

## ЭКФРАСТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В РОМАНЕ АДАМА ТОРПА «ПРАВИЛА ПЕРСПЕКТИВЫ»

**Наталья Юрьевна Тихонович**

магистрант кафедры мировой литературы и культуры,  
специальность «Филология» («Искусство, культура и литература Англии»),  
Факультет современных иностранных языков и литератур  
Пермский государственный национальный исследовательский университет.  
614068, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15  
ntikhonovich@mail.ru

Статья поступила в редакцию 10.07.2025

Статья посвящена анализу экфрастических образов в романе Адама Торпа «Правила перспективы» (2005). Автор статьи исследует, как экфрасис – вербальное представление визуальных образов – способствует раскрытию мировоззрения персонажей, их эмоциональных переживаний и авторской позиции. Основное внимание уделяется двум сюжетным линиям: Господин Хоффер, искусствовед и исполняющий обязанности директора немецкого музея, через воспоминания о произведениях искусства осмысливает свою жизнь, разочарование в нацистском режиме и попытки сохранить достоинство. Американский капрал Перри, обнаружив среди руин картину классициста Фоллердта, воспринимает её как символ надежды и будущего. Экфрастические образы, такие как «дегенеративное искусство», картина Ван Гога и скульптура «Заря», выполняют композиционную и метанарративную функции, подчёркивая контраст между гуманистической ценностью искусства и бесчеловечностью войны.

**Ключевые слова:** Адам Торп, экфрасис, искусство, Вторая мировая война, роман.

Действие романа британского писателя А. Торпа «Правила перспективы» (*The Rules of Perspective*, 2005), происходит в самом конце Второй мировой войны. Произведение повествует о последнем дне жизни исполняющего обязанности директора музея небольшого немецкого городка господина Хоффера, гибнущего во время бомбардировки музея, и американского капрала Перри, обследующего эти руины. В силу профессии главного героя (искусствовед) и музея в качестве места действия, роман органично включает в себя множество экфрастических образов – описание здания самого музея, скульптур, живописных полотен и т.д. В данной статье проанализированы некоторые из этих образов.

Важность темы искусства в исследуемом романе А. Торпа отмечена в целом ряде рецензий. В частности, Н. Торн выделяет темы сохранения личного достоинства и ценности искусства в сопоставлении с ценностью жизни [Thorne 2005: URL], а Дж. Букэн считает, что искусство в романе является оправданием прошлого и надеждой на будущее [Buchan 2005: URL], однако экфрасическая поэтика романа до сих пор не привлекала внимания ни зарубежных, ни отечественных исследователей, поэтому представляет особенный научный интерес.

Из многочисленных определений экфрасиса, появившихся в новейшем литературоведении, одно из самых лаконичных принадлежит Джеймсу А. В. Хеффернану, который определяет экфрасис, как «вербальную репрезентацию визуальной репрезентации» [Heffernan 2015: 38], в силу чего экфрасическая поэзия превращает произведение искусства в историю, которая выражает мысли говорящего. Дэвид Кеннеди развивает эту позицию, утверждая, что в современной литературе, используя экфрасические описания, автор каждый раз устанавливает принципы осмысления этих образов как самим автором, так и читателями, с учетом их собственного опыта [Kennedy 2015]. Н. С. Бочкарева, в свою очередь, выделяет следующие нарратологические функции экфрасиса: метанарративную, хронотопическую, пародийную, композиционную, аллегорическую и дидактическую (см. об этом [Бочкарева 2009]). Таким образом можно говорить о том, что использование экфрасиса в литературе способствует более глубокому раскрытию и детализации важных моментов повествования. Кроме того, экфрасис способен отражать мировоззрение автора и характерные черты представляемого им времени, а также влияет на то, как читатель воспринимает сюжет произведения.

В системе экфрасических образов романа Торпа, можно выделить ряд описаний, связанных с каждой из линий повествования и характеризующих соответствующих героев и их систему мировоззрения, а также экфрасические описания, общие для обеих линий.

С образом господина Хоффера связано множество экфрасических образов разного объема, принадлежащих к разным видам визуального искусства, через которые читатель может проследить становление личности героя и формирование его взглядов. Хоффер на протяжении всего связанного с ним повествования, в своих воспоминаниях и размышлениях о жизни постоянно обращается к тем или иным произведениям.

Все ассоциации Хоффера с искусством прочно вписаны в контекст не только истории Западно-Европейского искусства, но и немецкого искусства эпохи Веймарской республики и Третьего рейха и культуры Германии этих двух эпох. Книга об импрессионистах и альбом Брейгеля

стали для него когда-то толчком к выбору профессии искусствоведа. В студенческие годы он, с одной стороны, вдохновляется романтическими образами руин Гейдельбергского замка (XIII век) и окружающего его пейзажа, которые воплощали традиции великого прошлого («Далеко внизу змеилась река, серебряная в мшистой зелени лесов, обнимая краснокрышый старинный город, точно такой же, каким его рисовали сто лет назад, — как объединял их этот пейзаж с пламенными романтическими умами былых времен!» [Торп 2009: 66]), с другой – с энтузиазмом воспринимает новаторские поиски экспрессионистов начала XX века, временами воображая себя художником-модернистом: «членом довоенной революционной группы “Мост”, например. Он старался походить на самого Кирхнера, или Эрика Хеккеля, или Карла Шмидта-Ротлуфа с его моноклем» [там же].

Образ возвышающейся над Тевтобургским лесом мощной 53-метровой статуи Арминия в кожаных доспехах, с крылатым шлемом на голове и воздетым к небу мечом (создана между 1835 и 1875 годами архитектором Эрнстом фон Банделем в честь битвы восставших германских племен с римлянами) напоминает герою, как в школьные годы он был вдохновлен идеями возрождения единства и величия Германии и не мог представить себя иначе как немцем: «Какой огромной и дерзкой была статуя, стыки пластин, соединенных болтами, казались шрамами, а меч в поднятой руке укрывался в облаках, как у настоящего бога! Как он гордился тем, что родился немцем!» [Торп 2009: 93]. В статье британского журнала искусств, вышедшей в год открытия памятника, отмечается: «Завершение этого великолепного памятника вызвало большой энтузиазм в Германии. Будучи репрезентацией первого по-настоящему национального движения германской нации против иностранного врага, он может считаться подходящей эмблемой полного и прочного единения, которое возникло благодаря формированию новой империи» [The Art Journal 1875: 123].

Очарованность Хоффера и множества других молодых людей его времени, связанных с искусством, фигурой Адольфа Гитлера, только что пришедшего к власти, связана с идеей «героя-художника» выраженной в книге об искусстве Рембрандта Джулиуса Лангбена (1890), в которой Хоффер, будучи студентом, подчеркивает строки: «Бисмарк заложил основу единства, но истинному кайзеру, великому герою-художнику, придется оживить и углубить его» [Торп 2009: 56]. Воображая себя на месте героического художника, способного придать Германии внутреннее единство, Хоффер и его поколение наивно видят в собирающем толпы новом канцлере воплощение собственных тайных желаний и надежд: «Он был вещественным воплощением его, герра Хоффера

(ведь он ожил после того, как его придумал герр Хоффер!), духа, всего лучшего, что в нем было. Вот как приветствовал фюрера герр Хоффер и большинство его друзей и знакомых в первые дни его власти — с любовью, которая на самом деле была любовью к себе, любовью ко всему лучшему в себе» [там же]. Быстрое разочарование в Гитлере преломлено в сознании героя через эстетическую оценку художественных способностей этого несостоявшегося художника: «Весьма посредственный акварелист. Венский бродяга, ночевавший по притонам и продававший акварели, как торгаши — пластиковые воротнички, плохо сшитые сумочки и отсыревшие сигареты» [Торп 2009 а: 137].

Однако наиболее сильное неприятие в деятельности партии вызывает у Хоффера новая культурная политика, провозглашенная в 1935 году на VI съезде НСДАП и воплотившаяся в деятельности «Комиссии по дегенеративному искусству», которая изымала из немецких музеев «работы еврейских художников и полотна с еврейской тематикой, творения абстракционистов, экспрессионистов, произведения антивоенной направленности. <...> картины на марксистские темы и полотна, на которых были «неэстетические фигуры»» [Дятлева 2013: 101]. Часть конфискованных работ стали частью передвижной «Выставки дегенеративного искусства», осуществляющей турне по городам Германии и Австрии в 1937–38 годах [там же: 103].

Одним из основных экфрастических лейтмотивов в сюжетной линии господина Хоффера являются постоянные обращения в мыслях и диалогах к авторам и произведениям современной для 30–40х годов XX века немецкой живописи. Конфискация (“the purge” [Thorpe 2005: 125, 128, 197, 279, 280, 284]) модернистских работ музея Лохенфельде иронически происходит в тот же день, когда партия запрещает лимоны, вместо которых предписывалось употреблять исконно немецкий ремень, вязнувший в зубах, и Хоффер в разговоре с женой называет его худшим в своей жизни [Торп 2009: 80].

Но еще более острые переживания, вплоть до физиологической реакции, вызывает возвращение части изъятых работ в родной музей для участия в передвижной «дегенеративной» выставке, по которой герой вынужден проводить экскурсии. В описании выставки отрицательные эпитеты, сопровождающие устроителей и идеологов действия, контрастируют с положительными характеристиками самих модернистских работ. Герой отдельно вспоминает, как намеренно криво были повешены картины в экспозиции, отмечая, насколько это лишало произведения искусства достоинства: «Два Бекмана, небольшой фотоколлаж Рауля Хаусмана, в котором была и карточка “ремингтона” фрау Шенкель, три Оскара Шлеммера, маленький Херцог, великолепный ранний

Нольде и прекрасный Карл Шмидт-Ротлуф. Все верно, все по списку. Теперь вас повесят криво, словно задели локтем; нарисуют вокруг оскорбительные граффити и будут хохотать во все горло» [Торп 2009: 47]. Воспоминания о выставке и связанной с ней конфискации являются болезненными для героя, он даже запрещает себе думать об этом, но продолжает возвращаться к ним снова и снова, этот лейтмотив возникает в романе более двадцати раз.

Одним из центральных экфрастических образов романа является принадлежащая музею Кайзера Вильгельма картина Ван Гога «Художник близ Овер-сюр-Уаз», являющейся жемчужиной коллекции музея и вызывающая слишком пристальный интерес зачавшавшего в музей офицера СС Бенделя, официального координатора между местным подразделением СС и отделом архитектуры и искусства администрации Гимmlера и человека, вхожего к Геббельсу. Картины Ван Гога с таким названием не существует, это пример немиметического экфрасиса [Яценко 2011: эл. ресурс]), однако по рассредоточенным в романе фрагментам описания картины, читатель может легко реконструировать манеру художника периода работы в Овер-сюр-Уазе (1890): «Хотя, казалось бы, эти резкие мазки в водовороте пшеницы можно принять за человека за мольбертом, у нас нет уверенности в происхождении этого названия. Табличку прикрепили к раме примерно тогда же, когда картина попала в Музей, то есть около тысяча девятьсот двадцать третьего года <...> Видите ли, некоторые ученые трактуют вот эту фигурку как крестьянина в большой соломенной шляпе, но другие с этим не согласны» [Торп 2009: 130], «бригадфюрер Айхлер, склонившись над картиной, гладил застывшие комки и сгустки краски — хромовую желтизну пшеницы, берлинскую лазурь неба» [Торп 2009: 131].

Через призму этого образа (картины) фокусируется несколько сюжетных мотивов романа. Прежде всего, странное увлечение картиной Бенделя вселяет сначала в директора Штрейхера до его отставки, а затем и в самого Хоффера тревогу о возможных планах Бенделя или самого Геббельса присвоить картину, пользуясь фактом национализации галерей: «Его зовут Клаус Бендель. Лейтенант из канцелярских. За последний месяц двадцать раз расписался в книге гостей, — шептал герр Штрейхер. <...> ‘<...> Для эсэсовца у него странные вкусы. Слишком часто стоит перед Ван Гогом.’ <...> Однако знающие люди говорили мне, что Черный Карлик (Геббельс) — большой любитель Ван Гога» [Торп 2009: 82]. Кроме того, несмотря на принадлежность творчества ван Гога к XIX веку, его тяготеющая к импрессионизму поздняя манера и душевная болезнь повышают риск запрета и конфискации его произведений: «Фюрер не одобряет безумие в художниках. Хотя лично я на

своем веку не раз видел желтое небо. Синие луга попадались реже. Хотя некоторым цветам, например василькам, ничего не стоит сделать поле синим» [Торп 2009: 83]. И, наконец, тема безумия Ван Гога отражается в безумии вернувшегося в Лохенфельде из Польши Бенделя, считающего себя реинкарнацией Ван Гога – «Вы и понятия не имеете, — сказал Бендель голосом участника церемонии вручения наград за достижения в области искусства, — как я рад снова обрести хотя бы одну из своих работ. К тому же это единственный холст, где я изображен за мольбертом» [Торп 2009 а: 194].

Капрал Перри, центральный персонаж параллельной линии повествования, застает музей в руинах, среди которых он находит обгоревшие трупы господина Хоффера и его сотрудников и чудом сохранившуюся картину «Пейзаж с руинами» Кристиана Фоллердта: «От позолоченной рамы осталось три четверти, держалась она плохо, и картина чуть не выпала на пол, так что пришлось придержать холст сзади. Перри смахнул ключья горелой бумаги и вынес находку на свет, пробивавшийся между сломанными балками; картина потянулась к свету, как стайка цветных рыбок. Это был пейзаж. Он чуть не прослезился. Деревья, пруды и камни» [Торп 2009: 8]. Иоганн Кристиан Фоллердт (Фоллердт) (1708–1769) – художник немецкого классицизма, известный своими идеализированными пейзажами. Картина, упомянутая в романе, не идентифицируется – это еще один пример немиметического, но широко развернутого экфрасиса.

Перри – способный рекламный художник, прошедший школу искусств и неожиданно обнаруживший в себе талант – сразу понимает ценность картины. Большая часть его последующих действий и событий, с ним происходящих, оказывается связана со стремлением присвоить находку и обеспечить за счет ее коммерческой ценности свое будущее, в том числе – в качестве серьезного художника: «В один прекрасный день он уйдет из рекламы, положит конец тупому копированию и посвятит себя творчеству.<...> Главное — начальный капитал, все остальное приложится. За этим-то он и возвращается в подвал, все ради искусства» [Торп 2009: 75]. Картина постоянно занимает мысли Перри: такие отсылки к ней, как «трофей», «заснеженные горы», «(Кристиан) Фоллердт» встречаются практически в каждой главе романа, относящейся к сюжетной линии капрала.

Восприятие картины героем трансформируется по мере того, как он проводит с картиной больше времени – от мыслей о коммерческой ценности картины Перри переходит к более глубокому эстетическому и эмоциональному восприятию произведения: «А картина замечательная, как ни крути. Высокая скала вовсе и не скала, а руины, возможно, замка

или церкви, и поваленные колонны на переднем плане тоже часть единой композиции. <...> Великолепие заснеженных гор напомнило родные американские лесистые склоны, речку, где на мелководье сверкает форель, и прочую подобную чепуху, которую ему поручалось изображать. Вершины над золотой долиной освещались последними лучами солнца. Подобно ведерку для льда в Помпеях – может, и другие примеры есть, – картина уцелела в огненной купели. Полотно вызывало в нем что-то вроде религиозного чувства, он готов был поклоняться ему как святому образу» [Торп 2009: 78]. Сюжет картины начинается напоминать о доме, мирной жизни, становится обещанием будущего посреди бесконечного хаоса и обломков войны. В последних главах романа, когда Перри пытается открыть заклинившую дверь подвала с запертыми в нем людьми, избежав полного обрушения поврежденного при обстрелах дома, он думает о картине Фоллердта как награде за свои действия по спасению людей, принадлежащих нации противника: «Ради заснеженных гор и золотой долины он ввязался во все это – такова была договоренность с высшими силами» [Торп 2009 а: 174].

Мысли Перри заняты не только картиной Фоллердта, он также воспринимает окружающую действительность через призму художественного видения. Экфрастические описания, связанные с Перри, включают в себя не только картины и статуи, которые он видел в прошлом, но и его идеи о будущих произведениях искусства, которые бы увековечили память об ужасе и разрушениях войны. Так, он представляет в виде будущих экспонатов сначала найденные в подвале таблички от сгоревших картин: «Вернувшись домой, он повесит табличку в рамку и назовет ее "Осколок войны"» [Торп 2009: 7], а позже – обгоревшие трупы сотрудников музея, найденные там же: «Сохранить бы этих мертвецов, а потом устроить выставку дома в какой-нибудь большой галерее, да хоть в том фиолетовом выставочном зале на Хьюз-авеню, который принадлежит богатой племяннице босса, – то-то получилась бы жуткая скульптура, и назвать ее "Четыре смерти" или "Это и есть твой враг?"» [Торп 2009: 90].

Среди экфрастических образов, объединяющих повествовательные линии, оказываются предметы искусства, которые сохранились после гибели музея. Их описание позволяет автору отразить эти произведения в восприятии обоих героев и показать как существенные различия восприятия, основанные на разном образовательном, профессиональном и культурном уровне героев, так и похожие чувства, вызванные произведениями и основанные на схожем понимании гуманистической природы искусства.

Музей, несмотря на эклектичную архитектуру, является для Хоффера храмом искусства, а Перри видит только руины, среди которых, в нише устоявшего фронтона, чудом сохранилась небольшая статуэтка, как он думает, девы Марии: «Он-то подумал, что тут раньше была какая-то большая церковь, да и по фронтому было похоже. Наверху в нише-раковине чудом уцелела белая фарфоровая фигурка – наверное, Дева Мария – слишком высоко, не снять» [Торп 2009: 18]. Однако Хоффер, знающий, что это статуэтка доярки, произведенная на принадлежащей структурам СС фарфоровой мануфактуре Allach в Дахау, ассоциирует фигурку с партийным шлаком (“party dross” [Thorpe 2005, 211]), заполонившим музеи Германии взамен изъятого модернистского искусства: «Он прошел мимо великолепной глазированной аллехской доярки в нише-раковине на полпути вверх – подарок самого рейхсфюрера СС Гимmlера через оберштурмбаннфюрера профессора Дибича, ведавшего фарфором из Дахау. Ожидалось, что в качестве ответного дара музей выставит один из его чудовищных пасторальных пейзажей, что и было сделано. Во время эвакуации герр Хоффер оставил доярку в музее и даже подвинул ее к краю; с каждым сотрясением она оказывалась к нему все ближе. И ближе. Милая маленькая доярка упадет и разобьется. И обретет свободу» [Торп 2009: 123].

В то же время, чувства по поводу одобряемой нацистами излишне чувственной, но бездушной скульптуры «Заря», откликаются в неприятии Перри по отношению к реакции его солдат на эту статую: «Из груды обломков торчала рука, девичья рука, Перри отшвырнул в сторону пару камней, мусор помельче съехал вниз, показались белая грудь и плечи. Статуя, мраморная статуя без головы, понял Перри, может, та самая, с которой один из ребят понарошку трахался. Как это ее опять засыпало, интересно знать, сама, что ли, провалилась, очень уж тяжелая? Может, древнегреческая. Как у нее груди здорово торчат, и соски такие острые. У Морин не такие» [Торп 2009: 77]. Хофферу же скульптура не только напоминает, с одной стороны, об изгибах тела молодой аспирантки Хильды, к которой он испытывает влечение, а с другой – о подозрениях по поводу интимной связи его жены с Бенделем, но и является воплощением вызывающего неприятие партийного искусства: «Умереть рядом с “Зарей” было бы чудовищно. Этот образчик халтуры сотворил Томас Ротман, ученик Климша, из молодых, да ранний. Соски-пули нависали над тонкой талией, начищенные руками посетителей, как дверные ручки. Другой эротической партийной скульптуры герр Хоффер не знал, за что ненавидел эту еще больше» [Торп 2009: 123].

Отношение героев к описанной скульптуре, таким образом, совпадает с отношением автора-повествователя, манифестированном в первой главе. В своем описании Торп подчеркивает бездушность скульптур периода Третьего рейха при их внешней классической красоте и выверенности форм. Стремясь создать эротический образ, автор «Зари» наделяет ее внешней чувственностью, возбуждающей в аудитории не восхищение красотой, а похоть. Стоя у входа в музей, «Заря» метафорически превращает и его, и все немецкое искусство в место удовлетворения низменных вкусов: «"Заря" выставила напоказ вены в сгибах локтей и на лодыжках, все эти трудоемкие детали накладывались на плохо понятую скульптором геометрию совершенства. Камень выглядел дешевой подделкой под плоть, но плоть, дышащую не человечностью и уязвимостью, а так, как, скажем, дышит Афродита Киренская, несмотря на очевидную собирательность образа. Сколько посетителей музея восхищались фигурой "Зари", установленной на галерее, как у входа в бордель, и у скольких сердца наполнялись гордостью за достижения рейха!» [Торп 2009: 4].

Центральный экфрастический образ сюжетной линии американца Перри – картина Фоллердта – не имеет особой ценности для немецкого искусствоведа Хоффера, будучи вторичной копией пейзажиста не первого ряда, а для Перри является коммерчески и эмоционально ценной картиной старинного мастера. В финале романа, эта же картина, снова попадая в музей, становится символом памяти о прошедшей войне и важности искусства, парадоксальным образом объединяя стремление Хоффера сохранить картины от нацистов и мысли Перри о необходимости запечатлеть бесчеловечность войны.

На протяжении всего романа господин Хоффер посредством служения искусству и попытки сохранить его лучшие образцы, отвергаемые идеологией, стремится сохранить личное и профессиональное достоинство. Для капрала Перри картина классициста Фоллердта становится не просто трофеем, но символом мирного будущего, который уравнивает ужас, смерть и разруху, сопутствующие войне. Автор на протяжении повествования сталкивает героев не только с одними и теми же локациями, но и с произведениями искусства и художественными образами, отражая героев друг в друге через экфрастические описания и вызванные ими ассоциации. Таким образом, экфрастические образы в романе Адама Торпа «Правила перспективы» выполняют композиционную и метанарративную функции, способствуя выстраиванию сюжета романа и, одновременно, глубже раскрывая мировоззрение персонажей и позицию автора.

## Список литературы

*Бочкарева Н.С.* Функции живописного экфрасиса в романе Грегори Норминтона «Корабль дураков» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2009. №6. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/funktsii-zhivopisnogo-ekfrasisa-v-romane-gregori-normintona-korabl-durakov> (дата обращения: 06.04.2025).

*Дятлева Г.* В Искусство третьего рейха. Ростов н/Д, 2013. 255с.

*Торп А.* Правила Перспективы. Роман. Перевод с английского Н.Гайдаш, С. Соколова // Иностранная литература. №5. 2009. с.3–134.

*Торп А.* Правила Перспективы. Роман. Перевод с английского Н.Гайдаш, С. Соколова // Иностранная литература. №6. 2009 а. с.121–207.

*Яценко Е.В.* «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель. 2011. URL: [http://vphil.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=427](http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=427) (дата обращения: 06.07.2024).

*Buchan J.* Zero Hour. The Rules of Perspective by Adam Thorpe. URL: <https://amp.theguardian.com/books/2005/may/21/featuresreviews.guardianreview20> (дата обращения: 20.02.2024).

*Hefferman J.A. W.* Ekphrasis: Theory// Handbook of intermediality. Berlin: De Gruyter, 2015. p. 35–49.

*Kennedy D.* Ekphrasis and Poetry// Handbook of intermediality. Berlin: De Gruyter, 2015. p.8–91.

*The German Hermann Monument.* (1875). The Art Journal (1875-1887), p, 123–123. URL: <http://www.jstor.org/stable/20568676> (дата обращения: 07.07.2025)

*Thorne M.* The Rules of Perspective by Adam Thorpe. What's more precious to you - life or art? URL: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/the-rules-of-perspective-by-adam-thorpe-752354.html> (last accessed: 20.02.2024).

*Thorpe A.* The Rules of Perspective. L.: Random House e-books. 2005, 335p.

## **EKPHRASTIC IMAGES IN *RULE OF PERSPECTIVE* BY ADAM THORPE**

**Natalia Y. Tikhonovich**

Master's student of Philology ("Literature, Culture and Art of England")

Perm State University.

614068, Russia, Perm, Bukirev str., 15.

ntikhonovich@mail.ru

Submitted 10.07.2025

The article is dedicated to the analysis of ekphrastic images in Adam Thorpe's novel *Rule of Perspective* (2005). The author of the article explores how ekphrasis – verbal representation of visual images – contributes to revealing the characters' worldviews, their emotional experiences, and the author's perspective. The main focus is on two storylines: Mr. Hoffer, an art critic and acting director of the German Museum, reflects on his life, disappointment in the Nazi regime and attempts to preserve dignity through memories of works of art. American Corporal Parry, having discovered a painting by the classicist Vollerdt among the ruins, perceives it as a symbol of hope and the future. Ekphrastic images, such as "degenerate art," Van Gogh's painting, and the sculpture "Dawn," serve compositional and metanarrative functions, emphasizing the contrast between the humanistic value of art and the inhumanity of war.

**Key words:** Adam Thorpe, ekphrasis, art, World War II, novel.

**Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:**

Тихонович Н. Ю. Экфрастические образы в романе Адама Торпа «Правила перспективы» // Мировая литература в контексте культуры. 2025. № 20 (26). С. 102–112. doi 10.17072/2304-909X-2025-20-102-112

**Please cite this article in English as:**

Tikhonovich N. Yu. Ekfrasticheskiye obrazy v romane Adama Torpa «Pravila perspektivy» [Ekphrastic Images in *Rule of Perspective* by Adam Thorpe]. Mirovaya literatura v kontekste kultury [World Literature in the Context of Culture]. 2025, issue 20 (26), pp. 102–112. doi 10.17072/2304-909X-2025-20-102-112