датским мелочным мещанским сознанием «птичьего двора» — с другой. Художественный метод, который складывается в обоих случаях, получает обозначение «новый реализм». «Новый реализм», или «новый натурализм», рубежа XIX–XX вв. проявлял интерес к народной жизни, народной культуре, живому разговорному языку, не являясь собственно единой идейной школой. «Новый реализм», «психологический реализм» появился в 1960-х. Он вырос из философии экзистенциализма, опирается на психологизм и ставит своей целью полное погружение читателя в мир чувств персонажей, запахов, звуков и цветовой гаммы, текстов эпохи. В произведениях Стангерупа пристрастие к визуализации усиливается благодаря его опытам в кинематографии.

Сходство между двумя романами довершает обращение к изобразительному искусству как способу создания достоверности изображаемой эпохи. Экфрасис в обоих текстах выполняет различные функции: сюжетообразующую, стилизующую, визуализирующую, диалогическую. Визуализация является важной стратегией в выстраивании отношения «автор — читатель» для обоих романов.

Работу над романом «Брат Якоб» Стангеруп описывал как эксперимент погружения в историческую культурную среду (Франсуа Рабле, Эразм Роттердамский, Томас Мор, легенды индейцев-тараско Южной Америки, алтарь Клауса Берга, фреска в датской церкви Биллеред, лабиринт в Шартрском соборе Божьей матери). Писатель побывал в Мексике, чтобы прикоснуться к миру, окружавшему протагониста в XVI в.: монастырь в Цинцунцане, кафедральный собор в Морелии, подобный описанному в «Утопии» Т. Мора [Stangerup, 1991, s. 261]. Таким образом, экфрасис становится в один ряд с описанием текстов и документов эпохи, уподобляется им и подвергается художественному и историческому истолкованию. В отличие от романа Й. В. Йенсена, все источники, на основании которых работал Х. Стангеруп, названы в тексте, что позволяет заглянуть в «мастерскую» писателя и понять его метод построения исторически достоверной картины XVI в.

Й. В. Йенсен в эссе *Nordvejen* и в устных беседах несколько раз повторял, что свой роман он написал без серьезной исторической подготовки, опираясь только на «Историю Отечества» К. Аллена, сборник репродукций Г. Гольбейна и А. Дюрера, изданных Кнакфуссом, и картины Х. Риберы из музея Прадо [Jensen, 1939].

Несмотря на то что к свидетельству писателя нужно относиться с осторожностью, по крайней мере исследователи его творчества свидетельствуют о большом количестве исторических изысканий, использованных при написании «Падения короля», видится возможным анализировать экфрасисы в романе, опираясь на названные автором источники.

О значении живописных полотен как источника визуализации действительности и литературного творчества говорит цитата из эссе Й. В. Йенсена «Этапы духовного развития»: «Искусство Ренессанса предоставляет возможность оказаться среди людей эпохи, они на полотнах предстают как живые. Такие известные и растиражированные шедевры Тициана, Гольбейна, Веласкеса погружают нас в мир характеров живых людей, их уровень культуры, самую душу эпохи. Для меня искусство означало то же, что и сама действительность, если она была недостижима» [Jensen, 1928, s. 222]. Таким образом, реальность искусства уравнивается с действительностью.

Текст изобилует описаниями, которые погружают читателя в мир красок, звуков, запахов и внутренних ощущений персонажей, создавая иллюзию отстраненности автора и соответственно возможности для читателя присутствовать при описываемых событиях эпохи Возрождения.

Для антропологически точного изображения исторической действительности эпохи Реформации писатель обращается к портретам Х. Гольбейна и портретной галерее датских королей, апокалиптической серии гравюр А. Дюрера. Так, символические размышления о преходящем времени, круговороте жизни и неизбежности смерти Йенсена перекликаются с серией «Пляски смерти» Гольбейна, гравюрами А. Дюрера и, вероятно, картиной Х. Бальдунга.

При составлении иерархии живописных произведений и гравюр по цели их использования в тексте романа можно выделить доминанты, которые дали импульс для организации сюжета. Как правило, художественные полотна — референты в романе не названы, экфрасисы относятся к имплицитному, косвенному, неатрибутированному типу, т. е. «описание персонажа или других элементов художественного мира создается с привлечением мотивов визуального произведения» [Яценко, 2011, с. 47].

К доминантам относится картина Х. Риберы из музея Прадо, которая была упомянута Й. В. Йенсенем. Предположительно, речь идет о «Кающейся Марии Магдалине», живописном образе, который послужил прототипом одного из главных женских образов романа — Сусанны, дочери еврея Менделя. Можно предположить, что наличие живописного прототипа объясняет столь подробное описание Сусанны в романе, в отличие от второй девушки — Анне Метте, чей образ присутствует в воспоминаниях влюбленного Отте, но не приобретает конкретных черт.

Сусанна позаимствовала у персонажа Х. Риберы тяжелые темно-каштановые волосы, «очаровательные ножки», которые хотелось пощекотать [Jensen, 1950, s. 48], блестящие глаза. Внешность девушки описывается подробно только в сцене наказания за прелюбодеяние. Читатель видит ее глазами сторожа, затем толпы, наконец, глазами влюбленного Миккеля, который следует за ней до Хельсингёра. Миккель заглядывает в дверь таверны, которая служит рамой для описываемой картины. Он делает это после того,

как там зажигают свет, поэтому читатель может себе представить картину, освещенную светильником изнутри, скорее всего, сбоку.

В этой сцене Миккель не слышит, о чем идет разговор, он может только наблюдать жесты и выражение лиц и истолковывать их. Композиция представляет собой стол и девушку, сидящую на стуле, положившую руки на спинку и склонившую на них голову. Ее лицо повернуто к зрителю. Старый Мендель и молодой еврей, уговаривающие девушку, описаны по-импрессионистически, пунктирно: кудрявые волосы, бурные жесты, поза, выдающая заботу и стремление помочь. В этой части экфрасис разворачивается по «толковательной» модели, жесты и поза истолковываются, объясняются. Все внимание Миккеля сосредоточено на девушке, поэтому, естественно, описание начинается с ее лица. Этот прием выполняет функцию света в картине барокко, который выделяет основные детали композиции. Экфрасис приобретает диалогические черты, имитируя беседу рассказчика с самим собой с помощью несобственно-прямой речи: «Это она! <...> Как нежны ее черты! <...> О, нет, они не понимают, о чем она грустит» [Jensen, 1950, s. 45]. Ее лицо, повернутое к двери, ничего не видит, рот слегка приоткрыт, легкая тень над верхней губой, беспокойные тонкие ноздри. Ее черты полны печали и нежности, глаза ясновидящие и болезненно блестят. Последняя часть описания снова приобретает «толковательные» черты, т. е. «все не так, как кажется с первого взгляда»: «искривленные страданием губы могли таить загадочную улыбку, заплаканные горестные глаза выдавали печаль и негу» [Jensen, 1950, s. 49].

На этом описание обрывается, протагонист не выдает того, что он понял. За него это делает повествователь, описывающий его возвращение в Копенгаген: «Самое горькое во всем случившемся, что он увидел образ Отте Иверсена в затуманенном горем взгляде Сусанны» [Jensen, 1950, s. 49].

К другой группе референтов относятся прижизненные портреты людей эпохи Возрождения, которые Й. В. Йенсен описывает очень подробно в нескольких своих эссе об искусстве портрета и о расе и антропологическом типаже людей Европейского Севера. Описания внешности действующих лиц романа и их одежды, доспехов и вооружения приобретают тем самым историческую достоверность. Внешность персонажей, как правило, дана глазами

зрителя — другого персонажа. Наиболее характерным для этого типа описательного экфрасиса в романе является портрет короля Кристиана, каким его в первый раз встречает Миккель. Он смотрит через открытую дверь, которая выполняет функцию рамы, и, находясь сам в темноте, наблюдает открывшуюся его глазам картину.

Описание начинается с позы и характеристики костюма. Взгляд зрителя, а за ним и внимание читателя скользит от ног, обутых в башмаки с загнутыми носами, к размещению фигуры вполоборота к зрителю, к золотой цепи на груди и рукам на том же уровне, которые держат кисть дорогого винограда. Взгляд движется за рукой Кристиана, который отщипывает виноград и кладет его в рот, и сосредоточивается на лице: «Миккель ясно видел его тонкий рот и беззую губу» [Jensen, 1950, s. 15]. Особое внимание в описании уделяется глазам: они «маленькие, удлиненные к вискам и блестящие», последними наблюдатель отмечает толстую шею и темно-рыжие волосы короля. Сочетание цветов — красные башмаки, зеленые чулки, золотая цепь и рыжие волосы, ярко освещенные в раме двери, — создает цветовую гамму описания.

Для создания апокалиптической атмосферы, «души» эпохи Й. В. Йенсен обращается к картинам Гольбейна, Дюрера и, возможно, Брейгеля Старшего. Картины Брейгеля с их перспективой сверху на происходящее сразу же возникают в сознании читателя. Такая перспектива присутствует в описании большинства батальных сцен. В сценах сражений автор создает эффект широкого пространства со множеством фигур на большом удалении. Для этого используются разные приемы. Так, в битве в Дитмарскене, когда гибель датской армии изображается в качестве метатекста, как двухактная пьеса с антитезой, эффект удаления наблюдателя и изображения сцены с большого расстояния создается благодаря употреблению множественного числа: «они тонули», «их затаптывали в грязь», «дитмарскенцы с усердием вскрывали горячую кровь из 15 000 горячих сердец» [Jensen, 1950, s. 82].

В сцене описания крестьянской войны и победы крестьян под Свенstrupом автор снова использует описательный экфрасис, задавая перспективу сверху, так как помещает наблюдателя — Миккеля — на вершину холма. Иллюзии удаленности способствует и то, что первоначально описание сражения дается без деталей:

обе армии «занимают мало места на фоне пейзажа», похожи на «два отличающихся по размеру темных пятна», а крестьяне, атакующие дворян, уподобляются мухам на куске сахара [Jensen, 1950, s. 189].

В этом описательном экфрасисе большую роль играет свет и пейзаж, который, как и на картинах Брейгеля, приобретает масштаб величественного панорамного пространства. Пейзаж в сцене дан в сентябрьском освещении при восходе солнца. В отличие от полотна, фиксирующего момент, повествование показывает пейзаж в движении — то, что не видно при рассвете, становится заметным по мере развития событий под серым дождливым и величественным небом. Однако если этот прием на картине XVI в. говорил о превосходстве богосотворенного мира над миром человеческих страстей, то на рубеже веков величественный пейзаж свидетельствует о дарвинистском круговороте жизни и смерти: «Только земля останется навсегда, поколения же растут над ней, как тени от туч» [Jensen, 1950, s. 190].

Кроме того, буквальное удаление наблюдателя на значительное расстояние позволяет сделать историческое обобщение, донося голос повествователя из будущего, знающего о дальнейшем развитии истории: «Это была их последняя победа. <...> Датчане перестали быть нордическим народом» [Jensen, 1950, s. 190]. Интересной деталью экфрасиса является фигура пахаря у подножия холма, который, не останавливая пашущих лошадей, ходит за плугом на фоне разыгрывающейся военной драмы. Эта описательная часть переключается с пашущим крестьянином на картине П. Брейгеля Старшего «Падение Икара», на что указывает сочетание этой нечастной к событиям фигуры с огромным пейзажем и множеством далеких фигур (ил. 1).

Другим приемом, передающим стилистику эпохи, является косвенный экфрасис, описывающий смерть, дважды появляющаяся в романе в традиционном виде скелета. Этот образ отсылает и к гравюрам Дюрера («Рыцарь, смерть и дьявол», «Всадники апокалипсиса», «Смерть»), и к серии «Пляски смерти» Гольбейна, и к картине «Триумф смерти» Брейгеля. Тем самым этот экфрасис представляет собой «сводный» тип, который содержит изобразительные мотивы разных художественных произведений. С его помощью автор, заимствуя стилистику картин Северного Возрожде-



Ил. 1. П. Брейгель Старший. Пейзаж с падением Икара (деталь)
(URL: https://artchive.ru/artists/1395~Piter_Breugel_Starshij/works/506333~Pejzazh_s_padeniem_Ikara_Fragment_4_Pakhar)

ния, воссоздает дух “*memento mori*” изображаемой эпохи. В сцене разгрома войска короля Ханса дитмарскеновскими мужиками рассказчик использует образ смерти, поедающей трупы: «Смерть невоспитанно чавкала челюстями» [Jensen, 1950, s. 82]. Ирония сравнения строится на обвинении смерти в невоспитанности (ил. 2, 3).

Вставная глава «Смерть» сводит воедино зрительное, звуковое и тактильное восприятие эпохи, создавая портрет ужаса. Здесь снова представлен сводный тип экфрасиса в динамике, смерть описана как всадник, который постепенно обнаруживает свою подлинную сущность — сначала сверхъестественным громом из-под копыт коня, затем ветер вздымает плащ, и становятся видны голые кости, череп с тремя волосинами, на нем корона, за плечами коса. Наречие эпитета «триумфально» в отношении поднятой косы символизирует будущее триумфальное шествие смерти по страницам романа, где ни один из персонажей не избежит ее, и, возможно, указывает на картину Брейгеля «Триумф смерти». Натуралистическое описание вороны, спутницы смерти, разевающей клюв в хохоте, придает картине еще большую мрачность. Развитие экфрасиса продолжает традицию «Пляски смерти» из живописи



Ил. 2. А. Дюрер. Смерть
(URL: <https://ru.pinterest.com/pin/484207397406084527/>)



Ил. 3. А. Дюрер. Всадники апокалипсиса (деталь)
(URL: http://morthsound.blogspot.ru/2012/12/blog-post_21.html)

Северного Возрождения: смерть ударяет по спине случайного прохожего и оставляет его мертвым.

Еще одна вариация на тему жизни и смерти в романе — образ трех возрастов человека. Тема смены жизненных циклов, рождения и смерти разрабатывалась художниками Северного Возрождения А. Дюрером («Пятеро обнаженных») и Х. Бальдунгом («Три возраста человека»). Эта тема была очень актуальна и в живописи рубежа XIX–XX вв. (Э. Мунк «Танец жизни», «Три возраста женщины»). Толковательный экфрасис, отсылающий к рисунку Дюрера «Пятеро обнаженных», был проанализирован С. Иверсеном как «предсказывающий» — видение Миккеля на живодерне [Kraftlinjer, 2004, s. 100].

Пример нулевого экфрасиса, который только указывает на связь с картиной, присутствует в сцене описания Сигрид — возлюбленной Аксея. Вероятно, референтом этого экфрасиса является картина «Три возраста человека» Х. Бальдунга. В лице девушки рассказчик замечает детские черты, какой она была ребенком, но также видно было, какой она станет в старости. Дальше наблюдатель анализирует эту черту и находит аналогию: «Казалось, что ее нежное лицо отражает таинство трех возрастов человека» [Jensen, 1950, s. 106]. Атрибуция по названию позволяет усилить символическое звучание и неоднозначность толкования экфрасиса, поскольку вызывает в памяти читателя множество живописных прототипов (Караваджо, Мунк, Дюрер, Бальдунг; ил. 4).

Принципиальное отличие использования экфрасиса в романе Стангерупа заключается в том, что в большинстве случаев они миметические (имеющие реальный прототип) и атрибутированные (в тексте присутствует название референта и авторство). Живописные и архитектурные экфрасисы используются наряду с реминисценциями к литературе и документам эпохи Реформации. Как и живописные референты, они все атрибутированы. Повествование то стилизуется под письменный документ эпохи или философский трактат, то организуется с помощью экфрасиса. Создается эффект пестрой мозаики исторического фона, где различные культурные тексты преломляются и распадаются на отдельные фрагменты, а отдельные элементы становятся сюжетообразующими компонентами. Определить рисунок этой мозаики и собрать воедино элементы в логичный узор предстоит читателю.



Ил. 4. Х. Бальдунг. Три возраста человека и три грации
(URL: <http://allpainters.ru/baldung-hans/889-tri-vozrasta-che-loveka-i-tri-gracii-xans-baldung.html>)

Атрибуция референтов играет роль дополнительного аргумента в пользу «достоверности» исторической сюжетной линии и ее истолкования, поскольку атрибутированные документы сигнализируют о «подлинности».

Основным сюжетообразующим экфрасисом первой части романа является описание алтаря Клауса Берга в церкви св. Кнуда в Оденсе. Алтарь создавался с 1515 по 1525 г., т. е. был начат во времена правления короля Ханса и закончен после смещения с трона Кристиана II. Тем самым все исторические события, легшие в основу исторической части фабульной линии романа «Падение ко-

роля», оказываются соотнесены с этапами создания алтаря и низаны на стержень истории заказа, прототипов и работы над ним. Алтарь описывается по частям и показан зрителю глазами нескольких персонажей: автора — Клауса Берга, заказчицы — королевы Кристины и брата Якоба.

Ритм экфрасиса меняется от описательного к толковательному, занимает всю первую главу и является дискретным, поскольку описание алтаря перемежается с описанием событий. Однако и поступки исторических персонажей описываются не напрямую, а преломляясь и получая истолкование через их облик и трактовку их горельефных портретов на алтаре. Объект искусства оказывает магическое влияние, с одной стороны, отражая чудесным образом характер, с другой стороны, предсказывая судьбу персонажа. Например, о короле Кристиане говорится, что, заказав алтарь, его мать — королева Кристина — надеется на исправление его характера и старается поставить его на колени перед Христом и смотреть «прямо на Спасителя, а не сквозь него» [Stangerup, 1991, s. 24].

В описании алтаря Х. Стангеруп опирается на научные исследования истории его создания, трактовку образов святых как портретов членов королевской семьи. Монологический экфрасис, который дает полное описание алтаря, начинается на первой странице романа. Взгляд читателя вместе с рассказом перемещается по многофигурной горельефной композиции. Рассказчик обладает искусствоведческими навыками: сначала речь идет о смысловом делении алтаря, где центр — это распятый Христос, расходящиеся от креста ветви делят площадь на четыре части, боковые створки разделены на 16 эпизодов Страстей Господних. Тем самым задается ритмический рисунок изображений алтаря: с одной стороны, это зрительная композиция, с другой стороны, повествовательная, где каждая деталь — часть истории Христа и истории Дании. Воображение читателя послушно следует за описанием, которое подробно останавливается на подножье алтаря с центром — фигурой воскресшего Христа, показывающего свои раны. Справа и слева от него расположены коленопреклоненные члены королевской семьи.

Экфрасис приобретает толковательные черты, в описании приводятся сведения из исторического исследования, оформленные как научное доказательство: «Возвеличивание короля Ханса

и Кристиана II свидетельствует о том...» [Stangerup, 1991, s.11]. Тем самым автор экфрасиса выдает себя — это рассказчик, знакомый с ходом истории и знающий ее конец.

Перед началом описания называются имена заказчицы — королевы Кристины, автора — Клауса Берга — и упоминается брат Якоб, который знаком с алтарем. Тем самым приводится точная атрибуция референта, относящая изображение к конкретному времени, месту и автору. Чуть дальше даются точные размеры алтаря, упоминается немецкое происхождение Клауса Берга и его любекские корни. Это не допускает возможности соотнести описываемый алтарь с другими образцами, вводит историю возникновения конкретного произведения и вызывает доверие читателя ко всем остальным сведениям.

Алтарь должен «защитить Данию от цунами из белой краски» [Stangerup, 1991, s.11]. Визуальный образ Реформации представлен ведрами с белой краской, которые множество рук хватают и выплескивают на бесценные фрески. Этот метонимический образ Реформации предстает перед читателем, который наблюдает за борьбой лютеранства и католичества глазами монаха Якоба и королевы Кристины. В их глазах победа лютеранства приобретает черты гибели целого пласта культуры и обеспечивает выпадение Дании из европейской культурной общности.

Прерванный экфрасис продолжается описанием Страстей Господних в боковых створках. В сцене Сошествия Духа Святого на апостолов Мария держит на коленях открытую книгу, рассказчик делает предположение, что это *Lignum vitae* средневекового мистика Бонавентуры. Эта книга Бонавентуры с «семью ступенями на пути к Богу» является основным текстом, который организует нарратив о странствиях и духовных метаморфозах «рыцаря веры» — брата Якоба.

Неудивительно, что после описания апостолов, ветхозаветных и новозаветных пророков, окружающих Христа, рассказчик вводит протагониста романа, обращает взгляд на фигуру, которая, по одной из версий, представляет Якоба Готторпского, сына королевы Кристины, родного брата Кристиана II, чью историю рассказывает роман. На алтаре он якобы изображен в образе св. Франциска у ног распятого Христа.



Ил. 5. Якоб Готторпский в образе св. Франциска, алтарь Клауса Берга в церкви св. Кнуда, Дания
(URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacobus_de_Dacia.jpg)

указывается с помощью приема градации: «ни родители его не узнали бы», «ни капли прованской крови нет в этом лице», «черты лица грубые, а не утонченные и красивые». Вывод, который делает наблюдатель, — это не Франциск, а чей-то портрет.

Последняя часть описательного экфрасиса принимает диалогические черты — форму вопросов без ответа: «Почему он смотрит прочь от зрителя? Почему Франциск не хочет, чтобы его узнали в Оденсе? Может быть, потому что он в образе другого человека и знает, что его времени настанет конец с приходом волны белой краски, захлестнувшей провинцию Дасия?» [Stangerup, 1991, s. 13]. Вопросы, которые задает наблюдатель и рассказчик, получают ответы только в самом конце романа. Таким образом, описание алтаря Клауса Берга играет роль завязки, к нему тянутся все сюжетные линии (ил. 5).

Образ св. Франциска противопоставлен всем фигурам алтаря, как и брат Якоб, выбирающий в романе крест вместо короны. Он спокоен, на его руках стигматы, на нем одежда монаха Ордена францисканцев, хрестоматийный для св. Франциска пояс в виде веревки с тремя узлами, его лицо повернуто к Христу, прочь от зрителя. Используя термин «зритель», рассказчик снова впадает в профессионально-искусствоведческий тон.

Рассказчик описывает лицо Франциска и формулирует главную загадку повествования: кто на изображении? Рассказчик говорит о чувстве, которое вызывает портрет, — удивление. Франциск не похож ни на одно из своих канонических изображений. В экфрасисе упоминается несколько референтов, начиная с фрески Чимабуэ в Ассизском монастыре. Несхожесть усиливается с помощью приема градации:

Экфрасис продолжается в следующем параграфе, построенном в форме вторичного экфрасиса, т. е. теперь речь идет о том же алтаре, но читатель видит его глазами создателя — Клауса Берга. В этой части дается описание создания основных фигур и сцен, экфрасис приобретает динамические черты. Художника посещают видения, ожившие персонажи, короли Ханс и Кристиан навещают его во сне и в алкогольном угаре.

Пока резчик работает над алтарем, до него доходят слухи о событиях, в которых принимают участия те, над чьими портретами он трудится. Таким образом, описание работы над алтарем выходит на первый план и лишь перемежается слухами об исторических катаклизмах, войнах и поражениях, казни шведских дворян, смерти короля Ханса и королевы Кристины, изгнанием монахов-францисканцев из Оденсе, наступлением эпохи лютеранства, пленением Кристиана II. Клаусу Бергу кажется, что это его вырезанные фигуры действуют во внешнем мире, что он, как автор, несет за это ответственность. Так, король Кристиан II долго не получается у резчика, «он все время меняет свою сущность» [Stangerup, 1991, s. 20]. В одном из видений король все время хочет соскочить со своего места рядом с Христом, разбить все остальные фигуры, и Клаус видит во сне, как «король Кристиан мчится в ночи, нигде не находя себе пристанища» [Stangerup, 1991, s. 22]. В экфрасисе упоминаются заостренный нос и вытаращенные глаза королевского портрета, который противопоставлен спокойствию Франциска и его погруженности в созерцание Христа. Как выясняется в дальнейшем, противопоставление оказывается пророческим, основной коллизией романа становится противопоставление двух братьев: короля Кристиана и его брата Якоба Готторпского (ил. 6).

Третий раз повествование возвращается к алтарю, когда брат Якоб приходит в изуродованную лютеранами церковь и нащупывает на фигурах короля Ханса и Кристиана под слоем грязи две королевские короны.

Кто такой св. Франциск — загадка для Клауса Берга, для читателя и для самого брата Якоба, изображенного в виде Франциска. Протагонист проходит в поисках себя через раздираемую войнами Европу, через искушения, падения — к солнцу Мексики и Христу. Троекратное возвращение к теме алтаря церкви св. Кнуда имитирует кружения вокруг истины, создает иллюзию постепенного



*Ил. 6. Король Кристиан II, алтарь Клауса Берга в церкви св. Кнуда, Дания
(URL: https://no.wikipedia.org/wiki/Christian_II_av_Danmark,_Norge_og_Sverige)*

проникновение в подлинные механизмы истории, которые читатель сам должен обнаружить. Это стилизация повествования по принципу сократической беседы, которую использовал в своих романах С. Киркегор.

Таким образом, оба рассмотренных исторических романа обращаются к экфрасису как к средству воссоздания исторической эпохи, сюжетообразующему и стилистическому приему. Решая творческие задачи в русле метода «нового реализма», общей чертой которого для начала и конца XX в. является чувственное погружение читателя в описываемые события, авторы, в том числе благодаря экфрасису, выстраивают сходную стратегию отношения с читателем — создание иллюзии присутствия, беспристрастности автора, достоверности изображаемого и равнозначности между искусством и действительностью.

Историческая эпоха предстает у Йенсена опосредованно: через сны, видения, зримые образы, встающие перед глазами персонажей и переданные в форме экфрасиса. Писатель стилизует исторический фон с помощью картин художников Северного Возрож-

дения. Х. Стангеруп тоже обращается к художественным образам, существовавшим в описываемую эпоху, однако использует диалог между живописным, скульптурным или архитектурным референтом и историческими событиями для взаимодействия с читателем, позволяя ему дешифровать происходящее.

ЛИТЕРАТУРА

- Блок А. А. Краски и слова. 1905 // ВикиЧтение. URL: <https://lit.wikireading.ru/40188> (дата обращения: 10.03.2018).
- Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. М.: Наука, 1977. С. 259–283.
- Линкова Я. С. Теория чистого искусства и творчество Стефана Малларме // Вестник ПСТГУ. Серия 3: Филология. 2006. № 2. С. 110–115 // CyberLeninka. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teoriya-chistogo-iskusstva-i-tvorchestvo-stefana-mallarme> (дата обращения: 10.04.2018).
- Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство, 2004. 700 с.
- Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. № 11. С. 47–57.
- Jensen J. V. Kongens Fald. København: Gyldendal, 1950. 237 s.
- Jensen J. V. Nordvejen: indtryk af norsk Natur. Copenhagen: Gyldendal, 1939. 113 s. // Johannes V. Jensen Forum. URL: <http://johannesvjensen.dk/jensenonline/nordvejen/> (дата обращения: 10.04.2018).
- Jensen J. V. Aandens stadier. Copenhagen: Gyldendal, 1928. 358 s. // Johannes V. Jensen Forum. URL: <http://johannesvjensen.dk/jensenonline/aandens-stadier/> (дата обращения: 10.04.2018).
- Jørgensen A. Den unge Johannes V. Jensens genreløshed // På tværs af grænser. Johannes V. Jensen i europæisk og genre-mæssigt perspektiv / red. A. Andersen, P. Dahl og A. Jørgensen. Amsterdam: Scandinavisch Instituut, 2011. S. 113–130.
- Kraftlinjer: Om Johannes V. Jensens forfatterskab / red. af Stefan Iversen. Aarhus: Syddansk Universitetsforlag 4. 182 s.
- Martinov N. Henrik Stangerup: en biografi. Copenhagen: Cicero, 2003. 405 s.
- Stangerup H. Broder Jacob. Viborg: Lindhardt og Ringhof Forlag, 1991. 263 s.
- Wamberg N. B. Forkærligheder: essays. Copenhagen: Gyldendal, 2010. 265 s. // Книги в Google Play. URL: https://play.google.com/store/books/details?id=G0PBDgAAQBAJ&rdot=1&source=gbs_vpt_read&pcampaignid=books_booksearch_viewport (дата обращения: 10.04.2018).

Anastasia Lomagina

The Herzen State Pedagogical University of Russia

USING EKPHRASIS IN RECONSTRUCTION OF THE HISTORICAL PAST. “THE KING’S FALL” BY JOHANNES V. JENSEN AND “BROTHER JACOB” BY HENRIK STANGERUP

For citation: Anastasia Lomagina. Using ekphrasis in reconstruction of the historical past. “The king’s fall” by Johannes V. Jensen and “Brother Jacob” by Henrik Stangerup. *Scandinavian Philology*, 2018, vol. 16, issue 1, pp. 116–137. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu21.2018.109>

The article dwells upon the use of ekphrasis in reconstructing the historical background in two Danish historical novels by J. V. Jensen “The King’s Fall” (1901) and H. Stangerup’s “Brother Jacob”. The historical background in both texts is the period of Reformation in Denmark and the reign of King Christian II (1513–1523). The ekphrasis can be seen “a text in the text” (Y. Lotman), and it vividly recalls a picture in the reader’s perception, it can be used as a narrative building block or as a mean of stylization. The historical epoch in Jensen’s novel is represented through the feeling of its spirit as “dance macabre”, descriptions of the dreams and scenes, referred to the pictures of Northern Renaissance. H. Stangerup uses the works of art from the same epoch but uses the dialog between the visual art and historical events and characters for building up a Socratic dialog with the reader, allowing to decode the cipher and find the hidden mechanism of the history.

Keywords: J. V. Jensen, H. Stangerup, ekphrasis, historical novel, The Fall of the King, Brother Jacob, Northern Renaissance.

REFERENCES

- Blok A. A. Kraski i slova. 1905 [Colors and words. 1905]. *VikiChtenie*. Available at: <https://lit.wikireading.ru/40188> (accessed: 10.03.2018). (In Russian)
- Braginskaya N. Ekphrasis kak tip teksta (k probleme strukturnoi klassifikatsii) [Ekphrasis as a text type]. *Slavianskoe i balkanskoe iazykoznanie. Karpato-vostochnoslavijskie paralleli* [Slavic and Balkan linguistics]. Moscow, Nauka Publ., 1977, pp. 259–283. (In Russian)
- Jensen J. V. Northern way. Copenhagen, Gyldendal, 1939. 113 s. *Johannes V. Jensen Forum*. Available at: <http://johannesvjensen.dk/jensenonline/nordvejen/> (accessed: 10.04.2018).
- Jensen J. V. *The Fall of the King*. Copenhagen, Gyldendal, 1950. 237 p.
- Jensen J. V. The Stages of the Spirit. Copenhagen, Gyldendal, 1928. 358 s. *Johannes V. Jensen Forum*. Available at: <http://johannesvjensen.dk/jensenonline/aandens-stadier/> (accessed: 10.04.2018).
- Jørgensen A. The genreless young Johannes V. Jensen. *Crossing the borders. Johannes V. Jensen in the European genre perspective*. Red. A. Andersen, P. Dahl og A. Jørgensen. Amsterdam, Scandinavisch Instituut, 2011, pp. 113–130.

- Linkova Y. Teoriia chistogo iskusstva i tvorchestvo Stefana Mallarme [Theory of Pure Art and Work by Stéphane Mallarmé]. *Vestnik PSTGU. Series 3. Philology*, 2006, no. 2, pp. 110–115. *CyberLeninka*. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/teoriya-chistogo-iskusstva-i-tvorchestvo-stefana-mallarme> (accessed: 10.04.2018). (In Russian)
- Lotman Y. *Semiosfera [On the semiosphere]*. St. Petersburg, Iskusstvo Publ., 2004. 700 p. (In Russian)
- Martinov N. *Henrik Stangerup. A biography*. Copenhagen, Cicero, 2003. 405 p. *Powerlines. On Johannes V. Jensen's Work*. Ed. by Stefan Iversen. Aarhus, Syddansk universitetsforlag, 2004. 182 p.
- Stangerup H. *Brother Jacob*. Viborg, Lindhardt og Ringhof forlag, 1991. 263 p.
- Wamberg N.B. *Affections: essays*. Copenhagen, Gyldendal, 2010. 265 p. *Knigi v Google Play*. Available at: https://play.google.com/store/books/details?id=G0PBDgAAQBAJ&rdot=1&source=gbs_vpt_read&pcampaignid=books_book-search_viewport (accessed: 10.04.2018).
- Yatsenko E. «Liubite zhivopis', poetry...». Ekfrasis kak khudozhestvenno-mirovozzrencheskaia model' ["Love painting, Poets..."] Ekphrasis as a World Concept and a Model']. *Voprosy filosofii*, 2011, no. 11, pp. 47–57. (In Russian)

Ломагина Анастасия Всеволодовна

кандидат филологических наук,
доцент кафедры современных европейских языков,
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
Россия, 191186, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, 48
E-mail: alomagina@herzen.spb.ru

Anastasia Lomagina

Candidate of Philology, Associate Professor,
Department of Modern European Languages,
Herzen State Pedagogical University of Russia,
48, Moika nab., St. Petersburg, 191186, Russia
E-mail: alomagina@herzen.spb.ru

Статья поступила в редакцию 04.02.2018, принята к публикации 30.03.2018