

Известия Южного федерального университета.
Филологические науки. 2023. Том 27, № 4
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Научная статья

УДК 820-32Д.дю Морье.06

ББК 83.3(4 Вел)

DOI 10.18522/1995-0640-2023-4-129-140

ТОПОЭКФРАСИС В НОВЕЛЛЕ ДАФНЫ ДЮ МОРЬЕ «НЕ ОГЛЯДЫВАЙСЯ»

Фируза Абуталибовна Абилова

Дагестанский государственный университет, Махачкала, Россия

Аннотация. Исследуется топоэкфрасис в новелле Д. дю Морье «Не оглядывайся». Под топоэкфрасисом понимается описание места действия, которое «является героем литературного произведения» (О.Клинг) и обладает особой эстетической значимостью. Таким местом в анализируемой новелле является Венеция, ставшая благодаря своему уникальному архитектурному облику подлинным произведением искусства. Образ создается описанием всемирно известных памятников архитектуры Венеции, а также использованием топонимов, отражающих особенности городского ландшафта. Говоря о реально существующих арт-объектах, автор не стремится к точному описанию его визуального образа, а наполняет его дополнительным смыслом. Текст новеллы демонстрирует различные виды экфрастических описаний, использование которых зависит от цели, объема необходимой визуальной информации и специфики описываемого арт-объекта. Отсутствие развернутых описаний определяет использование нулевого и паратаксического вариантов топоэкфрасиса, акцент на состоянии персонажей, на восприятии и толковании визуального образа и развитии действия свидетельствует о его интерпретативном характере. Отмечена роль моргальных мотивов и лабиринта в формировании топоэкфрасиса. Показано, что новелла Д. дю Морье вписывается в контекст мировой венецианы, расширяя ее семантическое поле.

Ключевые слова: *топоэкфрасис, арт-объект, Венеция, визуализация, лабиринт, топоним, пейзаж, гондола, церковь, Гранд Канал*

Для цитирования: *Абилова Ф.А.* Топоэкфрасис в новелле Дафны дю Морье «Не оглядывайся» // Известия ЮФУ. Филол. науки. 2023. Т. 27, № 4. С. 129 – 140.

Original article

ТОПОЕКФРАСИС IN THE SHORT STORY «DON'T LOOK NOW» BY DAPHNE DU MAURIER

Firuz A. Abilova

Dagestan state university. Makhachkala, Russian Federation

Abstract: The topeokphrasism in D. du Maurier's short story «Don't Look Now» has been investigated. Under the term 'Topeokphrasism' we mean a description of the scene of action, which "is

the hero of a literary work" (O. Kling) and has a special aesthetic significance. Such a place in the analyzed novel is Venice, which, thanks to its unique architectural appearance, has become a true work of art. The image is created by a description of the world-famous architectural monuments of Venice, as well as the use of toponyms reflecting the features of the urban landscape. Speaking about real-life art objects, the author does not strive for an accurate description of his visual image but fills it with additional meaning. The text of the novel demonstrates various types of ekphrastic descriptions. Their usage depends on the purpose, the amount of necessary visual information and the specifics of the art object described. The absence of detailed descriptions determines the use of zero and paratactic variants of topoekphrasis, the emphasis on the state of the characters, on the perception and interpretation of the visual image and the development of the action indicates its interpretive nature. The role of mortal motifs and labyrinth in the formation of topoekphrasis is noted. We have also knotted that the novel by D. du Maurier fits into the context of the world Venetian, expanding its semantic field.

Key words: *topoekphrasis, art object, Venice, visualization, labyrinth, toponym, landscape, gondola, church, Grand Canal*

For citation: *Abilova F.A. Topoekphrasis in the short story «Don't Look Now» by Daphne du Maurier // Proceedings of Southern Federal University. Philology. 2023. Vol. 27, № 4. P. 129 – 140.*

Введение

Среди значимых тенденций в современной прозе выделяется интермедialность, которая возникает вследствие заимствований и ассимиляции свойств текстов других видов искусства. Изучение взаимодействия литературы с другими видами искусства является одной из актуальных теоретических проблем современного литературоведения. В этой проблематике заметное место занимает экфрасис, прием, с помощью которого проявляется связь литературы с изобразительным искусством. Возникновение экфрасиса относится к эпохе античности, где его функция ограничивалась вербальным изображением картин, скульптур и иных форм изобразительного искусства. Одним из наиболее ранних примеров экфрасиса считается описание щита Ахилла из поэмы Гомера «Илиада».

В современной гуманитаристике экфрасис трактуется более широко – не просто как точное словесное воспроизведение реально существующего или выдуманного визуального объекта, но и как его интерпретация, способная придать ему глубину и новый смысл. «В большинстве случаев экфрасис ориентирован на выражение того, что в литературе мы назвали бы подтекстом, а в живописи, наверное, затекстом, – это прочтение изображения, не лишенное вчитывания в него дополнительных смыслов, что не только не приводит к деформации экфрасиса как особой литературной формы, но даже укрепляет его, ибо в экфрасисе фиксируется момент встречи двух художников на границе разных видов искусства», – пишет Н. Меднис [Меднис, 2006, с. 64].

О многообразии понимания этого термина говорит Н.В. Брагинская в работе «Экфрасис как тип текста»: «Экфрасис не просто описывает произведение искусства, он играет сложную роль, выражая идеи автора, причем, чаще всего на нескольких уровнях литературного текста» [Брагинская, 1977, с. 262]. По мнению М. Рубинс, экфрасис «может содержать информацию о художнике, его художественном объекте, реакции зрителей на его произведение, стиле и даже комментировать, насколько успешно поэту удалось воссоздать произ-

ведение искусства литературными средствами» [Рубинс, 2003, с. 17]. По мнению Л. Геллера, экфрасисом следует считать «всякое воспроизведение одного искусства средствами другого» [Геллер, 2002, с. 5, 10].

Современный этап в исследовании экфрасиса отмечен появлением значительного числа работ, в которых анализируются конкретные случаи экфрасиса в творчестве отдельных писателей. Это работы Н.С. Бочкаревой, Н.В. Ковтун, Е.А. Постновой, В. Полухиной и др. Это материалы Лозаннского симпозиума «Воскрешение понятия, или слово об экфрасисе» (2002), коллективный труд «Невыразимо выразимое» (2013), коллективная монография «Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения» (2015). Обобщение существующих точек зрения, классификацию экфрасиса, анализ его формальных и содержательных принципов содержит статья Е.В. Яценко «Любите живопись, поэты...» (2011). Методике исследования экфрасиса посвящена статья М.Г. Уртминцевой «Экфрасис: научная проблема и методика ее исследования» (2010).

Продолжается теоретическое осмысление экфрасиса, в научный оборот вводятся его новые виды. Так, Н.Е. Меднис анализирует религиозный экфрасис, а О. Клинг предлагает использовать понятие «топоэкфрасис», определяя его как описание места, которое является героем произведения и которое «несет на себе особую эстетическую нагрузку». Сохраняя связь с топографическими прототипами, экфрасис «трансформируется и деформируется как авторским видением (реальным автором), так и образом автора, кругозором героя, а также имплицитным и эксплицитным читателем» [Клинг, 2002, с. 97]. В этом виде экфрасиса происходит сопряжение нескольких видов искусства – помимо живописи и скульптуры – это архитектура, графика, кино и т. д.

Исследование и его результаты

Целью данной статьи является исследование своеобразия топоэкфрасиса в новелле Д. дю Морье «Не оглядывайся». Английская писательница Дафна дю Морье известна как автор романов и новелл, сочетающих психологизм и остросюжетность, мистику и рациональность, непредсказуемое развитие событий и философскую глубину. В географической парадигме ее новеллистики значимое место принадлежит Венеции, которая благодаря своему уникальному архитектурному облику стала подлинным произведением искусства. Этот город является местом действия анализируемой новеллы.

В большинстве произведений о Венеции чаще всего создается ее поэтический образ, к которому «неприменимы категории точности» [Криницын, URL], но для топоэкфрастического описания важно непосредственное изображение реально существующих арт-объектов. Вместе с тем задача автора состоит не столько в том, чтобы точно воспроизвести визуальный ряд узнаваемой венецианской ведуты, сколько, апеллируя к воображению и эрудиции читателя, опираясь на его фоновые знания, вызвать у него эффект присутствия.

В поэтике новеллы «Не оглядывайся» очевиден топоэкфрастический акцент, позволяющий визуализировать пространство прекрасного города. Создаваемая в этом произведении панорама Венеции ориентирована на воспро-

изведение её всемирно известных культурно-исторических достопримечательностей, и прежде всего архитектурных сооружений. Для путешественника Венеция – «это скорее город зданий, а не людей. Жизнь города – это камни» [Акройнд, 2012: 87]. Не случайно свою большую работу о Венеции Дж. Рескин назвал «Камни Венеции». Поэтому маркерами городского пространства Венеции становятся собор и площадь Сан-Марко, Дворец Дожей, церкви, мосты, мостики... Описывая подлинные архитектурные сооружения, используя названия улиц и площадей, Д. дю Морье конкретизирует событие и одновременно структурирует сюжет.

В его основе – путешествие в Венецию семейной пары, Лоры и Джона, связанное с желанием приглушить отчаяние, которое не оставляло женщину после смерти дочери. Венеция с ее праздничным обликом и красотой должна отвлечь ее от печальных мыслей: *«Четким контуром на фоне сияющего неба высилась перед ними Венеция, ведь там еще многое надо увидеть, бродя по ней вдвоем»* [Д. дю Морье, 2013, с. 122; далее цитаты приводятся по данному изданию, указаны только страницы в круглых скобках]. Но Венеция – не обычный город, здесь «происходят неожиданные и странные встречи и знакомства» [Акройнд, 2012, с. 320]. О такой встрече говорится в новелле Д. дю Морье. Ее герои знакомятся с двумя сестрами-близнецами, одна из которых, слепая, обладает даром предвидения, и это меняет настроение героев: Лора успокаивается, а Джона начинает обуревать тревога.

Экфрасис формируется в начале новеллы, отсылая читателя к церкви Санта Мария Ассунта на острове Торчелло, к самой древней церкви Венеции, где сохранились византийские фрески XI – XII вв. Основной достопримечательностью здесь является фигура стоящей Богородицы с младенцем на руках. Одета в темные ризы, она выделяется на золотом фоне алтаря. «Мать венецианских церквей» – так назван этот образ в книге А. Ястребова «Святые Венеции» [Ястребов, 2019]. Однако в полном объеме визуальный образ собора не воспроизводится: мешают *«шаркающие ногами, жадные до культуры туристы»*, которые не позволяли *«оценить художественные достоинства собора»* (118). Поэтому вместо развернутого экфрастического описания – отсылки к интерьерным деталям, которые успели заметить героини новеллы: мозаики, колонны, фрески с изображением праведников и грешников. Использованный здесь прием перечисления свидетельствует о том, что писательница опирается не столько на миметическое воспроизведение интерьера собора или его архитектурного своеобразия, отличающегося, кстати, особым сплавом романовизантийско-готических форм, сколько на выражение субъективных впечатлений героев.

«Экфрасис не представляет собой ни подражание действиям посредством языка, ни диегезис в смысле рассуждающей и обобщающей аукториальной речи. Он есть мимесис состояния», – пишет Р. Ходель [Ходель, 2002, с. 24]. Пребывание в церкви Санта Мария Ассунта по-разному сказалось на состоянии героев и отразилось на восприятии интерьера. Джона после встречи с близнецами не покидает чувство тревоги, надвигающейся трагедии: *«холодная красота того, что он видел, оставляла его равнодушным»*, и *«длинное, грустное лицо Мадонны казалось ему бесконечно далеким»* (118). В то же время Лора при взгляде на нее испытывает состояние умиротворения: *«Разве*

она не прекрасна? Такая счастливая, безмятежная... В ней есть что-то магическое. То, что проникает в душу» (119). При этом дискретность описания статичного объекта, каковым является здание собора, компенсируется движением внутри него: Лора, обходящая собор *«слева направо, изучая мозаики, колонны, панели»*, Джон, внимательно осматривающий пространство, боясь неожиданной встречи с близнецами. Через имитацию движения, а также используя сочетание оптического компонента письма со звуковыми ощущениями, автор добивается эффекта присутствия, помогая читателю стать наблюдателем.

На острове Торчелло расположена также церковь Сан Франческо дель Дезерто, названная в честь Франциска Ассизского. Здесь находятся не менее привлекательные для туристов достопримечательности: иконы и фрески XII в., парк с кипарисами, кедр, якобы выросший из посоха Франциска. Но Джон, которого не оставляет тревожное предчувствие, торопится покинуть остров. И дю Морье ограничивается упоминанием названия церкви, просто обозначив траекторию пути героев.

Еще одним элементом топоэксфрасиса могла бы стать церковь Сан Дзаккария, основанная в IX в. в честь праведника Захария, отца Иоанна Крестителя. Но вербальный компонент топоэксфрасиса, как и в предыдущем примере, отсутствует. Особое значение при характеристике этого арт-объекта имеют не внешние особенности архитектурного облика и даже не наполненной картинами великих художников интерьера, а его месторасположение. Церковь Сан Дзаккария находится недалеко от Рива дельи Скьявони (Славянской набережной) и в непосредственной близости от базилики Сан Марко, но найти ее оказывается непросто. Она стоит где-то во дворах, и чтобы добраться до нее, нужно найти проход в эти дворы. Как оказывается, сделать это нелегко. Вот как вспоминает А. Ипполитов, искусствовед, писатель о том, как, насладившись полотнами Беллини, Тинторетто, Кастаньо, он вышел из церкви Сан Дзаккария и понял, что заблудился: *«я запутался, потерялся и плохо представляю, где именно я нахожусь: ясно, что в Кастелло, но где именно, где лагуна, где залив, я не понимал»* [Ипполитов, 2014, с. 359].

В подобной ситуации оказались героини новеллы «Не оглядывайся». Покинув Торчелло и вернувшись в Венецию, они намереваются поужинать в ресторане, который находится недалеко от церкви Сан Дзаккария. Но найти ее им не удалось. *«Они свернули за Фондамента дель Арсенале, перешли через мостик почти у самого Арсенала и, пройдя еще немного, оказались у церкви Сан Мартино»* (124). Подобное упоминание памятников архитектурного искусства, когда автор только отсылает к объекту изображения, но не дает развернутой репрезентации, классифицируется исследователями как «нулевой экфрасис». В этом случае важным являются не качества арт-объекта, а его присутствие. Как отмечает В. Яценко, нулевой экфрасис «лишь указывает на отнесенность реалий словесного текста к тем или иным художественно-образительным явлениям» [Яценко, 2011, с. 49].

Расходящиеся каналы и переулки, множество прерывающих движение тупиков, извилистые и узкие улицы вырисовывают такую особенную форму венецианского топоса, как лабиринт. «Сказочная, прекрасная, воздушная, радостная, чудо из чудес – Венеция, и Венеция – город-лабиринт, заманиваю-

щий, губящий» [Шогенцукова, 2001, с. 119]. Лабиринт формируется благодаря специфической планировке венецианских улиц, которые не отличаются строгостью, размеренностью: *«Перед ними расходились два канала, один сворачивал направо, другой налево, вдоль каждого тянулись узкие улочки. Джон остановился в нерешительности»* (124–125).

Образ города-лабиринта появляется во многих произведениях мировой литературной венецианы. Гёте, вспоминая о своем посещении Венеции, писал: *«... я без провожатого, ориентируясь только по сторонам света, ринулся в лабиринт этого города»* [Гёте, 1980, с. 40]. В венецианском лабиринте запутался герой повести Г. Джеймса «Письма Асперна»: *«После пяти или шести кругов я повернул к дому и вскоре безнадежно запутался в лабиринте венецианских улиц, что со мною случалось постоянно»* [Джеймс, 1999, с. 289]. Потерял ориентацию Густав Ашенбах из «Смерти в Венеции» Т. Манна: *«все в этом лабиринте – улицы, каналы, мосты, маленькие площади – было схоже до неузнаваемости»* [Манн, 1999, с. 68]. *«Какая она путаная, эта Венеция, – искать тут какое-нибудь место куда занятнее, чем решать кроссворды»*, – думает полковник Кентуэлл из романа Э. Хемингуэя «За рекой, в тени деревьев» [Хемингуэй, 1999, с. 104].

В анализируемой новелле дю Морье лабиринт создается с помощью маркеров пространственной перспективы, в качестве которых выступают топонимы Венеции и заполняющие пространство архитектурные строения – Арсенал, церкви Сан Мартино, Сан Джорджо и Сан Дзаккария, мосты и мостики, греческий квартал. Но подробное описание их внешнего облика отсутствует, их функция имеет исключительно хронотопическое значение – не воспроизведение пейзажей сказочной Венеции, а визуализация лабиринта, создаваемого архитектурой города и планировкой его улиц. Прогулка Лоры и Джона очень скоро превращается в блуждание по кругу: *«надо повернуть направо», «повернуть налево», «пошла по извилистому переулку»* и т. д. Состояние покоя, заполнившее душу Лоры в церкви Санта Мария Ассунта, сменяется чувством страха: *«Она начала терять веру. Это место было похоже на лабиринт. Они могли кружить по нему и в результате оказаться там, откуда пришли...»* (127).

Тревожная атмосфера, создаваемая лабиринтом, усугубляется картиной ночной Венеции, когда сказочный ореол сменяется мрачным и пугающим. Об этом свойстве необыкновенного города упоминают все, кто пишет о нем, будь то автор романа, исторического или литературоведческого труда. О том, что венецианскую ночь сопровождает *«страх невидимой воды, темной и глубокой»*, пишет П. Акرويد, английский писатель, критик, литературовед в книге «Венеция. Прекрасный город» [Акرويد, 2012, с. 468]. Героя повести Р. Андре «Взгляд египтянки» поражал резкий контраст *«между лучезарной перспективой города, завораживающим ритмом его дворцов и куполов и тем притаившимся в воде мраком, ... где тоже идет своя жизнь... Это потайное лицо города внушало ему страх»* [Андре, 1999, с. 298]. Бидише, английской журналистке, писательнице индийского происхождения ночная Венеция напоминает фильм ужасов: *«все черное, древнее, значительное; кажется, что из углов поднимаются таинственные тени и нависают над тобой. ... чувствуешь скованность от полной невозможности понять, где ты находишься: все попытки сориентиро-*

ваться неизбежно приводят к тому, что взгляд упирается в маслянистую воду, словно смотришь на мир через линзу "рыбий глаз"» [Бидиша, 2011, с. 312].

Ночная Венеция в новелле «Не оглядывайся» визуализируется через пейзажную зарисовку. Если днем на улице «все дышало теплом», «в клетках пели канарейки» и солнечные лучи отражались в воде, то «во тьме, с кое-где светящимися фонарями, с закрытыми ставнями окнами домов и монотонно бьющейся о камни набережной водой, картина до неузнаваемости менялась и производила впечатление заброшенности, нищеты и убогости, а длинные, узкие лодки, стоявшие у скользких ступеней лестниц, напоминали гробы» (125). Пейзаж лишен цветовых эффектов, вид города обрисован четко, и темный тон сближает его с графическим изображением.

В этом пейзаже в первый раз появляется мортальный мотив, который входит в традиционную топику венецианского текста и связан с образом гондолы. Упоминание венецианских лодок, напоминающих гробы, ассоциативно отсылают к семантизированному описанию гондолы в новелле Т. Манна «Смерть в Венеции»: «Удивительное суденышко, без малейших изменений перешедшее к нам из баснословных времен, и такое черное, каким из всех вещей бывают только гробы, - они напоминают нам о неслыханных и преступных похождениях в тихо плещущей ночи, но еще больше о смерти, о дрогах, заупокойной службе и последнем безмолвном странствии» [Манн, 1999, с. 23].

Вода – это еще один код Венеции. Своевольная стихия, она находится в постоянном движении, воплощая «все изменчивое, непостоянное, случайное» [Акройд, 2012, с. 38], что не может не вызывать беспокойства. Тревожная атмосфера, по словам П. Акройда, «изначально свойственная Венеции», в новелле дю Морье эксплицируется посредством динамических образов: бьющейся о камни воды, переходящего в ливень и хлещущего из водосточных труб дождя. Тревогу усугубляет повторяющийся мотив смерти: сестры-близнецы предупреждают Лору о грозящей опасности, а в размышлениях Джона возникает картина умирающего города.

Вода в Венеции обладает особым значением. «Вода странно приковывает и поглощает все мысли так же, как она поглощает здесь все звуки», «можно забыться, заслушаться, уйти взором надолго в зеленое лоно слабо колеблемых отражений», – писал Муратов в своей книге «Образы Италии» [Муратов, 1999, с. 8–9]. Она открывается главой «Венеция. Летейские воды», в которой дан образ умирающей Венеции: «Умирание или как бы тонкое таяние жизни здесь разлито во всем. ... И самые эти воды – не воды ли смерти, забвения?» [Муратов, 1999, с. 9].

Об этом же размышляет Джон. Город, выставивший «напоказ блестящий фасад, сверкающий под солнечными лучами» (135), медленно погружается в летейские воды. «Настанет день, когда туристы будут приезжать сюда на лодках и, вглядываясь в воду, глубоко, глубоко под собой увидят пилястры, колонны, мрамор; на краткие мгновения ил и грязь откроют для них преисподнюю из камня» (135).

Л. Геллер в определении экфрасиса подчеркивает, что, прежде всего, это «запись последовательности движения глаз и зрительных впечатлений. Это иконический образ не картины, а видения, постижения картины», «воспроизведения объекта и толкование кода» [Геллер, 2002, с. 5]. Два кода Венеции –

архитектура и вода – играют ведущую роль в сюжетном действии новеллы, а также формируют особенности экфрасиса. Нетрудно заметить, что «последовательность движения глаз» читателя направлена сверху вниз, от церкви, направляющей взгляд вверх, – к подводному миру, к царству мертвых. И уже не имеет значения, какую именно церковь или собор, чья «красота в трещинах и пятнах» (Рескин), разглядят под водой путешественники и туристы. Теперь их уже не отличить друг от друга, здесь важно общее впечатление, которое создается совокупностью архитектурных элементов, свойственных облику Венеции. Поэтому видение ушедшего под воду города можно определить как паратаксический экфрасис, суть которого – не в установлении ценностной иерархии архитектурных сооружений, а в нанизывании их как равноправных элементов изображения.

Одним из наиболее ярких эпизодов новеллы, связанных с местом действия и топоэкфрасисом, является проезд Джона по Гранд Каналу. Литературный канон описания этого проезда заложен аналогичной сценой из новеллы Т. Манна «Смерть в Венеции» и фильма Л. Висконти. Правда, сцена в фильме демонстрирует не отъезд, а возвращение Ашенбаха в Венецию после «счастливого провалившегося бегства». Благодаря фильму эта сцена, «отточенная до бриллиантового блеска», приобрела значение парадигмы Гранд Канала, «так что, отсмотрев ее, ... можно в Венецию даже и не ездить», – иронизирует А. Ипполитов [Ипполитов, 2014, с. 13]. И теперь практически любое описание путешествия по «главной улице» Венеции будет напоминать читателю о манновской новелле и ее герое. Как пишет А. Ипполитов, «теперь я уж конечно без Ашенбаха на Канале Гранде и взглянуть не могу» [Ипполитов, 2014, с. 13].

Гранд Канал Венеции – не просто водная артерия, по которой на гондолах или катерах туристы знакомятся с достопримечательностями города, а местные жители направляются по своим делам. Воздвигнутые по обеим сторонам Канала здания создают впечатление художественной галереи, наполненной живописными полотнами. «Здесь хочется быть художником, а не писателем», – говорил А. Блок о своем впечатлении о Гранд Канале [Блок, 1963, с. 283]. Именно здесь, по его берегам расположены основные доминантные точки Венеции, самые известные и самые красивые архитектурные сооружения, которые формируют знаменитую венецианскую vedute. Перед глазами покидающего город Ашенбаха промелькнула «Пьяцетта в своей царственной прелести», «потянулся долгий ряд дворцов», «показалась мраморная арка Риальто, великолепная и стремительная» [Манн, 1999, с. 39]. Джон, уезжая из Венеции, пытается сохранить в своей памяти Моло, «знакомые, любимые фасады, балконы, окна, вода, плещущаяся о ступени подвалов ветшающих дворцов», «Риальто, дальние дворцы...» (143).

Экфрасису принадлежит важная роль в композиции литературного произведения. Иногда «именно экфрасис, беря власть в свои руки, диктует полностью или частично саму структуру романа», – считает Б. Кассен [Кассен, 2000, с. 232]. И не только романа, это свойственно любому эпическому произведению. Экфрасис может занимать все произведение, т. е. быть цельным, не прерывающим развитие событий и встраивающимся в сюжет. Экфрасис может быть дискретным, и тогда описание чередуется с повествованием, приостанавливая действие. В этом случае внимание читателя задерживается

на экфрасисе, и автор «может незаметно открывать перспективу будущих событий, манипулируя читателем с помощью изоморфного подражания действительности» [Ходель, 2002, с. 24].

Такова функция экфрасиса в новелле «Не оглядывайся». Прощальный взгляд Джона на Венецию неожиданно обрывается невероятным сюжетным поворотом: он видит Лору, направляющейся вместе с сестрами-близнецами к Венеции, в то время как она должна быть в Лондоне, куда срочно вылетела после сообщения о болезни сына. Эта ситуация изоморфна месту, где происходят описываемые события, – Венеции. Венеция – это таинственный мир, где обнаруживается «соприсутствие прошлого и будущего в моменте настоящего» [Меднис, 1999]. Это «некая нулевая пространственно-метафизическая точка, пространство между миром живых и мертвых, открытое для двойного движения. Венеция – это врата в иную реальность» [Криницын, URL]. И реальная поездка Джона по Гранд Каналу превращается в ирреальную. На первый план выдвигаются непредсказуемые сюжетные повороты, получает импульс динамика действия. Последний экфрастический эпизод в новелле – лабиринт, из которого однажды удалось выбраться: *«Площадь с обязательной церковью в одном конце была безлюдна... в самой церкви есть что-то знакомое. ... Нет ли там дальше переулка? Он пошел по нему, но на полпути засомневался. Похоже, не то, хотя место это почему-то казалось ему знакомым»* (174). Повторяются названия улиц и достопримечательностей: Рива дельи Скьявони, лагуна Сан Марко, Арсенал... Но теперь читателя держит в напряжении не открывающаяся панорама Венеции с ее архитектурными шедеврами, а ожидание развязки.

Имплицитно явленный в тексте новеллы мотив смерти полностью реализуется в последнем эпизоде. В ночном лабиринте Венеции Джон видит фигуру девочки, убегающей от преследователя. Повторяется ситуация, уже имевшая место в начале новеллы. Возвращение к ней завершается движением вниз, *«в маленький дворик»*, в замкнутое пространство. Здесь он сталкивается со страшным видением: *«Это был вовсе не ребенок, а маленькая плотная женщина-карлица около трех футов ростом с огромной квадратной головой взрослого человека...»* (177). До самого конца новеллы Д. дю Морье держит читателя в состоянии тревожного ожидания, страха, даже ужаса, создавая эффект саспенса, вполне ожидаемого в произведении, где местом действия является Венеция, мистический город, одновременно притягивающий своей необыкновенной красотой и страшный скрытой, тайной жизнью.

Заключение

Предпринятый анализ топоэкфрасиса в новелле Д. дю Морье «Не оглядывайся» позволяет прийти к следующим выводам. Топоэкфрасис в новелле связан с достопримечательностями Венеции, имеющими мировое культурно-историческое значение. В новелле упоминаются такие шедевры венецианской архитектуры, как собор Сан Марко, церкви Санта Мария Ассунта, Сан Дзаккария, Сан Мартино и др., а также топонимы Венеции, при помощи которых формируется городской ландшафт. Текст новеллы демонстрирует такие варианты топоэкфрасиса, как нулевой и паратаксический, использование которых зависит от описываемого арт-объекта. В новелле преобладает интерпретатив-

ная модель экфрасиса, связанная не с описанием признаков визуальных объектов, а с его восприятием и толкованием. Топоэкфрасис в новелле имеет признаки дискретности, чередуясь с событийным рядом. Являясь способом организации художественного пространства текста, топоэкфрасис выполняет в новелле «Не оглядывайся» композиционную, хронотопическую и жанрообразующую функции. Заложённое в фоновых знаниях читателя представление о необыкновенном городе Венеция позволяет автору сделать экфрасис средством интеллектуального общения с ним, углубляя ассоциативные ряды и аллюзивные пласты произведения. Топоэкфрасис позволяет рассматривать новеллу Д. дю Морье как часть всемирной венецианы.

Список источников

- Акройд П.* Венеция. Прекрасный город. М.: Изд-во Ольги Морозовой, 2012. 496 с.
- Автухович т. е.* Экфрасис как жанр и/или дискурс // Диалог согласия: сб. науч. статей к 70-летию В.И. Тюпы. М.: Интрада, 2015. С. 85 – 94.
- Андре Р.* Взгляд египтянки // Венеция, город любви и смерти: вып. 2. М.: Рандеву-АМ, 1999. С. 265 – 317.
- Блок А. А.* Письма // Блок А.А. Собр. Соч. в 8 т. Т. 8. М.; Л.: Худ. лит., 1963.
- Бидиша.* Венеция. Под кожей города любви. М.: РИПОЛ классик, 2011. 416 с.
- Брагинская Н.В.* Экфрасис как тип текста: к проблеме структурной классификации // Славянское и балканское языкознание: Карпато-восточнославянские параллели. М.: Наука, 1977. С. 259 – 283.
- Геллер Л.* Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: тр. Лозаннского симпозиума. М.: МИК, 2002. С. 5 – 22.
- Гёте И.В.* Из итальянского путешествия // Гёте И.В. Собр. соч.: в 10 т. Т. 9. М.: Худ. лит., 1980. С. 5 – 243.
- Джеймс Г.* Письма Асперна // Венеция, город любви и смерти: вып. 2. М.: Рандеву-АМ, 1999. С.213-309.
- Дю Морье Д.* Не оглядывайся / пер. Н.Н. Тихонова // Дю Морье Д. Синие линзы. СПб.: Амфора, 2013. С. 108 – 177.
- Ипшолитов А.* Только Венеция. Образы Италии XXI. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2014. 400 с.
- Кассен Б.* Эффект софистики. М.; СПб.: Московский философский фонд, Университетская книга, Культурная инициатива, 2000. 240 с.
- Клинг О.* Топоэкфрасис: место действия как герой литературного произведения (возможности термина) // Экфрасис в русской литературе: тр. Лозаннского симпозиума. М.: МИК, 2002. С. 97 – 110.
- Криницын А.Б.* Образ Венеции в русском серебряном веке. URL: <https://portal-slovo.ru/philology/47207.php> (дата обращения 10.06.2023).
- Манн Т.* Смерть в Венеции // Венеция, город любви и смерти: вып. 2. М.: Рандеву-АМ, 1999. С. 5–74.
- Меднис Н.Е.* «Религиозный экфрасис» в русской литературе // Критика и семиотика: вып. 10. Новосибирск, 2006. С. 58 – 67.
- Меднис Н.Е.* Венецианский текст русской литературы. Новосибирск: Изд-во Новосибирского ун-та, 1999. 392 с. URL: <https://www.raspopin.den-za-dnem.ru/pic-00004/2021-pdf/Mednis-Ven.pdf> (дата обращения 10.06.2023).
- Муратов П.* Образы Италии. М.: ТЕРРА; Республика, 1999. 592 с.
- «Невыразимо выразимое»:* экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: сб. статей / сост. и науч. ред. Д.В. Токарев М.: НЛЮ, 2013. 572 с.
- Рубинс М.* Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Академический проект, 2003. 357 с.

Уртминцева М.Г. Экфрасис: научная проблема и методика ее исследования // Вестн. Нижегородского ун-та. 2010, № 4(2). С. 975 – 977.

Хемингуэй Э. За рекой, в тени деревьев // Венеция, город любви и смерти: вып. 2. М.: Рандеву-АМ, 1999. С. 75 – 264.

Ходель Р. Экфрасис и «демодализация» высказывания // Экфрасис в русской литературе: тр. Лозаннского симпозиума. М.: МИК, 2002. С. 23–30.

Шогенцукова Н.А. Когда дует сирокко // Текст: онтология и техника: сб. науч. тр. Нальчик, Кабардино-Балкарский ун-т, 2001. С. 114 – 126.

Ястребов А. Святыни Венеции: православный историко-художественный путеводитель по базилике св. Марка и церквям. М.: ИД «Познание», 2019. URL: <http://pravoslavie.it/svyatyni-venecii/kniga-putevoditel-svyatyni-venecii/> (дата обращения 10.06.2023).

Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты...»: экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. № 11. С. 47–58.

References

Ackroyd P. (2012) *Venice. It's a beautiful city*. Moscow: Olga Morozova Publishing House, 496 p. (In Russian).

Andre R. (1999) The Egyptian woman's view. *Venice, the city of love and death*. Issue 2. Moscow: Rendezvous-AM, pp.75-264. (In Russian).

Autukhovich T.E. (2015) Ekphrasis as a genre and/or discourse. *Dialogue of consent: collection of scientific papers. articles dedicated to the 70th anniversary of V.I. Tyupa*. Moscow: Intrada, pp. 85-94. (In Russian).

Blok A. A. (1963) Letters. *Blok A. A. Collect. Op. in 8 volumes. T. 8*. Moscow; Leningrad, Khudozhestvennaya literatura. (In Russian).

Bidisha. (2011) *Venice. Under the skin of the city of love*. Moscow, RIPOL Klassik, 416 p. (In Russian).

Braginskaya N.V. (1977) Ekphrasis as a type of text: On the problem of structural classification. *Slavic and Balkan linguistics: Carpatho-East Slavic parallels*. Moscow, Nauka, pp. 259-283. (In Russian).

Du Maurier D. (2013) Do not look now, translit. N.N. Tikhonov. *Du Maurier D. Blue lenses*. SPb., Amphora, pp. 108-177. (In Russian).

Geller L. (2002) Resurrection of the Concept, or the Word of Ekphrasis. *Ekphrasis in Russian Literature: Proceedings of the Lausanne Symposium*. Moscow, MIK, pp. 5-22. (In Russian).

Goethe I.V. (1980) From the Italian journey. *Goethe I.V. Collect. Op. in 10 volumes*. Vol. 9. Moscow, Khudozhestvennaya literatura, pp. 5-243. (In Russian).

Hemingway E. (1999) Beyond the river, in the shade of trees. *Venice, the city of love and death*, Issue 2. Moscow: Rendezvous-AM, pp. 75-264. (In Russian).

Hodel R. (2002) Ekphrasis and “demodalization” of statements. *Ekphrasis in Russian literature: proceedings of the Lausanne symposium*. Moscow, MIK, pp.23-30. (In Russian).

James G. (1999) Letters of Aspern. *Venice, the city of love and death*. Issue 2. Moscow, Rendezvous-AM, S.213-309. (In Russian).

Ippolitov A. (2014) *Only Venice. Images of Italy XXI*. Moscow, KoLibri, Azbuka-Attikus, 400 p. (In Russian).

Kassen B. (2000) *Effect of sophistry*. Moscow; St. Petersburg, Publishing House, Moscow Philosophical Foundation, University Book, Cultural Initiative, 240 p. (In Russian).

Kling O. (2002) Topoekphrasis: place of action as a hero of literary work (possibilities of the term). *Ekphrasis in Russian literature: proceedings of the Lausanne symposium*. Moscow, MIK pp. 97-110. (In Russian).

Krinityn A.B. *Image of Venice in the Russian Silver Age*. Available at: <https://portal-slovo.ru/philology/47207.php> (accessed 10.06.2023). (In Russian).

- Mann T. (1999) *Death in Venice. Venice, the city of love and death*. Issue 2. Moscow, Rendezvous-AM, pp. 5-74. (In Russian).
- Mednis N.E. (2006) "Religious ekphrasis" in Russian literature. *Criticism and semiotics*, vol. 10. Novosibirsk, pp. 58-67. (In Russian).
- Mednis N.E. (1999) *Venetian text of Russian literature*. Novosibirsk, Novosibirsk University Press, 392 p. Available at: <https://www.raspopin.den-za-dnem.ru/pic-00004/2021-pdf/Mednis-Ven.pdf> (accessed 10.06.2023) (In Russian).
- Muratov P. (1999) *Images of Italy*. Moscow, TERRA; Respublika, 592 p. (In Russian).
- Rubins M. (2003) *Plastic joy of beauty: Ekphrasis in the works of acmeists and European tradition*. St. Petersburg, Academic Project, 354 p. (In Russian).
- Shogentsukova N.A. (2001) When the Sirocco Blows. *Text: Ontology and Technology. Collection Scientific Works*. Nalchik, Kabardino-Balkarian University, pp. 114-126. (In Russian).
- "The Ineffable" (2013). *Ekphrasis and the Problems of Representation of the Visual in a Literary Text*. Collection of Articles. Comp. and scientific. D.V. Tokarev. Moscow, NLO, 572 p. (In Russian)
- Urtmintseva M.G. (2010) Ekphrasis: scientific problem and methodology of its research. *Bulletin of the Nizhny Novgorod University*, no. 4(2), pp. 975-977. (In Russian).
- Yastrebov A. (2019) *Shrines of Venice: Orthodox Historical and Artistic Guide to the Basilica of St. Mark and Churches*. Moscow, "Poznaniye" Publishing House, Available at: <http://pravoslavie.it/svyatyni-venecii/kniga-putevoditel-svyatyni-venecii/> (accessed 10.06.2023) (In Russian).
- Yatsenko E. V. (2011) "Love painting, poets...": Ekphrasis as an artistic and ideological model. *Questions of philosophy*, no. 11, pp. 47-58. (In Russian).

Сведения об авторе

Абилова Фируза Абуғалибовна – канд. филол. наук, доцент кафедры русской литературы, abilovafiruza@mail.ru

Information about the Author

Firuz A. Abilova – PhD in Philology, Associate Professor of the Department of the Russian Literature, abilovafiruza@mail.ru

Статья поступила в редакцию 13.07.2023; одобрена после рецензирования 22.09.2023; принята к публикации 22.09.2023.

The article was submitted 13.07.2023; approved after reviewing 22.09.2023; accepted for publication 22.09.2023.