

## **Этнические конструкты сквозь призму концепций «идеальной реальности» в творчестве Геннадия Райшева**

**И. М. Куликова**

*Сургутский государственный университет,  
г. Сургут, Российская Федерация, kim0153@mail.ru*

### **АННОТАЦИЯ**

**Введение:** в статье содержатся наблюдения над формальными и содержательными сторонами творчества современного хантыйского художника Г. С. Райшева. Анализ даётся с позиций философско-эстетических концепций XX века.

**Цель:** выявить своеобразие эстетической позиции Г. С. Райшева в аспекте модернистских концепций искусства.

**Материалы исследования:** для решения поставленной цели исследованы философские концепции искусства, связанные с понятием «идеальной реальности», привлечены теоретические изыскания по искусству обских угров, проблемам современного искусства. Широко использована искусствоведческая и критическая литература по творчеству Г. Райшева, картины и репродукции его работ, каталоги выставок художника.

**Результаты и научная новизна:** рассмотрение творчества Г. С. Райшева в аспекте философско-эстетических концепций только начинается. Такой подход даёт возможность, с одной стороны, выявить своеобразие творческой лаборатории художника, а с другой – выйти в круг более широких проблем, связанных с вопросами связи искусства со внехудожественной реальностью. Научная новизна данной статьи заключается в выбранном ракурсе анализа работ художника: определение способов воплощения «идеальной реальности» в творческой практике Г. Райшева на основе выявленных моментов «совпадения» основных положений модернистских концепций искусства с эстетической позицией художника, реализованной на содержательном уровне с привлечением традиционных этнических концептов. Соотнесение концепций символизации реальности с ранними мировоззренческими конструктами, сохранившимися в системе традиционных культур, демонстрирует возможность философского осмысления мира на основе укоренившихся этнических конструктов.

**Ключевые слова:** «идеальная реальность», символ, этнические конструкты, угорская мифология, космология, мифологема.

**Благодарности:** автор выражает благодарность профессору В. В. Мархинину и другим рецензентам, пригласившим отзывать на статью.

**Для цитирования:** Куликова И. М. Этнические конструкты сквозь призму концепций «идеальной реальности» в творчестве Геннадия Райшева // *Вестник угроведения*. 2018. Т. 8. № 4. С. 780–791.

## **Ethnic constructs through a prism of conceptions of «ideal reality» in creativity of Gennady Rayshev**

**I. M. Kulikova**

*Surgut State University,  
Surgut, Russian Federation, kim0153@mail.ru*

### **ABSTRACT**

**Introduction:** the article contains observations over the formal and substantial parties of creativity of the modern Khanty artist G. S. Rayshev. The analysis is given from positions of philosophical and esthetic conceptions of XX century.

**Objective:** to reveal on ethnic material an originality of the esthetic position of G. S. Rayshev in aspect of modernist conceptions of art.

**Research materials:** the philosophical conceptions of art related to the notion of «ideal reality», theoretical researches on art of the Ob Ugrians, problems of the modern art are studied. Art criticism and critical literature on G. Rayshev's creativity, pictures and reproductions of his works, catalogs of exhibitions of the artist are used.

**Results and novelty of the research:** consideration of creativity of G. S. Rayshev in aspect of philosophical and esthetic conceptions gives the chance to reveal an originality of works of the artist and at the same time to delve into a wider range of problems related to questions of communication of art with reality. The scientific novelty of the article is in the chosen aspect of the analysis of the artist's works: definition of ways of the embodiment of «ideal reality»

in creative practice of G. Rayshev on the basis of «convergence» of basic provisions of modernist conceptions of art with an esthetic position of the artist. It is implemented at the substantive level with the involvement of traditional ethnic conceptions. Correlation of conceptions of symbolization of reality with early worldview constructs preserved in the system of traditional cultures shows a possibility of philosophical understanding of the world on the basis of the established ethnic constructs.

**Key words:** «ideal reality», symbol, ethnic constructs, Ugric mythology, cosmology, mythologeme.

**Acknowledgements:** the author expresses gratitude to the Professor V.V. Markhinin and other reviewers who sent the reviews on the article.

**For citation:** Kulikova I. M. Ethnic constructs through a prism of conceptions of «ideal reality» in creativity of Gennady Rayshev // Vestnik ugrovedenia = Bulletin of Ugric studies. 2018; 8(4): 780–791.

## Введение

Творчество современного живописца Г. С. Райшева, ставшего первым из хантыйских художников представителем в профессиональном сообществе, отличается полистилизмом, обоснованным авторским поиском форм, способных адекватно передать содержательный пласт его полотен. Попытки отнести творчество Г. Райшева к какому-либо эстетическому течению не выявляют специфику его почерка в целом. Причина этого, с нашей точки зрения, кроется не только в том, что он (по его собственному признанию) шёл к обретению своего стиля «от жизни», а не от художественной школы или направления, и не только в онтологической насыщенности его работ. Во многом это связано с выработанной живописцем философско-эстетической позицией, которая определяет особенности его творческой лаборатории.

О графических и живописных полотнах Г. Райшева написано много искусствоведческих статей, однако единого академического исследования, которое дало бы целостное представление о творчестве художника, до сих пор нет. Своего рода обобщающими изданиями являются сборники материалов конференций, посвящённых его творчеству. Так, лучшие из статей, написанных о нём в период с 1971 по 1999 гг., были собраны в сборнике, посвящённом 65-летию художника («Грани творчества») [4]. Подобные «юбилейные» издания, содержащие ряд глубоких и точных наблюдений над творчеством мастера, были выпущены к 70-летию («Искусство в современном мире», 2004) [13] и 75-летию («Личность и художественный процесс», 2009) [19] художника. Ряд интересных публикаций есть в альбоме репродукций картин Г. С. Райшева [9, 6–17] и материалах межрегиональной конференции («Творчество Г. С. Райшева в контексте современной культуры. 1960–2010-е годы», 2015), приуроченных к 80-летию художника [28].

Наиболее серьёзные исследования художественного стиля и содержания работ живописца принадлежат, по нашему мнению, искусствоведам Г. В. Голынец, Л. Г. Лазаревой, Н. Н. Фёдоровой. Так, Л. Г. Лазарева ещё в одной из первых публикаций о художнике отметила, что его творчество близко «искусству символическому» [4, 74]. Искусствоведы Г. В. Голынец и Н. Н. Фёдорова исследовали эволюцию художественного стиля художника и смену тематической направленности его творчества. Г. В. Голынец и в предисловии «Музыка пространств» к изданию «Геннадий Райшев. Хантыйские легенды» [11, 6–14], и особенно в последующих публикациях отмечает близость манеры художника стилистике экспрессионизма, переосмысление их традиций применительно к новому содержанию, определяет эволюцию его творческого пути как движение «от экспрессионизма к символизму», соотнося это с усилением философского содержания работ художника [4, 60–63]. Н. Н. Фёдорова анализирует изменения художественного почерка Г. Райшева, связывая это в том числе и с тематическими пристрастиями живописца, подчеркивая плодотворность этих поисков, отмечает «философичность» его творчества, нахождение художником необходимых стилевых приёмов для выражения своей мировоззренческой позиции. Так, характеризуя творчество Г. Райшева 80–90-х, она отмечает, что «он запечатлевает через знаковость формы и цвета большую протяжённость пространства и времени жизни» [9, 16].

Не осталось вне поля зрения и творчество Г. Райшева как иллюстратора литературных текстов. Эта сфера деятельности рассматривается в ряде статей А. В. Лебедевой, в том числе в работе «Сотворчество писателя Еремея Айпина и художника Геннадия Райшева» [18]. Уделяют ей внимание С. Волженина, Ю. Герчук, Г. Голынец, М. Кайгородова, М. Мадьярова и другие авторы, чьи работы собраны в указанных выше сборниках конференций,

имеющих статус монографических изданий, и в альбомах картин художника («Живопись. Графика», 1998; «Графика», 2004) [10; 5].

В определённом смысле подытожила исследования о Г. Райшеве искусствовед А. В. Лебедева, включив его работы в контекст художественного творчества угорских народов. Выявляя в диссертации «Изобразительное искусство обских угров» [17] общность мотивов, тематики, «колористических разработок», сохранение мифологической картины мира, закрепление исторической памяти в работах профессиональных художников, она анализирует с этих позиций и наследие Г. Райшева (глава 3, параграфы 2, 3). В. Ф. Чирков включает сведения о художнике в своё научно-справочное издание «Изобразительное искусство Сибири XVII–XXI вв.» [31].

Накопленный искусствоведением объём изучения, детальный анализ содержательных и формальных сторон творчества Г. Райшева позволяет перейти к философскому ракурсу исследования его наследия, выявлению мировоззренческих парадигм, воплощённых в искусстве художника. «Выход» в философию Г. Райшева присутствует в работах многих искусствоведов, но только М. Ю. Шишин подошёл к творчеству художника с позиции философии искусства, связав эстетическую позицию Г. Райшева с теургической концепцией Вяч. Иванова. Уделив некоторое внимание явлениям, обозначенным русским философом как «эмморфозы» и «метаморфозы», М. Шишин применил эти теоретические положения к картине Г. Райшева «Восхождение к Торуму» [33, 183]. Анализируя далее творчество художника с точки зрения философского содержания, исследователь выделяет в нём «особого рода страты» (жанровый ряд) – «картина-эпос», «картина-былина», «картина-баллада», «картина-притча» и другие [33, 183–185], уходя от непосредственного сопоставления этих работ с тезисами Вяч. Иванова. Однако такой эстетико-философский, культурологический подход к творчеству Г. Райшева представляется весьма перспективным, поскольку, с нашей точки зрения, позволит окончательно выявить своеобразность его художественного мира. И поскольку подобный ракурс анализа наследия художника только начат, это даёт возможность продолжить исследования в данном направлении. В этом плане особый интерес представляют также критические статьи и эссе самого художника, в которых он раскрывает некоторые стороны своей эстетической позиции, «расшифровывает» содержание своих работ [6; 7; 8; 9, 10–17].

Избранный М. Шишиным угол зрения на творчество Г. Райшева и поиски искусствоведов, концентрирующиеся вокруг модернистских установок, утвердили нас в мысли искать подтверждение эстетической позиции художника в философских концепциях искусства начала XX века, которые основывались на признании существования некой «идеальной реальности», проявляющейся в посюстороннем мире, ценном способностью отражения «высшего» мира, и посреднической роли художника, связывающего две сферы мироздания. Этим определяется цель статьи: выявить способы воплощения «идеальной реальности» в творческой практике Г. Райшева на основе выявленных моментов «совпадения» основных положений модернистских концепций искусства с эстетической позицией художника, решённой на этническом материале.

### **Материалы и методы**

Проблема «идеальной реальности» как предмет обсуждения становится едва ли не основной в философии искусства и эстетической мысли рубежа XIX–XX вв. Однако её истоки лежат в философии античности. В связи с этим в поле зрения оказались теоретические изыскания Платона, Аристотеля, зарубежных и русских философов, обращавшихся к проблеме наличия «идеальной реальности» и возможности/невозможности её «присутствия» в земном мире. Рассмотрение различных концепций даётся в самом общем плане, поскольку основными задачами являются выявление содержания понятия «идеальная реальность» в её соотношении с искусством, способы её воплощения в художественной практике. В ходе проводимого исследования были использованы теоретические исследования, в которых систематизирован обширный материал по искусству обских угров, проблемам современного художественного творчества, привлекалась искусствоведческая и критическая литература по наследию изучаемого художника (статьи в журналах, рецензии и отзывы в периодических изданиях), справочные материалы, каталоги региональных, окружных, городских и персональных выставок работ мастера. Весь обширный материал обследован в аспекте заявленной темы и определяется целью данной статьи, научная новизна которой обусловлена выбранным ракурсом анализа работ художника. Базой исследования послужили картины Г. Райшева, которые хранятся в музеях Ханты-Мансийска, Тюмени, Сургута, Тобольска, а

также репродукции его работ, собранные в специальных изданиях («альбомах» и др.) либо доступные в сети Интернет. Достижение поставленной цели и задач статьи решались с опорой на типологический, сравнительно-исторический, синхронический, описательный методы.

### Результаты

Впервые положение о соотношении произведений искусства с внехудожественной реальностью было обосновано ещё Аристотелем (кн. I «Поэтики»), который в основу творчества положил принцип мимесиса как «подражание» «оформленной материи» (реально существующим феноменам) или как «имитации действительности» [1; 34]. Рассматривая искусство как подражание «видимому космосу», греческий философ признавал наличие в предметах вторичной субстанции, или «сущности», неотделимой от них. Признание «чистой формы» (без примеси материи), «формы форм», соотносимой с Богом-Разумом (Нусом), выводило художественное творчество в область «идеального», постичь которое, по Аристотелю, искусство способно. Платон, напротив, утверждал, что искусство способно познать лишь «видимый космос», постичь прекрасное в вещах окружающего мира. Однако мир «идей» (сфера «вселенского космоса») доступен только для мудреца, философа («познающей души») [25, 120–123; 37].

Положения Платона о невозможности реализовать в искусстве связь «вещного» мира с высшей сферой (истиной) и убеждение Аристотеля в невозможности отделить область идей от предметного мира своеобразно переплелись в трудах, посвящённых проблеме «идеальной реальности». В большей степени на подобные концепции оказали влияние размышления Платона о том, каким образом идеи могут воплощаться в бранных и изменчивых вещах, каким образом эти вещи присутствуют в идеях. Значение для теоретиков культуры имела его концепция Мировой души как связующего звена между миром идей и миром явлений. Выводы Аристотеля о действии эстетических универсалий, в основе которых лежит принцип мимесиса, определили многие положения теории искусства, в том числе связанные с идеалистическими установками, где теория подражания подверглась определённой трансформации.

На рубеже XIX–XX вв. центральной темой в работах по эстетике был вопрос соотношения «идеального» и «реального», фактически

сводимый к проблеме символа, что реализовывалось в практике модернизма, акцентировавшего внимание на условном способе изображения мира. Концепции, формировавшиеся на основе понимания творчества как символизации реальности, большое значение придавали сопричастности искусства «высшим идеям» и «истинным смыслам». В таком подходе были заложены основания для отхода от многообразия реальности в область «умопостигаемых», абстрактных идей, что оформилось в элитарно ориентированном искусстве. Объявив смыслом творчества самовыражение художника как уникальной личности, такое искусство уводило в мир субъективного восприятия мира. Характеризуя особенности утвердившейся тенденции, Х. Ортега-и-Гассет в качестве родовой черты модернизма называл «дегуманизацию» – лишение произведений искусства правдоподобия [24, 241; 36].

Вместе с тем отказ от воспроизведения объективной действительности понимался по-разному. Признание реальности в её соотношении с высшими духовными мирами особенно характерно было для символизма, который, с нашей точки зрения, оказал наиболее сильное влияние на формирование философско-эстетической позиции Г. Райшева. Т. Молданова считает, что «тяготение к символическому изображению» действительности при сохранении «чувственно осязаемого» ощущения её как живой сущности свидетельствует о «наличии в его творчестве хантыйского начала» [4, 20]. Мы склоняемся к мысли, что культурные традиции, идущие от понимания мира в символизме и от этнических корней (хантыйских и русских), дополненные общемировыми культурными универсалиями, своеобразно синтезировались в творческой практике художника.

Идея «сосуществования» двух миров, связанная с понятием «идеальной реальности», наиболее полное воплощение нашла, пожалуй, в русской эстетике начала XX в. Своеобразно переосмысленные идеи платонизма стали основой философской системы Вл. Соловьева. Вслед за Платоном он признавал связь философии и поэзии, но при этом понимал поэзию больше как философию, чем искусство. Вл. Соловьев разграничивает два способа познания, оставляя за поэзией и искусством выявление прекрасного в вещах окружающего мира, достижение катарсиса и осуществление добра, а за философией – постижение мира, «запредельного чувственной доступности, и прекрасного вселенского целого

как такового» [21, 256]. Эти теоретические тезы позволили исследователям утверждать, что Вл. Соловьев, разграничив «идеальный» и «реальный» миры, лишил искусство бытийного статуса, и напротив, Вяч. Иванов, ссылавшийся на ряд аристотелевских положений, вернул искусству возможности реализации истинных мировоззренческих установок в творчестве, противопоставив реализм и идеализм в искусстве [2, 313]. Вяч. Иванов стал «своего рода посредником в установлении соответствия между символистской поэзией и религиозной философией» [3, 70]. Признавая идею разделения двух миров, Вяч. Иванов стремился связать две сферы мироздания. Идея сосуществования «идеального» и «реального» соотносится у него с пониманием им реализма как «принципа верности вещам, каковы они суть в явлении и в существе своём» [12, 59]. Выделив в символизме две стихии, Вяч. Иванов «идеалистический символизм» трактует как субъективное отражение действительности, а истинным считает символизм реалистический, имеющий «целью создать предметы, безусловно соответствующие вещам божественным» [12, 61–62], но вместе с тем не отрывающийся от земли, сочетающий «корни и звезды» [12, 84]. Отсюда исходит и понимание функции символа в тексте: будучи «знаменем иной действительности», он выступает в качестве средства постижения сокровенной сущности Абсолюта, выявления связи феномена со сверхчувственной реальностью [12, 58, 70]. По Вяч. Иванову, насыщенность текста символами является обязательным признаком истинного творчества.

Сходные теоретические разработки можно найти у П. Флоренского, который в своей «конкретной метафизике» утверждал, что «духовное», являясь самостоятельным образом бытия, не может существовать само по себе, оно всегда выражено в «чувственно-постигаемом», которое всегда одушевлено и одухотворено [30, 95]. Е. Бужор соотносит эти установки с учением Аристотеля, согласно которому всегда существует уже оформленная материя, в которой есть материальная и духовная стороны [3, 74]. Утверждая мысль о теснейшей взаимосвязи ноуменального и феноменального миров, П. Флоренский подошёл к проблеме символа, проецирующего «высшее начало» в земное существование: «из горнего – символ дольнего и из дольнего – символ горнего» [30, 46]. По утверждению М. Мерло-Понти, воспринимаемое взглядом живописное полотно не есть реалитя, это – «рождающееся Бытие», позволяющее осмыслить сущее, а

художественный образ не является копией действительности, представляя собой «внутреннее внешнего и внешнее внутреннего» [22, 115; 35]. Разрабатывая категорию «видимого/невидимого» (или «видения»), он определяет «видимое» как путь к «невидимому» и трансцендентному: «...оно представляет собой естественное продолжение и вызревание видения» [22, 113; 35].

Особое место в подобных теориях занимала идея посреднической миссии художника, его способности «соединять» два уровня бытия через «восхождение» к высшему миру. Рассматривая «видимую» реальность как «только отблеск, только тени от не зримого очами», Вл. Соловьев вместе с тем утверждал, что человеческий дух способен подняться к идеалу, каковым для него являлся Бог, или Абсолют, процесс восхождения к которому философ определял как «творческую эволюцию», то есть превращение человека «разумного» в человека «духовного» [27, 39]. Важной в учении Вл. Соловьева была идея активного отношения к действительности, требование «идти в мир, чтобы преобразить его» [27, 38–39]. Вяч. Иванов выстроит концепцию, согласно которой истинный художник, то есть способный познать Абсолют через «восхождение» к нему, обязан не только воплощать это высшее знание в «земном» мире («нисхождение»), но и управлять этим воплощением, «преображать» низшую сферу бытия – через «ознаменование» высшей реальности [12, 59–63].

Выделенные положения в эстетических концепциях нашли своеобразное выражение в творческой практике Г. Райшева. Своего рода художественным воплощением концепции «восхождения/нисхождения» как важнейших эстетических категорий может быть рассмотрен триптих «Космос и человек», не имеющий непосредственного отношения к этническим основам, но выражающий эстетическое кредо художника. Отражает работа и постоянный интерес мастера к т. н. «беспредметной живописи», которая обращена ко всеобщим идеям и законам, лежащим в основе материального мира. Способность абстрагироваться от эмоционального восприятия действительности и сосредоточенность на его рациональном восприятии позволяет художнику увидеть за «видимой реальностью», её внешней материальной оболочкой внутреннюю суть явлений, универсальные законы мироздания. Левая часть произведения – «Возвышение» («Восхождение») – изображение возносящегося вверх по спирали потока воды или воздуха (стихии творе-

ния, особо выделяемые Г. Райшевым). Мелкие бесформенные «предметы» могут быть рассмотрены как первоэлементы мироздания – символы «высшей реальности». В центре композиции («Страдание») изображён крест и распятая условная фигура, символизирующая муки постижения истины (или муки творчества). Знак креста в мифологических представлениях символизировал Мировой Разум либо божественную силу и олицетворял единство неба и земли, мог соотноситься с понятием «лестница», по которой души людей возносятся к богу [20, 268–269]. Реминисценции с крестом как символом жизни, спасения [20, 268] и образом Христа подчёркивают, видимо, мессианскую роль художника, его готовность к самопожертвованию. Возможно, здесь сказалось и непосредственное влияние позиции Вл. Соловьева, писавшего Л. Толстому, что «смысл человечества есть бессмертный, то есть Христос», являвшийся воплощением «полного духовного совершенства» [27, 39–40]. В правой части триптиха Г. Райшева («Падение») тот же поток устремлён вниз, к точке предыдущего восхождения, результатом которого становится обогащение духовной энергией, нисходящей в обыденную реальность.

Понимание символа в качестве «знака, или означенности» высшей реальности, подчёркивающего связь двух сфер мироздания, движение к Абсолюту как идеалу, ярко проявлено в работах Г. Райшева, связанных с этническими мотивами. Но при этом художник не связывает Абсолют с тем религиозным содержанием, которое вкладывал в него теоретик символизма. Мироззрение художника, с нашей точки зрения, опирается в большей степени на научную картину мира. Представления о мироздании у Г. Райшева зачастую совпадают с научными концепциями. Так, современная космология распространяет направленность времени на глобальный процесс расширения Вселенной, что позволяет поставить вопрос о существовании в прошлом некоего сингулярного состояния [29, 154], к которому понятие времени не применимо. Изображение «расширяющегося» движения из «первой» точки творения к эмпирическому времени повседневности можно увидеть в работе «Изначальное» (одна из трактовок). Одновременно здесь явны реминисценции с мифом о первотворении и представлениями о цикличности времени: изображение «руки» божества, которая «перетекает» в ярус с фигурами людей, а каждый из четырёх ярусов переходит друг в друга. Определение автором «Изначального»

как картины «от знака до живого» подчёркивает, что Абсолют для него ассоциируется с неким абстрактным трансцендентным космическим началом, лежащим в основе творения жизни во вселенной.

Этот Абсолют, к которому способно восходить сознание творца, именуется в творчестве Г. Райшева либо «Космическим оком», что соотносится с идеями Платона об «оке души», или демиурге, либо – чаще – с образами духов-творцов, богов, прежде всего – Торумом (Нуми-Торумом), главой угорского пантеона. При этом Г. Райшев понимает данный персонаж, пожалуй, в том значении, которое придавал ему Ю. Шесталов, чьи произведения художник иллюстрировал, – как «Вселенную, Космос, Природу», как «энергию творения, «изначальную энергию, способную разрушить покой однородности «космической пустоты», становящейся началом творения» [32, 114–115]. Такое прочтение образа дано в картине «Восхождение к Торуму». Здесь находят отражение мотивы обско-угорской мифологии, где среди создателей мира есть *Кворыс(Корс)-Торум* (Крылатый дух, Крылатая птица), считающийся родоначальником божеств и жизни на земле [23, 678]. У Г. Райшева крону дерева, являющегося центром композиции, венчает символический образ взлетающей (или летящей) птицы, символизирующей, по-видимому, начало творения мира. Следует отметить, что в хантыйской мифологии орнитоморфный облик часто имеют или принимают божества, выполняющие «динамичную роль преобразователей и устроителей природы и социума» [14, 113]. Форма кроны дерева напоминает гнездо, что также соотносимо с некоторыми мотивами угорской мифологии. Так, Л. Кашлатова, анализируя фольклорный образ богини Каттась-Ими, входящую в триаду высших божеств, отмечает, что она сидит в «гнезде-доме» на святом месте [14, 112]. Опираясь на символику мифологемы Мирового древа, отражающего трёхчленное деление мира, автор вместе с тем проводит чёткую горизонтальную полосу, разделяющую две сферы бытия – божественную и земную. Это подметил М. Шишин, сославшись на комментарии самого художника, выделяющего в бытии «два малосоприкасаемых мира – мир высоты колоссальной и мир Земли» [33, 181]. Крона дерева находится выше этой границы, что подчёркивается ещё и яркой цветовой гаммой. Такое же цветовое и горизонтальное разделение двух миров есть в картинах серии «Космос» (2008) – «Родной бугорок»

и «Осины», что подчёркивает значимость и недостижимость мира идеального, зависимость мира земных явлений от высшей сферы и одновременно – их единство, целостность бытия.

Связь двух сфер мироздания у Г. Райшева соотносится с пониманием реализма у Вяч. Иванова как изображения предметов земной реальности, вырастающих «звёздным цветком из близких, родных корней» и несущих в себе «знак» высшего начала [12, 84]. Все творчество художника тесно связано с духовной и материальной жизнью угорских и русского народов, их прошлым и современным существованием. Часто предметом изображения становятся реальные события или исторические периоды – «узлы истории», определившие судьбу народов и отдельных людей. При этом наличие символов, выводящих к космическим «параметрам», в работах обязательно. Значимую роль в этом плане играют простейшие линейные сочетания. Пересечение горизонталей и вертикалей позволяет Г. Райшеву отразить законы космоса, внутреннюю гармонию мира, пространства, взаимодействие противоположностей. В этом плане характерен графический триптих «Югра. XX век» («Исторический триптих», 1978), отразивший в образно-метафорической форме смену исторических этапов в судьбе северных этносов. Центральная часть («Красный чум») посвящена тридцатым годам: именно этот период можно рассматривать как время определения основного вектора дальнейшего развития их социально-исторического бытия, как стадию перехода от длительного дореволюционного периода («Князь на Севере») к современности («Дворец на Севере»). Одновременно даётся понимание перелома во взаимоотношениях природы и цивилизации. «Князь на Севере» – символическое изображение жизни, отмеченной слитностью с природой. В «Красном чуме» знаком грядущих цивилизационных изменений становится «лампочка Ильича». В части «Дворец на Севере» полностью отсутствуют «признаки» природы, но много примет техногенной эпохи. Пересечение мифологического и исторического, сакрального и профанного проявлено в отборе изобразительных средств, прежде всего – в оформлении горизонтальной линии, символизирующей земное существование [20, 267]. В первой части триптиха эта линия вычерчена автором «по кругу, вихреобразно» [7, 10], что совпадает с мифологическими представлениями о цикличности происходящего. Во второй части «всё потихонь-

ку выпрямляется, становится правильным» [7, 11], природное циклическое движение (по кругу) постепенно сменяется линейным, которое в третьей части становится основным. Прозрачна и другая символика: наличие вверху гравюры естественного солнца и внизу – электрических лампочек. Признанием победы технической цивилизации над природой стала и серия работ о «шайтанах». Так, «Шайтан утренний» и «Шайтан вечерний» символизируют цикличность природного, биологического времени, связанного с бинарными оппозициями (день-ночь, утро-вечер, лето-зима), определяемых традиционным «календарным кругом» и связанных с сакральным началом. В «Шайтане механическом» («Шайтане железном») художник изобразит языческое божество в форме гайки как знаке утраты связи с природой, с космической гармонией, в итоге – с духовностью, перехода к профанному статусу.

«Символический реализм», вырастающий «из родных корней», не оторванный от жизненной действительности, вместе с тем нарушает реальные пропорции и очертания мира, индивидуальный характер уступает место типу, отражающему «общее» начало («Хантыйские мужики и женщины», «Фёдор и бабы», «Ухажеры», «Матани» и др.), изображение людей теряет черты достоверности, они превращаются в «силуэты» или «знаки». Очертания лиц рыбаков в лодках напоминают изображения древних идолов (серия «Мужички салымские»). Конкретные формы утрачивают животные, предметы быта, условны изображения божеств, духов, наблюдается некоторая условность пространства, которое заполняется символическими «знаками», отражающими «высший» смысл происходящего. Так, изображение «рядовых» соплеменников, связанных с жизнью природы, художник сопрягает с образом бога-демиурга Торума, чья сила способствовала возникновению жизни на земле [23, 555] («Под лучами Нуми-Торума», «Под небом Торума» и др.). Портреты известных представителей угорских народов (поэтов, писателей, художников, учёных) Г. Райшев также соотносит с образом главы угорского пантеона, поскольку тот олицетворяет творческую энергию космоса («Под знаком Нуми-Торума», «Под дугой» и др.). Наиболее показательной в этом плане является картина «На семи холмах». «Семь вершин» (портреты семи профессиональных угорских мастеров) подчёркивают

особую миссию художника в земной жизни: он опирается на устойчивую почву (основание холма), но находится на его вершине, связывая тем самым «мир горный» с земным существованием. Маркеры земного бытия (город Ханты-Мансийск расположен на семи холмах) вызывают реминисценции с Вечным Городом, истоком европейской культуры. Символизация художественного пространства картины вызывает ассоциацию холма как возвышенности с горой, выступающей в мифологии в качестве инварианта Мирового древа как модели вселенной [23, 257]. Символическая устремленность к Абсолюту поддерживается и значениями числа «семь», которое считается мистическим у угорских шаманов, является сакральным во многих культурах. В мифопоэтической традиции число «семь» связано с обозначением высших космических начал, является символом интеллектуальности, в теософских сложениях античности сумма «4+3» означала истину [20, 392, 389]. Понимание роли художника как транслятора творческой энергии космоса, способствующей «вселенскому преобразению», и определение эстетического кредо отражено в высказывании Г. Райшева: «Художник, писатель, музыкант (композитор) не являются фиксаторами, а соединяют одну вершину с другой, минуя долину (впадину)» [9, 334].

Художественное пространство полотен Г. Райшева не просто насыщено символами, оно сплошь символично. Характер символизации у него во многом определяется традиционными этническими конструктами, но не подавляется ими. Большинство исследований, посвящённых выявлению природы символа, утверждают что он формируется как результат действия бессознательного – коллективного или личностно-творческого. Если у К. Панкова, «заочного» учителя Г. Райшева, смысловое пространство картин полностью определяют мифопоэтические «символические основы», укоренённые в коллективном сознании [15, 192–193], то Г. Райшев, опираясь на этнические модели мира, всё же исходит из личностного понимания таких конструктов. Символ в творческой практике Г. Райшева выступает в качестве особым образом понятой и трансформированной реальности, способом её познания и интерпретации. В качестве примера могут быть рассмотрены вариации картины «Югорская легенда». Художник создавал картину как «аллегория истории, от древности до современности», воспроизводящую «прожитую жизнь» народов югорской земли, и

даже называл имена конкретных людей, изображённых на полотне [8, 21–25]. Но далее его работа стала определяться стремлением выразить «те же мысли... более знаково», потом – «ещё более знаково» [6, 25]. Он меняет всё: характер изображения людей и образа верховного божества, количественные и цветовые соотношения, мифологические маркеры. Фигурки людей уподобляются рисункам наскальной живописи либо иероглифам, лишены индивидуальности. «Ярусы («вековые пласты жизни людей») не прорисованы чётко, между ними нет резкой границы», меняется их количество, «размываются» границы земли, воды, неба, фон прорисовывается «более светлыми и даже прозрачными тонами» [16, 50]. Явна трансформация образа верховного начала: в ранних вариантах прослеживаются черты главы угорского пантеона Нумиторума, в поздних он становится похожим на изображения обычных духов и шайтанов, а потом вообще напоминает столб линии электропередач либо нефтяную вышку. Актуализация этнических мифопоэтических маркеров (угорские мифы о творении мира, потопа, первичный холм, образ Мир-сусне-хума и др.) сменяется общечеловеческими мифологемами, а затем индивидуально-авторским пониманием мировых универсалий. Так, воплощая традиционные мифопоэтические представления о «земном», эмпирическом времени, которое по истечении своего срока либо «уходит» вверх (верхний мир), либо вниз (нижний мир) [20, 91], художник композиционно и стилистически выстраивает картину так, что она может быть прочитана двояко: как движение и сверху вниз (от духа, сотворившего мир, до потопа), и снизу вверх (от воды – стихии первотворения до современных идолов цивилизации) [16, 50–51]. Символическая «ткань» картины позволяет передать мифологическое понимание цикличности движения времени, переход перетекающих друг в друга эпох и сменяющихся поколений (история народа и народов), локализуя прошлое, будущее и настоящее именно в пространстве (в соответствии с традиционными представлениями). Вместе с тем Г. Райшев расширяет эти представления в более поздних работах из серии «Древняя Югра», выводя их в беспредельность космического пространства.

### **Обсуждения и заключения**

Подводя краткий итог проведённым наблюдениям, отметим следующее. Как художник-философ, Г. Райшев во многом опирается в своих



работах на мифопоэтический арсенал угорских народов, систему архаических представлений, традиционные этнические конструкторы, что позволяет выйти к философским обобщениям, в космологию, поскольку мифологическое сознание по сути космично, охватывает мир в целом. Вместе с тем Г. Райшев совмещает традиционные парадигмы с мировой культурной практикой. Архаические символы, архетипы и мифологемы, получая специфическое оформление и переосмысление в контексте общемировой традиции через личностное понимание и оценку этнических концептов, приобретают «множественность смыслов», подтверждая тезис П. Рикёра, что механизмом «символопорождения является взаимодействие традиции и интерпретации» [26, 277; 38]. Символизация действительности позволяет художнику отразить всеобщее начало мира, выразить не конкретные чувства, а духовность как единую основу мироздания, основания макрокосмоса и микрокосмоса в их взаимосвязи. Именно на основе понимания художественного творчества как символизации реальности происходит «пересечение» работ Г. Райшева с концепциями искусства начала XX в., придававших большое значение обобщающему началу образности и трактовавших символ как универсальную категорию культуры.

В эстетической концепции творчества как процесса создания новых смыслов, разрабатывавшейся теоретиками «серебряного века», основной стала идея сосуществования «верхнего» и «нижнего» миров. Философия творчества Г. Райшева, с нашей точки зрения, строится исходя из этого положения, а потому анализ его произведений с данных позиций представляется нам перспективным и может вывести к весьма значимым наблюдениям и выводам. Идея посреднической роли художника, связывающего два мира, способность истинного мастера-творца

не только овладевать «высшей» идеей (познать Абсолют), но и воплощать это высшее знание в «земном» мире и даже управлять этим воплощением, в первую очередь связана с познанием внехудожественной реальности и последующим преломлением этой познанной действительности в художественном произведении. Пересечение мифологии и современности, условного и реального позволяет художнику выйти к планетарному, космическому ощущению пространства и времени, перевести мифологическое сознание в план крупных философских обобщений, что получает преимущественное воплощение через символические формы.

В данной статье предложен один из возможных вариантов трактовки творчества художника, выявлены некоторые «моменты» заявленного ракурса темы. В дальнейшем предполагается более основательное исследование познавательного-аналитической линии творчества Г. Райшева. Экспрессивно-эмоциональная линия творчества художника также может быть рассмотрена с позиций философии искусства. Искусствоведческий подход целесообразно дополнить культурологическим анализом и в отношении цвето- и музыкально-ритмических композиций художника, выражающих духовную энергию космоса. Деформация и «упрощение» увиденного, рассогласование художественного образа и реальности, многозначность и символичность образов и сюжетов, характерные для живописи и графики Г. Райшева, выводят его творчество к модернистским парадигмам, однако напрямую не связывают ни с одним из этих течений. Изучение творчества Г.С. Райшева с философско-эстетической, культурологической позиций, по нашему мнению, даст возможность определить то направление (может быть, «универсальное»), к которому следует отнести его искусство.

#### Список источников и литературы

1. Аристотель Поэтика. URL: [http://www.lib.ru/POEEAST/ARISTOTEL/aristotel1\\_1.txt\\_with-big-pictures.html](http://www.lib.ru/POEEAST/ARISTOTEL/aristotel1_1.txt_with-big-pictures.html) (дата обращения: 09.03.2018).
2. Астахов О. Ю. Видимое и сущее в мифотворческом содержании символизма Вяч. Иванова // Ярославский педагогический вестник. 2017. № 1. С. 312–316.
3. Бужор Е. С. Философия символа Вячеслава Иванова и Павла Флоренского // Вестник РУДН. Серия «Философия». 2016. № 4. С. 70–76.
4. Геннадий Райшев: Грани творчества: материалы научно-практической конференции, посвящённой 65-летию художника. Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2002. 150 с.
5. Геннадий Райшев: Графика. Екатеринбург: ООО «Издательский дом «Пакрус», 2004. 344 с.
6. Геннадий Райшев. Диалог со зрителем: Беседы в мастерской художника. Ч. I. Экспозиция «Страна Югория». Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2001. 98 с.
7. Геннадий Райшев. Диалог со зрителем: Беседы в мастерской художника. Ч. II. Экспозиция «Грани творчества». Экспозиция «Зеленая Вселенная». Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2001. 116 с.

8. Геннадий Райшев. Диалог со зрителем: Беседы в мастерской художника. Ч. III. Экспозиция «Югорская легенда». Экспозиция «Человек. Земля. Космос». Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2002. 193 с.
9. Геннадий Райшев. Живопись. 1960–2010-е годы: Альбом. Екатеринбург: Изд-во Баско, 2014. 380 с.
10. Геннадий Райшев: Живопись. Графика. М.: Журнал «Наше наследие», 1998. 144 с.
11. Геннадий Райшев: Хантыйские легенды. Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1991. 192 с.
12. Иванов Вячеслав Две стихии в современном символизме. Мысли о символизме // От символизма до «Октябрь». М.: «Новая Москва», 1924. С. 57–85.
13. Искусство в современном мире: материалы 1-й науч.-практич. конф., посвящ. 70-летию юбилею Г. С. Райшева и 75-ю Ханты-Мансийского авт. округа – Югры. 7 дек. 2004 г. Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2005. 140 с.
14. Кашлатова Л. В. Богиня Катгась-Ими в фольклоре среднеобских ханты // Вестник утроведения. 2017. Т. 7. № 4. С. 110–118.
15. Куликова И. М. «Бытие космоса» Константина Панкова: преломление архаического мировосприятия в творческой практике художника // Вестник утроведения. 2018. Т. 8. № 1. С. 186–195.
16. Куликова И. М. Функции мифологического времени в космологии Г. Райшева // Социосфера. 2017. № 12. С. 48–52.
17. Лебедева А. В. Изобразительное искусство обских утров: дис. ... канд. искусствоведения. Барнаул, 2011, 266 с.
18. Лебедева А. В. Сотворчество писателя Еремея Айпина и художника Геннадия Райшева // Вестник Нижневартского государственного гуманитарного университета. 2012. № 2. С. 66–70.
19. Личность и художественный процесс. К 75-летию Г. С. Райшева: материалы науч.-практ. конференции (17–18 ноября 2009 г.). Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2009. 130 с.
20. Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. М: ВЛАДОС, 1996. 416 с.
21. Мархинин В. В. О специфике социально-гуманитарных наук: Опыт философии науки. М.: Логос, 2013. 295 с.
22. Мерло-Понти М. Око и дух // Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия. М: Прогресс-традиция, 2007. С. 112–121.
23. Мифы народов мира: энциклопедия. Электронное издание [гл. ред. С. А. Токарев]. М., 2008. 1147 с. URL: [http://www.indostan.ru/biblioteka/knigi/2730/3412\\_1\\_o.pdf](http://www.indostan.ru/biblioteka/knigi/2730/3412_1_o.pdf) (дата обращения 15.04.2018).
24. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Самосознание европейской культуры XX века. М.: Политиздат, 1991. С. 230–263.
25. Платон Пир // Платон Собрание сочинений в 4-х т. М.: Мысль, 1993. Т. 2. С. 81–134.
26. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. М: Канон-Пресс-Ц: Кучково поле, 1995. 624 с.
27. Соловьев Вл. С. Письма: В 4 т. СПб: Тип. т-ва «Общественная Польза», 1911. Т. 3. 349 с. URL: <https://www.runivers.ru/lib/book3558/> (дата обращения 09.03.2018)
28. Творчество Г. С. Райшева в контексте современной культуры. 1960–2010-е годы: матер. межрегион. конф. 17–19 ноября 2014 г. Ханты-Мансийск: ООО «Принт-Класс», 2015. 172 с.
29. Философия: энциклопедический словарь [под ред. А. А. Ивина]. М: Гардарики, 2006. 1072 с.
30. Флоренский П. Иконостас. М.: Искусство, 1995. 256 с.
31. Чирков В.Ф. Изобразительное искусство Сибири XVII – начала XXI вв.: словарь-указатель. в 2-х т. Т. 2: Милашевский-Яшин. Тобольск: Общ. благотворительный фонд «Возрождение Тобольска», 2014. 832 с.
32. Шесталов Ю. Откровение времени творения // Шесталов Ю. Избранное. М.: Советский писатель. 2007. С. 109–128.
33. Шишин М. Ю. Философские подходы в интерпретации картин Г. С. Райшева // Вестник АлтГТУ им. И. И. Ползунова. 2015. № 1–2. С. 181–185.
34. Ἀριστοτέλους Περὶ Ποιητικῆς // Библиотека Руслана Хазарзара. <http://khazarzar.skeptik.net/books/aristot/poietikg.htm> (дата обращения: 12.03.2018).
35. Merleau-Ponty M. L'oeil et l'esprit. Paris: Les Éditions Gallimard, 1964, 95 p.
36. Ortega y Gasset Jose La deshumanización del arte. Madrid: Revista de Occidente, 1925. 171 p.
37. Πλάτωνος Συμποσίον // Библиотека Руслана Хазарзара <http://khazarzar.skeptik.net/books/plato/symposig.htm> (дата обращения: 19.05.2018).
38. Paul Ricoeur Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique. Vol. I. Paris: Seuil, 1969. 505 p.

## References

1. Aristotel *Poetika* [Poetics]. Available at: [http://www.lib.ru/POEEAST/ARISTOTEL/aristotel1\\_1.txt\\_with-big-pictures.html](http://www.lib.ru/POEEAST/ARISTOTEL/aristotel1_1.txt_with-big-pictures.html) (accessed: March 09, 2018). (In Russian)
2. Astakhov O. Yu. *Vidimoje i sushcheje v mifotvorcheskom sodержaniji simvolizma Vjach. Ivanova* [Visible and real in myth-making content of Vyacheslav Ivanov's symbolism]. *Jaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik* [Yaroslavl Pedagogical Bulletin], 2017, no. 1, pp. 312–316. (In Russian)
3. Buzhor E. S. *Filosofija simvola Vjachoslava Ivanova i Pavla Florenskogo* [Philosophy of symbol of Vyacheslav Ivanov and Pavel Florensky]. *Vestnik RUDN. Serija «Filosofija»* [RUDN journal of Philosophy], 2016, no. 4, pp. 70–76. (In Russian)

4. Gennadiy Rayshev: *Grani tvorchestva* [Gennadiy Rayshev: Facets of creativity]. *Materialy nauchno-prakticheskoi konferentsii, posvyashchjennoy 65-letnemu jubileju hudozhnika* [Materials of the Scientific and Practical Conference dedicated to the 65th anniversary of the artist]. Khanty-Mansiysk: Poligrafist Publ., 2002. 150 p. (In Russian)
5. Gennadiy Rayshev: *Grafika* [Gennadiy Rayshev: Graphics]. Ekaterinburg: OOO «Izdatel'skij dom «Pakrus» Publ., 2004. 344 p. (In Russian)
6. Gennadiy Rayshev. *Dialog so zritelem: Besedy v masterskoj hudozhnika. Ch. I. Jekspozicija «Strana Jugorija»* [Gennadiy Rayshev. Dialogue with a spectator: Conversations in the artist's studio. Part I. Exposition «The Land Yugoria»]. Khanty-Mansiysk: Poligrafist Publ., 2001. 98 p. (In Russian)
7. Gennadiy Rayshev. *Dialog so zritelem: Besedy v masterskoj hudozhnika. Ch. II. Jekspozicii «Grani tvorchestva», «Zelenaja Vselennaja»* [Gennadiy Rayshev. Dialogue with a spectator: Conversations in the artist's studio. Part II. Expositions «Facets of creativity», «The Green Universe»]. Khanty-Mansiysk: Poligrafist Publ., 2002. 193 p. (In Russian)
8. Gennadiy Rayshev. *Dialog so zritelem: Besedy v masterskoj hudozhnika. Ch. III. Jekspozicija «Ugorskaja legenda». Jekspozicija «Chelovek. Zemlja. Kosmos»*. [Gennadiy Rayshev. Dialogue with a spectator: Conversations in the artist's studio. Part III. Exposition «The Ugric Legend». Exposition «Man. Earth. Space»]. Khanty-Mansiysk: Poligrafist Publ., 2002. 193 p. (In Russian)
9. Gennadiy Rayshev. *Zhivopis'. 1960–2010-e gody: Al'bom* [Gennadiy Rayshev. Painting. 1960–2010-ies: Album]. Ekaterinburg: Basko Publ., 2014. 380 p. (In Russian)
10. Gennadiy Rayshev: *Zhivopis'. Grafika* [Gennadiy Rayshev: Painting. Graphic arts]. Moscow: Zhurnal «Nashe nasledie» Publ., 1998. 144 p. (In Russian)
11. Gennadiy Rayshev: *Hantyjskie legendy* [Gennadiy Rayshev: Khanty legends]. Sverdlovsk: Sred.-Ural. kn. izd-vo Publ., 1991. 192 p. (In Russian)
12. Ivanov Vyacheslav *Dve stihiji v sovremennom simbolizme. Mysli o simbolizme* [Two elements in modern symbolism. Thoughts about symbolism]. *Ot simbolizma do «Oktjabrja»* [From symbolism to the «October»]. Moscow: «Novaja Moskva» Publ., 1924, pp. 57–85. (In Russian)
13. *Iskusstvo v sovremennom mire: Materialy 1-j nauch.-praktich. konf., posvyashch. 70-letnemu yubileyu G. S. Rajsheva i 75-yu Hanty-Mans. avt. okruga – Yugry. 7 dek. 2004 g.* [Art in the modern world: Materials of the 1st scientific and practical conference dedicated to the 70th anniversary of G. S. Rajshev and 75th anniversary of Khanty-Mansiysk Autonomous Okrug – Yugra. December 07, 2004]. Khanty-Mansiysk: Poligrafist Publ., 2005. 140 p. (In Russian)
14. Kashlatova L. V. *Boginja Kattas'-Imi v folklore sredneobskich chanty* [The Goddess Kattashh-Imi in the folklore of the Middle Ob Khanty]. *Vestnik ugrovedenija* [Bulletin of Ugric Studies], 2017, no. 7(4), pp. 110–118. (In Russian)
15. Kulikova I. M. «Bytije kosmosa» *Konstantina Pankova: prelomenije arhaicheskogo mirovospriyatija v tvorcheskoj praktike hudozhnika* [«The existence of cosmos» by Konstantin Pankov: refraction of the archaic worldview in the creative practice of the artist]. *Vestnik ugrovedenija* [Bulletin of Ugric Studies], 2018, no. 8(1), pp. 186–195. (In Russian)
16. Kulikova I. M. *Funkcii mifologicheskogo vremeni v kosmologii G. Rajsheva* [Functions of mythological time in cosmology of G. Rayshev]. *Socuosfera* [Sociosphere], 2017, no. 4, pp. 48–52. (In Russian)
17. Lebedeva A. V. *Izobrazitel'noe iskusstvo obskih ugrov* [The visual art of the Ob Ugrians]. Barnaul, 2011. 266 p. (In Russian)
18. Lebedeva A. V. *Sotvorchestvo pisatelya Eremeya Ajpina i hudozhnika Gennadiya Rajsheva* [Co-creativity of the writer Yeremey Aipin and the artist Gennadiy Rayshev]. *Vestnik nizhneartovskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta* [Bulletin of the Nizhneartovsk State Humanitarian University], 2012, no. 2, pp. 66–70. (In Russian)
19. *Lichnost' i hudozhestvennyj process. K 75-letiyu G. S. Rajsheva: materialy nauch.-prakt. konferencii (17–18 noyabrya 2009 g.)*. [Personality and artistic process. To the 75th anniversary of G. S. Rayshev: materials of the scientific and practical conference (November 17–18, 2009)]. Khanty-Mansiysk: Poligrafist Publ., 2009. 130 p. (In Russian)
20. Makovskiy M. M. *Sravnitel'nyj slovar' mifologicheskoi simboliki v indojevropejskijh jasykah: Obraz mira i miry obrazov* [Comparative dictionary of mythological symbolism in Indo-European languages: The image of the world and worlds of images]. Moscow: VLADOS Publ., 1996. 416 p. (In Russian)
21. Markhinin V. V. *O spetsifike sotsial'no-gumanitarnyh nauk: Opyt filosofiki nauki* [About specifics of the social humanities: Experience of philosophy of science]. Moscow: Lagos Publ., 2013. 295 p. (In Russian)
22. Merlo-Ponti M. *Oko i duh* [Eye and spirit]. *Estetika i teorija iskusstva XX veka: Chrestomatija* [Esthetics and theory of art of XX century: Anthology]. Moscow: Progress-tradiciya Publ., 2007. pp. 112–121. (In Russian)
23. *Mify narodov mira: Jenciklopedija. Jelektronnoe izdanie* [Myths of the peoples of the world: Encyclopedia. Electronic edition]. Ed. by S. A. Tokarev. 2008. 1147 p. Available at: [http://www.indostan.ru/biblioteka/knigi/2730/3412\\_1\\_o.pdf](http://www.indostan.ru/biblioteka/knigi/2730/3412_1_o.pdf) (accessed: April 15, 2018). (In Russian)
24. *Ortega-i-Gasset H. Degumanizacija iskusstva* [Dehumanization of art]. *Samosoznanije evropejskoj kul'tury XX veka* [Self-consciousness of European culture of XX century]. Moscow: Politizdat Publ., 1991. pp. 230–263. (In Russian)
25. Platon *Pir* [The Symposium]. *Platon. Sobranije sochinenij v 4 t.* [Plato. Collected works in 4 vol.]. Moscow: Mysl Publ., 1993. Vol. 2. pp. 81–134. (In Russian)
26. Riker P. *Konflikt interpretacii. Oчерki o germenевtike* [Conflict of interpretation. Essays on hermeneutics]. Moscow: Kanon-Press-C: Kuchkovo pole Publ., 1995. 624 p. (In Russian)
27. Solovyov V. S. *Pis'ma: V 4 t. T. 3* [Letters: In 4 vol. Vol. 3]. Saint-Petersburg: «Obschestvennaia Pol'za» Publ., 1911. 349 p. Available at: [http://www.indostan.ru/biblioteka/knigi/2730/3412\\_1\\_o.pdf](http://www.indostan.ru/biblioteka/knigi/2730/3412_1_o.pdf) (accessed March 21, 2018). (In Russian)

28. *Tvorchestvo G. S. Rajsheva v kontekste sovremennoj kul'tury. 1960–2010-e gody: mater. mezhregion. konf. 17–19 noyabrya 2014 g.* [Creativity of G. S. Rayshev in the context of modern culture. 1960–2010s: Materials of the interregional conference. November 17–19, 2014]. Khanty-Mansiysk: OOO «Print-Klass» Publ., 2015. 172 p. (In Russian)
29. *Filosofija: Jenciklopedicheskiy slovar'* [Philosophy: Encyclopedic dictionary]. Ed. by A. A. Ivin. Moscow: Gardariki Publ., 2006. 1072 p. (In Russian)
30. Florensky P. *Ikonostas* [Iconostasis]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1995. 256 p. (In Russian)
31. Chirkov V. F. *Izobrazitel'noe iskusstvo Sibiri XVII – nachala XXI vv.: slovar' - ukazatel'. v 2-h t. T. 2: Milashevskij-Yashin* [Fine art of Siberia of XVII – early XXI centuries: dictionary-index in 2 vol. Vol. 2: Milashevsky-Yashin]. Tobolsk: Obshch. Blagotvoritel'nyj fond «Vozrozhdenie Tobol'ska» Publ., 2014. 832 p. (In Russian)
32. Shestakov Yu. *Otkrovenije vremeni tvorenija* [Revelation of Creation Time]. *Izbrannoje* [Selected works]. Moscow: Sovetskij pisatel' Publ., 2007. pp. 109–128. (In Russian)
33. Shishin M. Yu. *Filosofskie podhody v interpretacii kartin G. S. Raysheva* [Philosophical approaches in interpretation of pictures of G. S. Rayshev]. *Vestnik AltGTU im. I. I. Polzunova* [Polzunovsky Vestnik], 2015, no. 1–2, pp. 181–185. (In Russian)
34. Ἀριστοτέλους Περὶ Ποιητικῆς *Biblioteka Ruslana Hazarзара* [Ruslan Khazarzar's Library]. Available at: <http://khazarzar.skeptik.net/books/aristot/poietikg.htm> (accessed: March 12, 2018). (In Greek)
35. Merleau-Ponty M. *L'oeil et l'esprit*. Paris: Les Éditions Gallimard, 1964. 95 p. (In French)
36. Ortega y Gasset Jose *La deshumanización del arte*. Madrid: Revista de Occidente, 1925. 171 p. (In Spanish)
37. Πλάτωνος Συμπόσιον *Biblioteka Ruslana Hazarзара* [Ruslan Khazarzar's Library]. Available at: <http://khazarzar.skeptik.net/books/plato/symposig.htm> (accessed: May 19, 2018). (In Greek)
38. Paul Ricoeur *Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*. Vol. I. Paris: Seuil, 1969. 505 p. (In French)

#### ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

**Куликова Ирина Михайловна**, доцент по кафедре культурологии, доцент кафедры философии, Сургутский государственный университет (628412, Российская Федерация, Ханты-Мансийский автономный округ – Югра, г. Сургут, ул. Ленина, д. 1), кандидат филологических наук.

[kim0153@mail.ru](mailto:kim0153@mail.ru)

ORCID ID: 0000-0001-5472-6024

#### ABOUT THE AUTHOR:

**Kulikova Irina Mikhaylovna**, Associate Professor of Cultural Studies, Associate Professor of Philosophy, Surgut State University (628412, Russian Federation, Khanty-Mansiysk Autonomous Okrug – Yugra, Surgut, Lenina st., 1), Candidate of Philological Sciences.

[kim0153@mail.ru](mailto:kim0153@mail.ru)

ORCID ID: 0000-0001-5472-6024