

**Художественная функция экфрасиса
в романе Е. Д. Айпина «В поисках Первоземли»**

Д. В. Ларкович

*Сургутский государственный педагогический университет,
г. Сургут, Российская Федерация,
dvl10@yandex.ru*

АННОТАЦИЯ

Введение. Статья представляет опыт интермедиального анализа романа Е. Д. Айпина «В поисках Первоземли» посредством комплексной характеристики системы экфрасических описаний, актуализированных в тексте произведения и восходящих к живописным работам известного югорского художника Г. С. Райшева.

Цель: проследить механизмы и результаты творческого взаимодействия литературы и живописи как различных по своей природе моделирующих систем; выявить художественную функцию экфрасиса в романе «В поисках Первоземли».

Материалы исследования: роман Е. Д. Айпина «В поисках Первоземли» в редакции 2019 г., подборка картин Г. С. Райшева.

Результаты и научная новизна. В ходе исследования удалось выявить, что экфрасис в романе «В поисках Первоземли» выполняет ключевую сюжетообразующую роль, т. к. общая логика его сюжетного развития и основной событийный узел, обозначенный в названии произведения, вербально визуализированы и наполнены конкретным содержанием посредством магистрального цикла экфрасических манифестаций, отсылающих читателя к творчеству Г. С. Райшева. Научная новизна исследования обусловлена тем, что подобный опыт интермедиального анализа романа Е. Д. Айпина предпринят в научной практике впервые.

Ключевые слова: литература Югры, экфрасис, интермедиальность, синтез искусств, мифопоэтика, Е. Д. Айпин, «В поисках Первоземли», Г. С. Райшев

Благодарности: автор статьи выражает благодарность Еремею Даниловичу Айпину за совместные размышления о поэтике романа «В поисках Первоземли» и заведующей филиалом «Галерея-мастерская художника Г. С. Райшева» Марии Сергеевне Маслаковой за ценную консультацию по творчеству крупнейшего югорского художника.

Для цитирования: Ларкович Д. В. Художественная функция экфрасиса в романе Е. Д. Айпина «В поисках Первоземли» // Вестник угроведения. 2023. Т. 13. № 4 (55). С. 650–658.

**Artistic function of ekphrasis in the novel by Ye. D. Aypin
“In Search of the Primordial Land”**

D. V. Larkovich

*Surgut State Pedagogical University,
Surgut, Russian Federation,
dvl10@yandex.ru*

ABSTRACT

Introduction: the article presents the experience of intermedial analysis of the novel by Ye. D. Aypin “In Search of the Primordial Land” through a comprehensive description of the system of ekphrastic descriptions, actualized in the text of the work and going back to the paintings of the famous Yugra artist G. S. Rayshev.

Objective: to trace the mechanisms and results of the creative interaction of literature and painting as modeling systems that are different in nature; to identify the artistic function of ekphrasis in the novel “In Search of the Primordial Land”.

Research materials: the novel “In Search of the Primordial Land” in the 2019 edition; paintings by G. S. Rayshev.

Results and novelty of the research: during the study, it was possible to reveal that ekphrasis in the novel “In Search of the Primordial Land” plays a key plot-forming role, because the general logic of its plot development and the main events indicated in the title of the work are verbally visualized and filled with specific content through the main cycle of ekphrastic manifestations referring a reader to the creative work of G. S. Rayshev. The scientific novelty of the study is due to the fact that such an experience of intermedial analysis of the novel by E. D. Aypin was undertaken in scientific practice for the first time.

Key words: literature of Yugra, ekphrasis, intermediality, synthesis of arts, mythopoetics, Ye. D. Aypin, “In Search of the Primordial Land”, G. S. Rayshev

Acknowledgements: the author of the article expresses gratitude to Yeremey Aypin for joint reflections on the poetics of the novel “In Search of the Primordial Land” and the head of the branch “Gallery-Workshop of the Artist G. S. Rayshev” Maria Maslakova for valuable advice on the work of the largest Yugra artist.

For citation: Larkovich D. V. Artistic function of ekphrasis in the novel by Ye. D. Aypin "In Search of the Primordial Land" // Vestnik ugrovedenia = Bulletin of Ugric Studies. 2023; 13 (4/55): 650–658.

Введение

Как известно, первое издание романа Е. Д. Айпина «В поисках Первоземли» состоялось в венгерском переводе в 2015 г. [14], на русском языке он впервые вышел в 2019 г. в московском издательстве «РИПОЛ классик» [2], а в 2023 г. появилась его третья редакция в двух томах с научным комментарием [5]. Примечательно то, что в оформлении обложек всех трёх изданий использованы репродукции картин известного хантыйского художника Г. С. Райшева, а печатная версия 2019 г. помимо этого содержит ещё 11 иллюстраций, созданных им специально для данного издания с учётом композиционной структуры романа¹.

Упоминание о художнике-иллюстраторе в данном случае не случайно, так как «В поисках Первоземли» – это далеко не первая книга Айпина, иллюстрированная Райшевым. Между писателем и художником на протяжении десятилетий складывался и креп особый творческий союз, который послужил действенным импульсом порождения встречных идей, получивших оригинальное воплощение в художественном опыте обоих. Так, комментируя роль райшевских иллюстраций в романе «В поисках Первоземли», Айпин отмечает: «То, что творчество Райшева играет большую роль в романе, – это естественно и правильно, я с ним много общаюсь и каждый раз узнаю что-то новое. Меня всегда удивляло, что он может объяснить все явления мира и человеческой жизни. Его влияние как живописца и графика на меня очень велико... Может быть, у меня не было бы такого мироощущения, миропонимания, если бы не творчество Райшева и его философская мысль, его рассуждения об истории человечества, о том, откуда мы пришли и куда движемся» [4, 184–185].

На органическую связь романа с творчеством хантыйского живописца обратили внимание и исследователи айпинского литературного наследия. Так, в стремлении определить масштаб художественного мировидения, запечатлённого в романе «В поисках Первоземли», С. А. Комаров и О. К. Лагунова

акцентируют внимание на том, что «текст романа воспринимается как грандиозное живописное полотно, напоминающее картины выдающегося хантыйского художника Геннадия Райшева... Автор воссоздаёт такую картину мира, где, как на полотнах Райшева, одна метаморфоза переходит в другую, убеждая в непредсказуемости земного бытия» [10, 211–213].

Следует отметить и то, что в более ранних своих произведениях писатель неоднократно вводит образ и имя Райшева в саму ткань художественного повествования. Так, например, в романе «Ханты, или Звезда Утренней Зари» (1990) автор не только воссоздаёт гамму эстетических переживаний, которые испытывают его персонажи в момент созерцания творений хантыйского живописца, но и реконструирует драматические эпизоды истории его семьи, тем самым как бы истончая грань между достоверностью биографического факта и реальностью художественного вымысла. Присутствие Райшева в романе «В поисках Первоземли» имеет существенно иной характер. Здесь оно выражено достаточно косвенно и формально представлено серией экфрастических описаний картин, созданных героем романа Матвеем Тайшиным, за которыми явно угадываются известные работы хантыйского художника.

Говоря об экфрастических описаниях, актуализированных в романе «В поисках Первоземли», следует определиться с самим понятием, их обозначающим. По справке французских литературоведов Ш. Лабре и П. Соллера, термин «экфрасис» (др.-греч. ἔκ-φράσις, ἔκ-φράσεως – изложение, описание) восходит к традиции греко-римской риторики, где он использовался для обозначения «украшенного описания произведения искусства внутри повествования, которое он прерывает, составляя кажущееся отступление» [16, 193]. На фоне стремительного развития сферы междисциплинарных исследований второй половины XX – начала XXI вв. возрос интерес к экфрасису как феномену интермедийных

¹ Каждую из десяти глав романа и раздел «Вместо пролога» предваряет соответствующая иллюстрация Г. С. Райшева.

художественных коммуникаций, что получило отражение в концептуальных трудах и прикладных разработках как зарубежных [15; 17; 18; 20 и др.], так и отечественных [1; 8; 12; 13 и др.] учёных-гуманитариев. Однако высокий уровень востребованности этого понятия в современной исследовательской практике привёл к избыточному расширению его объёма, в результате чего, как отмечает Л. Геллер, «то, что казалось очевидным вначале, стало менее ясным, как часто бывает в науке. Материал разрастается, прежние определения и понятийный аппарат кажутся менее действенными, требующими всё новых уточнений» [7, 123].

Именно поэтому важно определить функциональный статус предмета исследования, без чего самому исследованию грозит утрата целеполагающих ориентиров. В ситуации множественности толкований базового понятия «экфрасис» наиболее удачным представляется определение, предложенное ещё в 1977 г. Н. В. Брагинской, которая полагает, что к сфере экфрастического дискурса следует отнести «только описания произведений искусства; описания, включённые в какой-либо жанр, т. е. выступающие как тип текста, и описания, имеющие самостоятельный характер и представляющие собою некий художественный жанр» [6, 264]. В нашем случае экфрасис следует квалифицировать как вербальный эквивалент произведения изобразительного искусства, встроенный автором в повествовательную ткань литературного текста, представляющий собой результат творческой рецепции этого живописного объекта и призванный актуализировать его неявные смыслы в условиях иного художественного контекста.

Материалы и методы

Материалом исследования является текст романа «В поисках Первоземли» в редакции 2019 г., картины Г. С. Райшева «Священный остров» (1973), «Поездка к священному острову» (1974), «Возвращение» (1974), «Изначальное» (1989), «Богиня реки Аган» (2000), «Богатырь» (2002), «Богатыри в дозоре» (2002), «Люди реки» (2004), «Земля и небо» (2008) и др., которые, по мнению автора данной статьи, составляют основной корпус живописных претекстов экфрастических фрагментов романа.

При выполнении исследования были учтены результаты концептуальных научных разработок зарубежных и отечественных учёных в области теории экфрасиса (Н. Абиевой, Л. Геллера, Ш. Лабре, К. Мюррея, Е. Яценко и др.), которые позволили корректно определить его методологическую базу. В работе использовался метод интермедиального анализа, который позволил наблюдать в текстовом пространстве романа Е. Д. Айпина «В поисках Первоземли» процесс «перенесения в одну семиотическую сферу структурных принципов другой» [9, 202], влекущий за собой расширение его контекстуального поля и рост смыслового потенциала. Характеризуя образ главного героя романа, автор исследования руководствовался принципами и подходами типологического метода, способствующего выявлению общих черт в репрезентации образа Художника как лейтмотивного феномена художественной прозы Е. Д. Айпина.

Результаты

Нельзя не обратить внимание на то, что образ главного героя романа Матвея Тайшина по роду его деятельности, по характеру мироощущения, по национальной принадлежности и по созвучию фамилий коррелирует с личностью Г. С. Райшева, но не является его художественным двойником, а выступает в качестве символической фигуры, выражающей безусловную веру творца в созидательную миссию искусства. Являясь правнуком шамана, Матвей унаследовал способность своего предка быть сопричастным всем ярусам мироздания (среднего, верхнего и нижнего), что открыло перед ним особые возможности творческой восприимчивости. Ещё будучи студентом Суриковского художественного училища, он органично воспринял идею демиургической миссии искусства, исходя из которой сформулировал цель своей творческой стратегии: «Я творю, совершенствую мир. И потом это будут делать мои ученики, потом – ученики моих учеников. И с каждым мгновением осознанно или неосознанно мы двигаемся к совершенству» [2, 196]. Благодаря такой эстетической программе за ним ещё с юности закрепилось прозвище Маэстро.

Следует заметить, что в творчестве Айпина образ художника, именуемого Маэстро и обладающего взглядами на природу искусства,

аналогичными представлениям Матвея Тайшина, встречается и ранее. Так, в рассказе «Ночь Маэстро» (1998), текст которого предваряется посвящением «художнику Геннадию Райшеву», главный герой, подобно Тайшину, долгие годы «создавал свой таинственный и малопонятный мир» [3, 129], в котором человек неизменно представал в единстве со всем сущим на земле и с тем, что находится за её пределами. Комментируя эту типологическую преемственность, А. Н. Семёнов отмечает, что «ощущение своей божественной силы для художника есть важнейший элемент его творческого сознания, и он у героев Айпина присутствует. Они обладают способностью создавать мир, основой которого является их мечта» [11, 156]. Мечта о мире, в котором человек обретает подлинный смысл всеобщего бытия и осознание своего места в нём, масштабно реализуется и в романе «В поисках Первоземли».

Значительный объём романного текста составляют описания картин, видений и/или сновидений Маэстро, которым, согласно логике повествования, впоследствии суждено обрести зримую плоть под кистью художника. В общей сложности в структуре романа насчитывается порядка двадцати экфрасисов, среди которых по их объёму можно выделить т. н. полные, содержащие подробную и детализированную репрезентацию визуального артефакта, свёрнутые, включающие краткую характеристику живописного полотна, а также нулевые, где имеется лишь указание на сам факт наличия художественного объекта [13, 49].

Примером полного экфрасиса может служить фрагмент, в котором запечатлён один эпизод из цикла работ Маэстро, навеянных рассказами фронтовика майора Анашкина о Великой Отечественной войне: «Перед Маэстро предстала картина танковой атаки. Точнее, после танковой атаки. Он увидел красно-чёрно-бурый склон поля боя. Чёрные танки. И длинные лиловые рваные кишки, похожие на рваных дождевых червей. И лица, лица, лица всех людей, кто ушёл на войну и не вернулся. А их много. Одна деревня, где он жил, родная. Соседняя деревня, где жили родственники по материнской линии, тоже родная. Третья... Четвертая... Там тоже жили солдаты войны. Он написал картину этого боя.

Там тянутся и его кишки. Там тянутся кишки всех солдат, что на войну ушли. Кишки-то живые с родных деревень, шевелятся, ищут концы, чтобы присоединиться, пытаюсь таким образом ожить. И головы живые. И кости-то живые. Плоть жива. А все живое тянется к живому. И сам он лежит живой. И лёжа в этом кровавом месиве, будто видит всех родных. И каждый, распятый на поле брани, уже незрячий в безумстве и боли, видит в самое последнее мгновение себя и своих близких в кровавом месиве человеческой плоти» [2, 42].

Здесь, как и в ряде других случаев, собственно описанию картины предшествует «видение» художника, своего рода план будущего полотна, ибо автору важно показать не результат, а сам процесс возникновения замысла, подсказанного жизненными впечатлениями. И не случайно, события далёкого прошлого, участником которых Маэстро не мог быть в силу своего физического возраста, обретают на картине статус факта его личной биографии. По глубокому убеждению живописца, творческим импульсом в искусстве может стать только лично пережитое, кровное, выстраданное.

В то же время приведённый пример – один из немногих, где присутствует колористическая нюансировка, призванная акцентировать визуальный эффект. Подавляющее большинство айпинских экфрасисов отличает событийность, сюжетность, динамичность, а их иконический потенциал оказывается откровенно вторичен по отношению к нарративности. Действие, движение, процесс – вот то, что, как правило, составляет предмет изображения на полотнах Маэстро. Более того, экфрастические фрагменты не просто встраиваются в сюжетную линию романа, но по большому счёту её организуют. В разных ситуациях они могут выполнять функции преамбулы к сюжетному действию, значимого элемента на этапе его развития либо своеобразной символической ретроспекции, как бы поясняющей смысл уже свершившихся событий. Нередко изображение, запечатлённое художником на картине, переходит в жизнь персонажей, в результате чего стирается непроницаемая грань между условностью искусства и эмпирической плотью их жизни.

Но замыслы живописных произведений возникают в сознании Маэстро не только из

личных впечатлений или рассказов очевидцев. Часто их подсказывает многовековой культурный опыт, носителем которого является художник. Его картины – это продолжение, развитие этого опыта, стремление вдохнуть в него свежие силы, наполнить новыми смыслами. Так из-под кисти художника выходят серии иллюстраций к произведениям Лермонтова, Гоголя, Пушкина, которые порождают тематически сопутствующие им самостоятельные живописные сюжеты (портреты «муз» Лермонтова – Екатерины Сушковой, Натальи Ивановой, Варвары Лопухиной, картина «Пушкин на мосту» и др.). Так возникает и цикл работ о герое хантыйского фольклора богатыре Масеае. Примечательно, что словесное описание этого цикла дано в тексте предельно лаконично, в форме т. н. свёрнутого экфрасиса, в котором «штрихи» к серийному портрету героя даны не столько в изобразительном (визуальном), сколько в выразительном (оценочно-каузальном) ракурсе: «Маэстро написал 12 образов богатыря Масая.

Он был многолик.

Он был многообразен.

Он имел много жизней.

Он был непредсказуем.

Он был просто непредсказуем в защите и в любви к Отечеству» [2, 292]. Однако пунктирный экфрасистический дискурс плавно переходит здесь в достаточно объёмное мифологическое сказание, повествующее о героических похождениях Масая – освободителя Югорской земли от вражеского нашествия. В этой синтаксически акцентированной связи художественного творчества и национального мифа видится стремление автора к реконструкции вечных жизненных ситуаций и поиску выхода из них.

Возвращаясь к признанию Е. Д. Айпина о том, что «творчество Райшева играет большую роль в романе» [4, 184], следует уточнить, что прямые и косвенные формы его экфрасистического «присутствия» достаточно многочисленны и разнообразны. В частности, в тексте романа неоднократно встречаются названия картин / циклов, созданных или задуманных Маэстро, которые непосредственно отсылают читателя к конкретным артефактам творческого наследия Райшева. В этом случае мы имеем дело с т. н. миметическими экфрасисами, принципиально уточняющими круг

творческих интересов главного героя и предельно сближающими его образ с личностью известного хантыйского художника. К числу таковых следует отнести: картину Тайшина «К Священному Острову» [2, 28, 46], которая номинально и содержательно соотносится с работами Райшева «Священный остров» (1973), «Поездка к священному острову № 1» (1974) и «Поездка к священному острову № 2» (1974); картину «Покровительница Большой реки» [2, 60–63] – с райшевским триптихом «Богиня реки Аган» (2000); серию «Богатыри» [2, 91] – с триптихом «Переключка богатырей» (1980) и картинами «Богатырь Салыма» (1999), «Богатырь Казыма» (1999), «Богатырь» (2002), «Богатыри в дозоре» (2002) и др.

Ряд экфрасистических описаний, представленных в романе, достаточно косвенно, но вполне узнаваемо коррелируют с полотнами Райшева на ассоциативном уровне. Этот вид словесной живописи, который следует квалифицировать как неатрибутированный миметический экфрасис, не предполагает установления буквальных аналогий между картинами Райшева и Тайшина. Для писателя важно не столько их визуальное тождество, сколько сама идея каждой из райшевских работ, представленных в романе в их экфрасистической интерпретации. Вот, например, как трансформируются визуальные очертания картины Райшева «Изначальное» (1989) в вербальной версии автора романа: «Сначала у него совершенно случайно пошла серия картин о сотворении мира... Это как бы уже история возникновения человечества на земле. Вода почти по колени. Женщины бродят по воде. По-простонародному, бабы. После к ним присоединились мужики, тоже ходят по воде. Кое-где рыбы плавают. Утка-другая пролетит. Что это? ... Он сумел воссоздать широкое течение народной жизни. Течение меняло русло, углубляло дно, точило и расширяло берега, украшая их причудливыми изгибами и ажурными очертаниями и линиями» [2, 23]. На первый взгляд, зелёно-жёлтый фон райшевской картины «Изначальное» даёт основания говорить не столько о водном, сколько о растительном пространстве, в которое вписана основная часть изображения. Однако нельзя не заметить, что поясные фигуры людей, её составляющие, даны в зеркальном отражении,

что допускает возможность их пребывания именно в воде. Более того, связанные между собой в единую цепь, которая восходит к возвышающемуся над всем знаку Торума, они и образуют то самое «широкое течение народной жизни», чьи берега, говоря словами айпинского повествователя, украшены «причудливыми изгибами и ажурными очертаниями и линиями». И в этом случае зелёный цвет обретает уже иной, символический смысл, выражающий *изначальную* свежесть, новизну изображённого мира. Здесь перед нами пример косвенного свёрнутого экфрасиса, который не столько выполняет описательную функцию по отношению к репрезентируемому художественному объекту, сколько выступает в качестве комментария к его замыслу и встраивает его в новую смысловую парадигму, продиктованную сюжетной логикой романного повествования. Следует заметить, что данный пример в тексте не единичен.

Но ключевую – сюжетообразующую – роль в романе выполняет цикл экфрасических фрагментов, напрямую соотносимых с названием романа. Как показывают наблюдения, каждый из этих фрагментов восходит не к одному, а к сразу к нескольким живописным полотнам Райшева, основу которых составляет миф о вечном возвращении. Основные события романа происходят на фоне глобальной катастрофы, связанной с крушением великой державы и сопровождающейся утратой нравственных ориентиров и дискредитацией традиционных ценностей. Будучи сторонником демиургической концепции искусства, главный герой романа видит свою основную задачу в спасении оказавшегося на пересечении исторических коллизий человечества посредством возврата к ментальным первоосновам бытия, которые предстают в его воображении в образе Священного Острова. В результате всеобщее целенаправленное движение человечества по направлению к Священному Острову, к Первоземле приобретает характер магистрального сюжета творчества Маэстро: «Художник писал свою картину. В ней оживали, обретали новую жизнь все его родственники и сородичи разных лет, разных времён и эпох. И он, когда писал их, вдыхал в них счастливую жизнь, оживлял, вселял радость бытия и надежды на счастливую жизнь будущем... Беря кисть и становясь к мольберту,

сначала он отправлял на Священный Остров всех своих близких родственников, начиная с мамы, отца, сестёр, бабушек и дедушек. Потом всех лучших людей, кого он знал и с кем когда-то сводила его судьба. А после открыл туда путь людям, нуждавшимся в укреплении духа, в укреплении веры, в поиске веры или в поиске истины» [2, 45].

Как уже отмечалось, этот и ряд других экфрасических фрагментов, в основе которых запечатлена идея возвращения к истокам, номинально, ситуативно и содержательно соотносится с такими картинами Райшева, как «Священный Остров», «Поездка к священному острову № 1» и «Поездка к священному острову № 2». К этому ряду условно могут быть также отнесены райшевские работы «Возвращение» (1974), «Люди реки» (2004) и «Земля и небо» (2008), чьё косвенное отражение в сюжетной линии романа воспринимается как вполне вероятное.

Здесь важно учитывать то, что работа Маэстро по созданию картины «К Священному Острову» носит не одномоментный характер, а предстаёт как процесс, совпадающий по длительности со всем периодом его творческой активности: «Он все писал и писал своё полотно “К Священному Острову”. К Первоземле. И конца его работе не было видно. Потому что в картину стали проситься многие люди, которых он знал и любил. Потом туда стали проситься и люди совершенно ему не знакомые. Люди, которых он не знал... Он писал свою картину. И однажды понял, что, возможно, никогда не удастся ему закончить это полотно» [2, 46–47]. В результате идея спасения переживающего ситуацию «всемирного потопа» человечества посредством возвращения к его первоистокам оказывается не только краеугольным камнем эстетической концепции Маэстро, но и становится ключевым ориентиром его собственной жизнестроительной стратегии, что в свою очередь и определяет общую логику развития романного сюжета.

Визуальные контуры Первоземли как острова, окружённого бескрайней стихией мирового океана в горизонтальной плоскости и уходящего горной вершиной в небесную вертикаль, возникают в сознании художника не случайно. Они подсказаны ему самой национальной культурной традицией, озвученной в романе шаманом-духовником старцем

Ефремом, который утверждал, что именно там, на Священном Острове, «в незапамятные времена жили боги» и именно оттуда «берёт начало род человеческий» [2, 28]. Поэтому многократное воспроизведение образа Первоземли на холсте приобретает для Маэстро характер символического ритуального действия, имеющего космогонический смысл: «Первоземля возвышалась над водной стихией гористым Священным Островом. И в памяти художника она стала центром Земли. Точнее, центром Вселенной, центром мироздания... Видел, как посреди водного царства, вдали, на линии, где небо сходится с водой, возвышается этот Священный Остров, похожий то ли на легендарную птицу, то ли на мифическую рыбу. А к этому Острову со всех сторон плывут лодки-дощаники и обласы с людьми. С паломниками. Люди плывут туда, чтобы помолиться, поклониться Священной Первоземле, давшей жизнь людям и всему живому в этом мире» [2, 28]. Это подробное описание внешних очертаний Священного Острова, приведённое в романе, органично коррелирует с картиной Г. С. Райшева «Божественная земля» (2008), а уточняющая её название надпись «Посвящение Е. Айпину» даёт основание для предположения о знакомстве художника с замыслом романа ещё на раннем этапе его создания.

Любопытные переключки экфрастического описания самой Священной земли, запечатлённой на картинах Маэстро, обнаруживаются и с монументальным живописным полотном Райшева «Югорская легенда» (1985–1986), известным в нескольких авторских вариантах: «Женщины и девушки в ярких платках и нарядах, мужчины в более скромных, но тоже в праздничных одеждах. Все дети с любимыми игрушками. У девочек – куклы, у мальчиков игрушечные луки и стрелы. Люди стоят в ряд и смотрят и на первом от воды склоне террасе. Люди стоят и на втором склоне. Тоже в один ряд. Люди стоят и на третьем склоне. И на четвёртом. И на пятом. И на шестом. И на седьмом – тоже. А на самой высокой вершине острова-горы тоже видны таинственные, подёрнутые дымкой-маревом расстояния фигуры – то ли людей, то и богов... Люди на его полотнах стояли на Священном Острове или ехали к Священному Острову. Одни люди уже находились там, другие только подъезжали туда»

[2, 31–32]. Очевидные композиционные соответствия, выражающиеся в линейно-ярусном расположении разновозрастных человеческих фигур, особом характере их одежды, самой вертикальной структуре Острова, окружённого водным пространством и увенчанного знаком Торума, позволяют говорить о сознательной ориентации писателя на данный живописный претекст. В определённом смысле, картина Райшева «Югорская легенда» непосредственно соотносится с центральной идеей айпинского романа о главной жизненной цели, что заключается в необходимости обретения своей Первоземли, своей ментальной родины, своего места в общей системе мироздания. По замыслу художника, люди, изображённые на картине «Югорская легенда», как раз и пребывают в пространстве своей Первоземли, с которой они связаны сакральными, национально-историческими, родовыми и культурными узами. А встреча с «непостижимой южанкой» Дженни в финале романа открывает и главному герою Матвею Тайшину такую простую, но такую важную истину о том, что «сюда у каждого свой путь, своя Первоземля, своя одна-единственная спутница» [2, 405], и её обретение становится ключевым событием всего художественного повествования.

Обсуждение и заключение

Размышляя о природе художественного творчества, известный словацкий исследователь А. Репонь резюмирует: «Значение каждого писателя определяется среди прочего тем, насколько он сумел отразить своё время, представление о человеке, его отношение к миру, его ценностную ориентацию в своём творчестве» (перевод мой. – Д. Л.) [19, 9]. В случае с романом «В поисках Первоземли» мы имеем возможность наблюдать, как процесс художественного миромоделирования, предполагающий поиск ответов на вопросы о сущности человека, его месте в мире и его ценностных ориентациях, происходит на пересечении двух видов искусства – литературы и живописи. Взятый за основу романного повествования жизненный материал «соавторы» рассматривают в фокусе этнической традиции народа ханты, но не замыкаются в ней, а расширяют масштаб художественного осмысления обозначенных проблем до уровня общечеловеческого бытия. Сам процесс

творческого взаимодействия двух художников вербального и визуального плана осуществляется посредством экфрасиса, выполняющего в тексте ключевую сюжетообразующую функцию. Это становится возможным благодаря тому, что общая логика сюжетного развития произведения оказывается обусловлена мыслью о спасительной миссии искусства, которую целенаправленно и последовательно осуществляет в жизни и творчестве главный герой романа.

Приведённые выше наблюдения с определённой долей условности позволяют квалифицировать «В поисках Первоземли» как «роман-экфрасис», ибо общий вектор его сюжетной динамики и основной событийный узел, обозначенный в названии произведения, вербально визуализированы и наполнены конкретным содержанием посредством магистрального цикла экфрастических манифестаций, отсылающих читателя к творчеству Г. С. Райшева.

Список источников и литературы

1. Абиева Н. Межсемиотический перевод в основе экфрастического текста // Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения. Siedlce: Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich, 2018. С. 191–209.
2. Айпин Е. В поисках Первоземли. М.: РИПОЛ классик, 2019. 424 с.
3. Айпин Е. Д. Собрание сочинений: в 5 т. Ханты-Мансийск: Новости Югры, 2020. Т. 5: «Осень в твоём городе»: Рассказы. 344 с.
4. Айпин Е. Д. Квадриптих Геннадию Райшеву // Геннадий Райшев: Культурный ландшафт. Диалоги в пространстве и времени. Ханты-Мансийск: Принт-Класс, 2020. С. 183–185.
5. Айпин Е. Д. Проза Еремея Айпина с комментариями. Роман «В поисках Первоземли»: в 2 т. / науч. ред. С. А. Комаров. Екатеринбург: Изд-во Рос. гос. проф.-пед. ун-та, 2023. Т. 1. 240 с.; Т. 2. 244 с.
6. Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. М.: Наука, 1977. С. 259–283.
7. Геллер Л. Вагинов и экфрасис как путь к кинописью // Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения. Siedlce: Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich, 2018. С. 123–148.
8. Житенев А. А. Современные концепции экфрасиса и гносеологическая модель экфрастического текста // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2021. № 2. С. 28–34.
9. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство–СПБ, 2000. 704 с.
10. Проза Еремея Айпина: этнофилологический ракурс и историческая поэтика: монография / отв. ред. С. А. Комаров М.: Наука, 2023. 384 с.
11. Семёнов А. Н. Аксиология прозы Еремея Айпина. Ханты-Мансийск; Екатеринбург: ИП Симакова Г. В., 2023. 312 с.
12. Яровикова Ю. В. Фокусирование ключевых смыслов в портретном экфрасисе // Филология: научные исследования. 2020. № 2. С. 78–86. DOI: 10.7256/2454-0749.2020.2.32399.
13. Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. № 11. С. 47–57.
14. Ajpin J. Az Első Földet Kerestükben / Forditotta N. Katalin. Budapest: a Finnugor Népek Világkongresszusa Magyar Nemzeti Szervezete, 2015. 330 p.
15. Eidt L. Writing and Filming the Painting: Ekphrasis in Literature and Film. Amsterdam: Rodopi, 2008. 243 p.
16. Labre Ch., Soler P. Methodologie litteraire. Paris: Presses universitaires de France, 1995. 276 p.
17. Mitchell W.J.T. Picture Theory: Essays on verbal and visual representation. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1994. 445 p.
18. Murray K. Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign, Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 1995. 292 p.
19. Repoň A. Umelecké zobrazenie človeka v románovom svete I. S. Turgeneva. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela, 2011. 151 p.
20. Words and Images on the Screen: Language, Literature and Moving Pictures. Ed. by Ágnes Pethő. Cambridge: Cambridge Scholar Publ., 2008. 405 p.

References

1. Abieva N. *Mezhsemioticheskij perevod v osnove jekfrasticheskogo teksta* [Intersemiotic translation based on ekphrastic text]. *Teorija i istorija jekfrasisa: itogi i perspektivy izuchenija* [Theory and history of ekphrasis: results and prospects of study]. Siedlce: Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich Publ., 2018. Pp. 191–209. (In Russian)
2. Aypin Ye. *V poiskah Pervozemli* [In Search of the Primordial Land]. Moscow: RIPOL Klassik Publ., 2019. 424 p. (In Russian)

3. Aypin Ye. D. *Sobranie sochinenij: v 5 t. T. 5: "Osen' v tvoem gorode": Rasskazy* [Collected works: in 5 vols. Vol. 5: "Autumn in Your City": Stories]. Khanty-Mansiysk: Novosti Jugry Publ., 2020. 344 p. (In Russian)
4. Aypin Ye. D. *Kvadriptih Gennadiju Rajshevu* [Quadriptych to Gennady Rayshev]. *Gennadij Rajshev: Kul'turnyj landshaft. Dialogi v prostranstve i vremeni* [Gennady Rayshev: Cultural landscape. Dialogues in space and time]. Khanty-Mansiysk: Print-Klass Publ., 2020. Pp. 183–185. (In Russian)
5. Aypin Ye. D. *Proza Eremeja Ajpina s kommentarijami. Roman "«V poiskah Pervozemli": v 2 t.* [Prose by Yeremey Aypin with comments. Novel "In Search of the Primordial Land": in 2 vols]. Yekaterinburg: Izd-vo Ros. gos. prof.-ped. un-ta Publ., 2023. Vol. 1, 240 p.; Vol. 2, 244 p. (In Russian)
6. Braginskaya N. V. *Jekfrasis kak tip teksta (k probleme strukturnoj klassifikacii)* [Ekphrasis as a type of text (to the problem of structural classification)]. *Slavjanskoe i balkanskoe jazykoznanie. Karpato-vostochnoslavjanskije paralleli. Struktura balkanskogo teksta* [Slavic and Balkan linguistics. Carpathian-East Slavic parallels. Structure of a Balkan text]. Moscow: Nauka Publ., 1977. Pp. 259–283. (In Russian)
7. Geller L. *Vaginov i jekfrasis kak put' k kinopis'mu* [Vaginov and ekphrasis as a path to film writing]. *Teorija i istorija jekfrasisa: itogi i perspektivy izuchenija* [Theory and history of ekphrasis: results and prospects of study]. Siedlce: Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich Publ., 2018. Pp. 123–148. (In Russian)
8. Zhitenev A. A. *Sovremennye koncepcii jekfrasisa i gnoseologicheskaja model' jekfrasticheskogo teksta* [Modern concepts of ekphrasis and epistemological model of ekphrastic text]. *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Serija: Filologija. Zhurnalistika* [Bulletin of Voronezh State University. Series: Philology. Journalism], 2021, no. 2, pp. 28–34. (In Russian)
9. Lotman Yu. M. *Semiosfera* [Semiosphere]. Saint-Petersburg: Iskusstvo–SPB Publ., 2000. 704 p. (In Russian)
10. *Proza Eremeja Ajpina: jetnofilologicheskij rakurs i istoricheskaja pojetika: monografija* [Prose of Yeremey Aypin: ethnophilological perspective and historical poetics: monograph]. Moscow: Nauka Publ., 2023. 384 p. (In Russian)
11. Semyonov A. N. *Aksiologija prozy Eremeja Ajpina: monografija* [Axiology of the prose of Yeremey Aypin: monograph]. Khanty-Mansiysk – Yekaterinburg: IP Simakova G. V. Publ., 2023. 312 p. (In Russian)
12. Yarovikova Yu. V. *Fokusirovanie ključevyh smyslov v portretnom jekfrasisie* [Focusing of key meanings in portrait ekphrasis]. *Filologija: nauchnye issledovanija* [Philology: scientific research], 2020, no. 2, pp. 78–86. DOI: 10.7256/2454-0749.2020.2.32399. (In Russian)
13. Yatsenko Ye. V. *"Ljubite zhivopis', pojety..." Jekfrasis kak hudozhestvenno-mirovozzrencheskaja model'* ["Love Painting, Poets..."] Ekphrasis as an artistic and worldview model]. *Voprosy filosofii* [Issues of Philosophy], 2011, no. 11, pp. 47–57. (In Russian)
14. Aypin J. *Az Első Földet Kerestükben*. Forditotta N. Katalin. Budapest: a Finnugor Népek Világkongresszusa Magyar Nemzeti Szervezete, 2015. 330 p. (In Hungarian)
15. Eidt L. *Writing and Filming the Painting: Ekphrasis in Literature and Film*. Amsterdam: Rodopi, 2008. 243 p. (In English)
16. Labre Ch., Soler P. *Methodologie litteraire*. Paris: Presses universitaires de France, 1995. 276 p. (In French)
17. Mitchell W.J.T. *Picture Theory: Essays on verbal and visual representation*. Chicago – London: The University of Chicago Press, 1994. 445 p. (In English)
18. Murray K. *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore–London: Johns Hopkins University Press, 1995. 292 p. (In English)
19. Repoň A. *Umelecké zobrazenie človeka v románovom svete I. S. Turgeneva*. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela, 2011. 151 p. (In Slovak)
20. *Words and Images on the Screen: Language, Literature and Moving Pictures*. Ed. by Ágnes Pethő. Cambridge: Cambridge Scholar, 2008. 405 p. (In English)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Ларкович Дмитрий Владимирович, профессор кафедры филологического образования и журналистики, Сургутский государственный педагогический университет (628417, Российская Федерация, Ханты-Мансийский автономный округ – Югра, г. Сургут, ул. 50 лет ВЛКСМ, д. 10/2), доктор филологических наук, профессор.

dv110@yandex.ru

ORCID.ID: 0000-0001-5141-6987

ABOUT THE AUTHOR

Larkovich Dmitry Vladimirovich, Professor, Department of Philological Education and Journalism, Surgut State Pedagogical University (628417, Russian Federation, Khanty-Mansiysk Autonomous Okrug – Yugra, Surgut, 50 years of the Komsomol Str., 10/2), Doctor of Philological Sciences, Professor.

dv110@yandex.ru

ORCID.ID: 0000-0001-5141-6987