

DOI: <https://doi.org/10.18454/RULB.2023.37.11>

## ЭКФРАСИС В БРИТАНСКОЙ ГОТИЧЕСКОЙ НОВЕЛЛИСТИКЕ

Научная статья

Липинская А.А.<sup>1,\*</sup><sup>1</sup> ORCID : 0000-0002-3366-4335;<sup>1</sup> Санкт-Петербургский государственный экономический университет, Санкт-Петербург, Российская Федерация

\* Корреспондирующий автор (nastya.lipinska[at]gmail.com)

**Аннотация**

Экфрасис как словесное описание произведений визуальных искусств в последнее время стал предметом оживленных дискуссий. Цель данной статьи — рассмотреть функционирование этого приема в готической новеллистике. Экфрасис в готике распространен весьма широко и связан с архаичным представлением о тождественности изображения и изображенного, откуда всевозможные «оживающие портреты» и т.д. В статье показано, как мастера жанра ghost story (готическая новелла) используют экфрасис, устанавливая с помощью текстуальных соответствий отношения эквивалентности между умершим и его живописным или скульптурным портретом и даже иной раз превращая повествование в разворачивание воображаемой картины во времени. Подобные ходы обладают сильным воздействием на читателя, позволяя ему не только зримо представить происходящее в новелле, но и порой догадаться о зловещей сути происходящего раньше персонажей.

**Ключевые слова:** готическая новелла, экфрасис, повествовательная рамка.

## ECPHRASIS IN BRITISH GOTHIC NOVELISM

Research article

Lipinskaya A.A.<sup>1,\*</sup><sup>1</sup> ORCID : 0000-0002-3366-4335;<sup>1</sup> Saint Petersburg State University of Economics, Saint-Petersburg, Russian Federation

\* Corresponding author (nastya.lipinska[at]gmail.com)

**Abstract**

Ecphrasis as a verbal description of works of visual art has recently become the subject of lively discussions. The aim of this article is to examine the functioning of this technique in Gothic short stories. Ecphrasis in Gothic is very widespread and is associated with the archaic notion of the identity of the image and the depicted, hence all kinds of "portraits coming to life", etc. This article shows how the masters of the ghost story genre use ecphrasis, establishing through textual correspondences the relationship of equivalence between the departed and his painted or sculpted portrait, and sometimes even transforming the narrative into the unfolding of an imaginary picture in time. Such devices have a powerful effect on the reader, allowing them not only to visualize what is happening in the story, but also sometimes to guess the sinister nature of what is happening before the characters do.

**Keywords:** Gothic novel, ecphrasis, narrative frame.**Введение**

Экфрасис — большая и непростая тема не только историко-литературных, но и междисциплинарных исследований [10, С. 40], в последние десятилетия ей посвящают масштабные конференции [5], [6], сборники статей [4], [10]. Ведутся дискуссии, как именно следует понимать экфрасис, каковы границы понятия, долгое время ассоциировавшегося в первую очередь с классической традицией [2, С. 260].

Самым общим образом можно определить экфрасис как словесное описание произведения изобразительного искусства или архитектуры («язык выполняет работу визуального знака» [12, С. 4]). Понятно, что в литературе нового времени он зачастую появляется в повествованиях об искусстве и художниках [1, С. 20], но совершенно особый и заслуживающий рассмотрения случай — экфрасис в литературной готике. Цель данной статьи — показать, каким образом экфрастические описания работают в готической новеллистике и в чем заключается их функция. Материалы исследования можно применять при чтении курсов, посвященных истории английской литературы и поэтике новеллы.

**Обсуждение**

Уже в первом, как принято считать, готическом романе, «Замке Отранто» Х. Уолпола, показана статуя Альфонсо Доброго, у которой носом идет кровь, т. е. изображение, функционально замещающее изображенного человека (оно словно вместо покойного возмущается словами злодея Манфреда). Позже примеров будет поистине не счесть (разного рода оживающие портреты и статуи, таинственные картины и иллюстрированные манускрипты), и все они так или иначе восходят к глубоко архаичной идее тождества между изображением и изображенным [7, С. 70]. Важно понять, как сделан такого рода экфрасис, как он встраивается в структуру повествования.

Один из ранних и весьма характерных примеров — «Комната с гобеленами» (*The Tapestry Chamber*, 1828) [8, С. 1-12] Вальтера Скотта, едва ли не первая полноценная готическая новелла (ghost story). Герой этой истории останавливается у друга, ночью его навещает и пугает до смерти особа в старинном платье, явно не живая, а наутро он видит в картинной галерее ее портрет. Вот как показан момент узнавания:

...he beheld General Browne suddenly start, and assume an attitude of the utmost surprise, not unmixed with fear, as his eyes were suddenly caught and riveted by a portrait of an old lady in a sacque, the fashionable dress of the end of the seventeenth century.

“There she is!” he exclaimed—“there she is, in form and features, though Inferior in demoniac expression to the accursed hag who visited me last night!” [8, С. 11-12]

До сих пор история была дана глазами гостя, генерала, а здесь его реакция показана со стороны, и читатель как будто постепенно осознает, что произошло, и получает подтверждение своих подозрений. Готическая новеллистика часто строится так, что читатель видит чуть дальше героя, и это создает особый эффект напряжения и сопереживания. Вот и в данном случае, пусть и непосредственная опасность позади, предстоит осознание причин случившегося. О причине изумления генерала можно догадаться, а уж когда говорится, что на картине старая дама, одетая по моде столетней давности, все становится ясно как божий день. Даже описание фасона платья очень близко, вплоть до текстуальных совпадений, повторяет фрагмент сцены встречи с призраком:

it was... an old woman, whose dress was an old-fashioned gown, which I think ladies call a sacque—that is, a sort of robe. [8, С. 8].

Здесь работает простой и очень эффектный прием — о том, чей призрак потревожил генерала, говорит не столько его друг, сколько сам экфрасис, и сцена выстроена так, что читатель как будто видит и понимает то же самое, что и персонаж. Словесное описание здесь эквивалентно самому объекту, а призрак эквивалентен портрету — оба есть как бы слепки с некоего живого человека, сохранившие память о нем и его злодеяниях.

Следующий пример — намного более поздний, уже начала XX столетия, но он в полной мере демонстрирует устойчивость схемы, присутствующей уже у Скотта. Новелла Эймаса Норткота «Картина» (*The Picture*, 1921) [13, С. 202-254] — вариация на тему демонического возлюбленного в духе старинных романов тайны и ужаса. Венгерская крестьянка видит во время гадания в зеркале лицо, которого пугается, позже служит в замке и там обнаруживает портрет того же человека, прежде владевшего замком и носившего прозвание «злой граф». Вскоре девушка пропадает, и только при реставрации замка находят ее скелет на коленях перед другим скелетом — совершенно понятно, чьим. Граф ни разу не появляется в тексте собственной персоной — отражение в зеркале, воспоминания, портрет, скелет служат как бы заменой его реального присутствия, то есть система эквивалентов здесь намного сложнее, чем у Скотта.

Отражение не описано — девушка увидела что-то в зеркале, вскрикнула, а потом сказала бабушке, что видела незнакомого мужчину, и подробно описала его (как именно — не сообщается). Бабушка этого человека знала, очень давно, считает, что он уже умер, и его стоит забыть. Читателю же пока неизвестно, что это за человек и чем он так ужасен.

Далее разворачивается предыстория. Дед героини участвовал в восстании против некоего графа В. в 1848 г.

In appearance Count W. was a tall, handsome man with curly dark hair, black eyes and in 1848 was about forty-five years old [13, С. 207].

Проходит много лет, граф исчез, дед умер, Анна работает в замке. Она уже собирается выйти из галереи, когда внимание ее привлекает шорох: с одной из картин упала завеса.

The rays of the setting sun shone full upon it and showed it to be the portrait of a tall, dark, handsome man of about forty years of age, clothed in the fashion of some thirty-five years previously. In an instant Anna recognized the picture as being that of the visionary being she had seen in the looking glass, of which the memory had never left her. Wrapped in astonishment, Anna moved nearer the picture and saw by the legend on the frame that it was the portrait of the so-called “wicked Count W.” who had vanished mysteriously so many years ago. She gazed fixedly at the picture and as the declining beams of the sun shed their last glory upon it, it seemed to her that human intelligence showed itself in its painted lines; the features seemed to become endued with life and to smile upon her [13, С. 210].

Как и в новелле Скотта, читателю не сообщают напрямую, чей это был портрет, но сначала приводится описание, текстуально совпадающее с описанием графа при жизни, то есть автор управляет читательским вниманием, заставляя сделать вывод как бы вместе с героиней, и одновременно подчеркивает особый статус портрета, функционально эквивалентного и отражению в зеркале, и самому графу. Анне кажется, что изображение оживает и улыбается ей — это, конечно, можно объяснить игрой света (дважды подчеркнуто упомянутой в тексте) и девичьего воображения, но правила игры, свойственные готической новеллистике, не знают слова «кажется». Показалось, что портрет оживает — значит, он на самом деле в каком-то смысле живой. И вот барышня начинает регулярно навещать портрет, воображать, что разговаривает с ним, более того —

her diary is filled to a large extent with her accounts of mystic correspondence with her painted lover, for into such she gradually transformed the picture [13, С. 211].

Она не просто называет портрет своим нарисованным возлюбленным, а преобразует его, буквально оживляет, сама создает призрак. Анна видела это лицо при гадании, то есть граф, как позже выяснится, умерший во время восстания, ее суженый. Она — естественно, не осознавая того — обещала себя мертвому и вызвала его дух.

Портрет оказывается в центре новеллы — и композиционным, и смысловым. Он служит функциональным заместителем изображенного: тот же облик, надпись с именем, и портрет же фактически оказывается объектом привязанности девушки. Это своеобразная версия расхожего сюжета о мертвом женихе, где изображение исполняет роль, обычно отведенную призраку или мертвецу.

Далеко не всегда портрет играет столь зловещую роль. У того же Норткота есть новелла «Девушка в черном» (*The Young Lady in Black*, 1921) [13, С. 147-167], где в самом начале сказано, что это не рассказ ужасов, но якобы документальное подтверждение, что дух может завершить некую задачу уже после смерти тела [13, С. 147] (очень старый и распространенный сюжет). К художнику обращается молодая дама в черном, заказывает портрет, потом исчезает, периодически появляется и напоминает о своей просьбе. Это дочь давнего друга, она тяжело болела, и отец

хотел успеть хотя бы заказать портрет в память о ней, но девушка умирает и уже в статусе призрака передает художнику акварельный набросок — единственное имеющееся ее изображение — для работы над полотном.

Здесь нет живописного экфрасиса как такового — описана лишь сама девушка-призрак, причем так, что задним числом можно понять: это был не живой человек (бледная, как будто «прошла долиной смертной тени» [13, С. 149], и т.д.). Ее изображение — та акварель и несколько набросков, сделанных художником по памяти, лишь упоминаются: предполагается, что они адекватно отображают облик девушки, а потому могут служить не только материалом для написания картины, но и опознавательным знаком: да, это она навестила художника после смерти.

Набор мотивов здесь, как ни удивительно, тот же, что и в «Картине»: портрет как некий эквивалент изображенного, завершающий незаконченное при жизни призраком. И даже удвоение описания — более подробное в начале при появлении героини и более краткое — когда художник беседует с отцом покойной и убеждается, что это была именно она. В тексте при этом присутствует два *словесных* портрета героини, выполненных художником — и они в свою очередь служат эквивалентами портрета живописного. Художник сохранил облик умершей для близких — и в слове, и в карандаше (готовый портрет маслом не упоминается).

Здесь с некоторой долей уверенности можно утверждать, что словесное описание, включенное в текст новеллы, служит субститутом самого объекта. Рассказ называется «Девушка в черном», и все повествование художника можно рассматривать как дань памяти умершей — он запечатлевает ее не только на полотне, но и в слове.

И еще один пример — из так называемой антикварной готики, «Альбом каноника Альберика» (*Canon Alberic's Scrap-book*, 1895) [11, С. 11-20] М. Р. Джеймса.

В новелле Норткота словесное описание служит функциональным эквивалентом живописного полотна. Здесь же аналогичное происходит с миниатюрой в старинной рукописи. Герой изучает записи чернокнижника, приведенные в новелле буквально кусками, «в оригинале», на латыни, то есть читатель как будто вместе с персонажем прикасается к зловещей тайне. Далее идет описание миниатюры, на которой солдаты приводят к царю Соломону некое чудовище. Апокрифы о Соломоне, слывшем магом и чародеем, собирал и изучал сам Джеймс. Рассказчик, друг протагониста, утверждает, что видел жуткую картинку, показал ее знакомым, и те дружно заявили, что изображение сделано с натуры. Читателя приглашают поверить в реальность рассказываемого, не галлюцинаторную, как случается в готических новеллах, а как будто объективную. Вот что было на иллюстрации:

At first you saw only a mass of coarse, matted black hair; presently it was seen that this covered a body of fearful thinness, almost a skeleton, but with the muscles standing out like wires. The hands were of a dusky pallor, covered, like the body, with long, coarse hairs, and hideously taloned. The eyes, touched in with a burning yellow, had intensely black pupils, and were fixed upon the throned King with a look of beast-like hate. Imagine one of the awful bird-catching spiders of South America translated into human form, and endowed with intelligence just less than human, and you will have some faint conception of the terror inspired by the appalling effigy [11, С. 16-17].

Важна не только гибридная природа существа, в полном соответствии с законами жанра [9, С. 24], но и движение взгляда, сначала схватывающего некую общую картинку, потом постепенно улавливающего детали и в полной мере осознающего весь ужас увиденного. Когда чуть позже чудовище сойдет с рисунка и лично посетит протагониста, в тексте появится еще одно описание, и, как в некоторых из предыдущих примеров, оно будет текстуально совпадать с первым, причем не только деталями, но и движением распознающего взгляда, пусть и мотивированного в данном случае иначе (ученый не сразу готов признать, что в его мире такое возможно не только на картинке):

'A penwiper? No, no such thing in the house. A rat? No, too black. A large spider? I trust to goodness not—no. Good God! a hand like the hand in that picture!'

In another infinitesimal flash he had taken it in. Pale, dusky skin, covering nothing but bones and tendons of appalling strength; coarse black hairs, longer than ever grew on a human hand; nails rising from the ends of the fingers and curving sharply down and forward, gray, horny and wrinkled [11, С. 18-19].

Первое описание эквивалентно изображению, второе одновременно живописует как бы реальность и утверждает тождество картинке и объекта.

Но возможны и еще более необычные случаи, когда весь текст новеллы буквально превращается в некий аналог картины в раме, повествование начинает работать по законам пространственных искусств [3, С. 15].

Новелла Дж. Шеридана Ле Фаню «Странный случай из жизни живописца Схалкена» (*Strange Event in the Life of Schalken the Painter*, 1839) [14, С. 126-168] — очень ранний образец жанра и одно из первых произведений автора. Схалкен — лицо историческое, известный голландский художник, ученик Герарда Доу, а вот рассказанная о нем история — компиляция из отдельных исторических фактов, баллад и легенд о мертвом женихе и, наконец, собственно картин Схалкена, точнее, типичных для них персонажей и элементов.

Открывает новеллу пространное описание картины Схалкена, якобы принадлежащей другу рассказчика:

It represented the interior of what might be a chamber in some antique religious building — the foreground was occupied by a female figure, arrayed in a species of white robe, part of which was arranged so as to form a veil. The dress, however, was not strictly that of any religious order. In its hand the figure bore a lamp, by whose light alone the form and face were illuminated; the features were marked by an arch smile, such as pretty women wear when engaged in successfully practising some roguish trick; in the background, and (excepting where the dim red light of an expiring fire serves to define the form) totally in the shade, stood the figure of a man equipped in the old fashion, with doublet and so forth, in an attitude of alarm, his hand being placed upon the hilt of his sword, which he appeared to be in the act of drawing [14, С. 127].

Далее речь идет о том, что некоторые картины вызывают ощущение подлинности, будто изображают что-то, что было на самом деле, а не в фантазиях художника, и что в данном случае это впечатление верно: на картине реальный эпизод, а девушка — Роза, племянница Герарда Доу, которую любил Схалкен.

My father knew the painter well, and from Schalken himself he learned the story of the mysterious drama, one scene of which the picture has embodied. This painting, which is accounted a fine specimen of Schalken's style, was bequeathed to my father by the artist's will, and, as you have observed, is a very striking and interesting production [14, С. 128].

Очевидно, что это чистой воды фикция. Описание очень подробно и хорошо передает некоторые особенности картин Схалкена, но именно такой картины не существует. Написано убедительно, однако сама формулировка выдает авторский замысел. Позже так будут поступать мастера антикварной готики, начиная с М. Р. Джеймса: старательно описывать картины, цитировать на языке оригинала рукописи, сообщать, в каком музее или библиотеке они хранятся, искусно сплетая правду с вымыслом.

Теперь становится понятен и пассаж про истинное достоинство картины — Схалкена ценят именно за игру света и тени. Есть у него и загадочные девушки, и лампы как единственный источник света, и мужчины со шпагами, то есть примерно все элементы по отдельности или в разных комбинациях. Девушка же в странном белом одеянии, да еще и под вуалью, нигде не встречается. То есть главное достоинство полотна (вымышленного!) — загадка, некий атипичный фрагмент, которого как будто не должно быть, откуда же он взялся? И читателя тут же манят намеком на семейную легенду.

Но этим экфрасис не исчерпывается. Все дальнейшее повествование — это разворачивание истории про таинственную барышню во времени, объяснение загадки. Картина и новелла оказываются как бы взаимно эквивалентны. Более того, отдельные фрагменты текста либо основаны на каких-либо реальных и фиктивных живописных сюжетах, либо стилизованы под творческую манеру Схалкена, насколько вообще слово может подражать краскам.

Схалкен, например, вечером засиделся за работой, ему никак не дается один эскиз:

he was engaged in composing a group of extremely roguish-looking and grotesque imps and demons, who were inflicting various ingenious torments upon a perspiring and pot-bellied St. Anthony, who reclined in the midst of them, apparently in the last stage of drunkenness [14, С. 132].

Дьявольщина, искушение здесь отнюдь не случайны — они символически связаны с рассказываемой историей. Как выглядит набросок — не принципиально, главное — что он не дается (и потому объясняет, зачем Схалкен засиделся допоздна), и вырывающееся у героя проклятье, в лучих традициях жанра, предваряет появление главного — и весьма странного — антагониста:

"Pshaw!" said the young man aloud, "would that picture, devils, saint, and all, were where they should be in hell!" A short, sudden laugh, uttered startlingly close to his ear, instantly responded to the ejaculation. The artist turned sharply round, and now for the first time became aware that his labours had been overlooked by a stranger. Within about a yard and a half, and rather behind him, there stood what was, or appeared to be, the figure of an elderly man: he wore a short cloak, and broad-brimmed hat with a conical crown, and in his hand, which was protected with a heavy, gauntlet-shaped glove, he carried a long ebony walking-stick <...> The room was so obscure that nothing further of the appearance of the figure could be ascertained, and the face was altogether overshadowed by the heavy flap of the beaver which overhung it [14, С. 133-134].

Эта сцена уже решена в духе полотен Схалкена — необычная точка зрения как бы сбоку, источники света и блики в темноте. Молодой подмастерье никак не может осилить карандашный рисунок, ему является зрелище, предваряющее катастрофу, но, по логике сюжета, и подсказывающее ему индивидуальную творческую манеру. В конце концов, перед нами ученик, а рассказ — про то, как он стал мастером.

Гость вызывает у героя и его учителя безотчетный ужас и подавленность. Он пришел свататься к Розе, племяннице Доу, в которую Схалкен влюблен — а еще он баснословно богат и не терпит возражений.

И вот трое уже сидят и ждут второго визита мингера Вандерхаузена. Сцена у камина снова выдержана в духе живописи Схалкена:

A cheerful wood-fire blazed in the capacious hearth; a little at one side an old-fashioned table, with richly-carved legs, was placed — destined, no doubt, to receive the supper, for which preparations were going forward ; and ranged with exact regularity stood the tall-backed chairs whose ungracefulness was more than counterbalanced by their comfort [14, С. 147].

Подробно описан и гость, но его облик не вызывает ни единой мысли об уюте:

all the flesh of the face was coloured with the bluish leaden <...> the mouth was writhed considerably to one side, where it opened in order to give egress to two long, discoloured fangs, which projected from the upper jaw, far below the lower lip; the hue of the lips themselves bore the usual relation to that of the face, and was consequently nearly black. The character of the face was malignant, even satanic, to the last degree ; and, indeed, such a combination of horror could hardly be accounted for, except by supposing the corpse of some atrocious malefactor, which had long hung blackening upon the gibbet, to have at length become the habitation of a demon <...> [14, С. 148-149].

Очевидно, что гость — мертвец. А Розе он напоминает раскрашенную деревянную статую в церкви в Роттердаме, которая однажды сильно напугала девушку. Это также элемент экфрасиса — персонаж выглядит как деревянное изображение. В церкви можно увидеть статуи либо святых, либо тех, кто там похоронен, и второй вариант весьма вероятен. Вандерхаузен не просто похож на некую скульптуру, возможно, он и является ею — или же статуя изображала его, погребенного в церкви (подозрительный богач как раз из Роттердама, что подтверждает эту версию). Мертвое тело и статуя выступают эквивалентами друг друга и в равной мере противопоставлены живому человеческому телу.

Мертвец увозит Розу, но через некоторое время она появляется в странном белом одеянии (как на воображаемой картине) и просит позвать священника. Ле Фаню пишет этот момент снова как некое воображаемое полотно, заменяя рассказ описанием:

That our readers may distinctly understand all the circumstances of the event which we are about im- perfectly to describe, it is necessary to state the relative positions of the parties who were engaged in it. The old clergyman and Schalken were in the ante-room of which we have already spoken ; Rose lay in the inner chamber, the door of which was open ; and by the side of

the bed, at her urgent desire, stood her guardian ; a candle burned in the bedchamber, and three were lighted in the outer apartment [14, С. 160].

Это статичная сцена, решенная снова в духе полотен Схалкена — контрастная светотень и характерная расстановка фигур, подчеркнута асимметричная.

Роза гибнет или исчезает, вполне в духе готической новеллистики, в которой мощным средством создания саспенса служит поэтика умолчания. Проходит некоторое время, и молодой художник приезжает в Роттердам на похороны отца. Он ждет погребальную процессию в церкви и засыпает, а потом кто-то осторожно трясет его за плечо.

Schalken felt a vague alarm at thj sight of this figure, and at the same time an irresistible impulse to follow its guidance. He followed it towards the vaults, but when it reached the head of the stairs, he paused ; the figure paused also, and turning gently round, displayed, by the light of the lamp it carried, the face and features of his first love, Rose Velder-kaust. There was nothing horrible, or even sad, in the countenance. On the contrary, it wore the same arch smile which used to enchant the artist long before in his happy days [14, С. 165].

То есть это та самая девушка с лампой — героиня воображаемой картины, в той самой ситуации, с той самой улыбкой. Она ведет его в склеп, где обнаруживается комната в духе тех, какие рисовал учитель молодого художника (снова привязка к языку живописи). В комнате кровать с балдахином, на ней сидит ухмыляющийся мертвец. Схалкен теряет сознание, на следующий день его находят служки, он лежит у большого гроба на четырех столбиках. Кровать здесь и есть гроб, или наоборот — в духе баллад про мертвого жениха, где брачное ложе оказывается могилой. Однако статус реальности увиденного Схалкеном проблематичен: остается, например, вероятность, что Роза выбросилась из окна дома своего дяди и утонула, а он просто увидел кошмарный сон, навеянный тоской по утраченной возлюбленной. Ле Фаню пишет, что *Схалкен* был уверен в реальности увиденного, т. е. читателю преподносится не факт, но мнение персонажа. История заканчивается фактически повтором — юноша был столь потрясен, что написал картину, и ценность этой картины не только в характерном стиле, это портрет первой возлюбленной живописца. Получается рамочная конструкция, в которой само повествование о страшной участи Розы оказывается как бы разворачиванием воображаемой картины во времени, а сведения об истории и ценности полотна — рамой, в которую помещена эта картина.

Впрочем, на картине не только девушка, история которой теперь известна, но и мужчина, готовый пустить в ход шпагу. Кто это? Чтобы найти ответ, имеет смысл вспомнить, какой именно момент повествования изображен на полотне. Ближайший эквивалент — сцена в склепе, где и наряд девушки, и выражение лица, и лампа соответствуют описанию. Но Схалкен в тот момент едва ли был вооружен (он пришел хоронить отца) и тем более не настроен столь решительно.

Молодой человек во всей этой истории ведет себя достаточно пассивно, он как будто готов рискнуть жизнью ради бесценной возлюбленной, но в итоге страдает и смиряется. Следовательно, можно с некоторой долей верности предположить, что решительный персонаж со шпагой — это он же, в собственных фантазиях защищающий Розу.

Таким образом, эффектная и жуткая новелла играет с несколькими уровнями реальности:

- мир рассказчика, у которого хранится воображаемая картина
- мир картины, в сжатом виде содержащий в себе память о давних трагических событиях
- мир фантазий Схалкена (не исторического, конечно), потерявшего любимую, мучимого горем и совестью и воплотившего свои чувства на полотне

Присутствуют также отсылки к реальным полотнам Схалкена и Доу, помогающие реконструировать атмосферу семнадцатого века и одновременно ненавязчиво намекающие на условность, фиктивность описываемого. Повторы, настойчиво уравнивающие начало и конец новеллы, можно объяснить неопытностью автора, но можно и понимать как намеренный прием, словесную рамку, подчеркивающую, что все помещенное посередине есть картина, словесное развешивание воображаемой живописной композиции.

### Заключение

Итак, экфрасис в готической новеллистике основан на свойственном архаическому сознанию представлении о тождестве между изображением и изображенным и выражает его, в числе прочего, через текстуальные повторы, воплощающие в себе эту эквивалентность. Но и само описание изображения встроено в текст таким образом, что может восприниматься как изофункциональное рисунку или картине, а значит, читатель как бы оказывается на месте протагониста, то есть экфрасис, в числе прочего, служит и мощнейшим инструментом создания саспенса, буквально втягивающим нас внутрь повествования о жутких и удивительных вещах.

### Конфликт интересов

Не указан.

### Рецензия

Все статьи проходят рецензирование. Но рецензент или автор статьи предпочли не публиковать рецензию к этой статье в открытом доступе. Рецензия может быть предоставлена компетентным органам по запросу.

### Conflict of Interest

None declared.

### Review

All articles are peer-reviewed. But the reviewer or the author of the article chose not to publish a review of this article in the public domain. The review can be provided to the competent authorities upon request.

### Список литературы / References

1. Божкова Г. Н. Виды экфрасиса в повестях об искусстве Д. И. Стахеева / Г. Н. Божкова, Н. Н. Шабалина, И. Г. Шабалина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — № 8(74): в 2-х ч. — Ч. 2. — Тамбов : Грамота, 2017. — С. 20-23.

2. Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) / Н. В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели: структура балканского текста. — М.: Наука, 1977. — С. 259-283.
3. Мещерякова А. В. Экфрасис и его функции в романной прозе рубежа XIX-XX веков (на материале романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» и романа Д. С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи») : дис. ... канд. филол. наук / Мещерякова Анна Владимировна. — Иваново, 2015. — 26 с.
4. «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы рецепции визуального в художественном тексте : сборник статей / сост. и науч. ред. Д.В. Токарев. — М.: Новое литературное обозрение, 2013. — 572 с.: ил.
5. Теория и история экфрасиса: итоги перспективы изучения. Коллективная монография. — Siedlce, 2018. — 237 с.
6. Экфрасис в русской литературе. Сборник трудов Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. — М.: МИК, 2002. — 218 с.
7. Шишков И. З. История философии: реконструкция истории европейской философии через призму теории познания / И. З. Шишков. — М.: Книжный дом «Либроком», 2013. — 848 с.
8. Classic Victorian & Edwardian Ghost Stories. — Lnd. : Wordsworth Editions, 2008. — VII. — 289 p.
9. Hurley K. The Gothic Body. Sexuality, Materialism and Degeneration of the Fin de Siecle / K. Hurley. — Cambridge : Cambridge University Press, 1996. — XII. — 202 p.
10. Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality / ed. by Peter Wagner. — Berlin, New York : Walter de Gruyter, 1996. — VII. — 420 p.
11. James M. R. Ghost Stories / M. R. James. — Lnd. : Penguin Books, 1994. — 362 p.
12. Krieger M. Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign / M. Krieger. — Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2019. — XII. — 292 p.
13. Northcote A. In Ghostly Company / A. Northcote. — Lnd : John Lane, 1922. — 287 p.
14. Sheridan Le Fanu J. The Watcher and Other Weird Stories / J. Sheridan Le Fanu. — Lnd. : Downey & Co., 1894. — VIII. — 271 p.

#### Список литературы на английском языке / References in English

1. Bozhkova G. N. Vidy jekfrasisa v povestjah ob iskusstve D. I. Staheeva [Kinds of Ekphrasis in D. I. Staheev's Tales about Art] / G. N. Bozhkova, N. N. Shabalina, I. G. Shabalina // Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki [Philological Sciences. Questions of theory and practice]. — № 8(74): in 2 p. — P. 2. — Tambov: Gramota, 2017. — P. 20-23. [in Russian]
2. Braginskaja N. V. Jekfrasis kak tip teksta (k probleme strukturnoj klassifikacii) [Ekphrasis as a Type of Text (towards the Problem of Structural Classification)] / N. V. Braginskaja // Slavjanskoe i balkanskoe jazykoznanie. Karpatovostochnoslavjanskije paraleli: struktura balkanskogo teksta [Slavic and Balkan linguistics. Carpatho-East Slavic parallels: the structure of the Balkan text]. — М.: Nauka [Science], 1977. — P. 259-283 [in Russian]
3. Meshherjakova A. V. Jekfrasis i ego funkcii v romanoj proze rubezha XIX-XX vekov (na materiale romana O. Uajl'da "Portret Dorian Greja" i romana D. S. Merezkovskogo "Voskresshie bogi. Leonardo da Vinci") [Ekphrasis and its Functions in Late 19th - early 20th Century Novels (based on O. Wilde's novel "The Picture of Dorian Gray" and D. S. Merezhkovsky's novel "The Resurrected Gods. Leonardo da Vinci")] : dis. ... of PhD in Philology / Meshherjakova Anna Vladimirovna. — Ivanovo, 2015. — 26 p. [in Russian]
4. "Nevyrazimo vyrazimoe": jekfrasis i problemy recepcii vizual'nogo v hudozhestvennom tekste [The Inexpressibly Expressed: Ekphrasis and Problems of Visual Reception in a Literary Text] : collection of articles / compiler and scientific ed. D.V. Tokarev. — М.: Novoe literaturnoe obozrenie [New Literary Review], 2013. — 572 p.: illustrated. [in Russian]
5. Teorija i istorija jekfrasisa: itogi perspektivy izuchenija. Kollektivnaja monografija [Theory and history of ekphrasis: results of the study perspective. Collective monograph]. — Siedlce, 2018. — 237 p. [in Russian]
6. Jekfrasis v ruskoj literature. Sbornik trudov Lozanskogo simpoziuma [Ekphrasis in Russian literature. Proceedings of the Lausanne Symposium] / ed. by L.Geller. — М.: МИК, 2002. — 218 p. [in Russian]
7. Shishkov I. Z. Istorija filosofii: rekonstrukcija istorii evropejskoj filosofii cherez prizmu teorii poznanija [History of philosophy: reconstruction of the history of European philosophy through the prism of the theory of knowledge] / I. Z. Shishkov. — М.: Book House "Librokom", 2013. — 848 p. [in Russian]
8. Classic Victorian & Edwardian Ghost Stories. — Lnd. : Wordsworth Editions, 2008. — VII. — 289 p.
9. Hurley K. The Gothic Body. Sexuality, Materialism and Degeneration of the Fin de Siecle / K. Hurley. — Cambridge : Cambridge University Press, 1996. — XII. — 202 p.
10. Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality / ed. by Peter Wagner. — Berlin, New York : Walter de Gruyter, 1996. — VII. — 420 p.
11. James M. R. Ghost Stories / M. R. James. — Lnd. : Penguin Books, 1994. — 362 p.
12. Krieger M. Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign / M. Krieger. — Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2019. — XII. — 292 p.
13. Northcote A. In Ghostly Company / A. Northcote. — Lnd : John Lane, 1922. — 287 p.
14. Sheridan Le Fanu J. The Watcher and Other Weird Stories / J. Sheridan Le Fanu. — Lnd. : Downey & Co., 1894. — VIII. — 271 p.