

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«КРЫМСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ В. И. ВЕРНАДСКОГО»

На правах рукописи

КУГУШЕВА АЛЕКСАНДРА ЮРЬЕВНА

**СВОЕОБРАЗИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА
ТВОРЧЕСТВА С.Г. МАМЧИЧА В КОНТЕКСТЕ КИММЕРИЙСКОЙ
ШКОЛЫ ЖИВОПИСИ**

Специальность: 24.00.01 – Теория и история культуры

Научный руководитель
доктор философских наук, профессор
Берестовская Диана Сергеевна

Симферополь

2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО КАК ТЕКСТ	19
1.1. Феномен художественного пространства в семиотическом подходе.....	19
1.2. Роль иконического знака в формировании художественного пространства	34
1.3. Культурный код в тексте культуры.....	42
Выводы к главе 1	46
ГЛАВА 2. ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА ТВОРЧЕСТВА МАСТЕРОВ КИММЕРИЙСКОЙ ШКОЛЫ	47
2.1. Формирование крымской художественной традиции XIX в. в тексте русской культуры	47
2.2. Синтез искусств в художественном пространстве мастеров Киммерийской школы	66
2.3. Интертекстуальность художественного пространства творчества М. А. Волошина и К. Ф. Богаевского	83
Выводы к главе 2	100
ГЛАВА 3. СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА ТВОРЧЕСТВА С. Г. МАМЧИЧА	102
3.1. Преемственность художественного образа Киммерии в творчестве С. Г. Мамчича	102
3.2. Воплощение культурного кода Киммерии в художественном пространстве произведений С. Г. Мамчича	115
3.3. Интертекстуальность и синтез искусств в художественном пространстве произведений С. Г. Мамчича	130
Выводы к главе 3	145
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	146
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	151

ВВЕДЕНИЕ

Интерес к крымской художественной культуре в современных гуманитарных науках обусловлен разнообразием тем для исследований, которые предоставляет богатое духовное наследие полуострова. Культурное пространство Крыма является полиэтническим и поликонфессиональным, оно объединяет все многообразие форм материальной и духовной культуры, от древности до наших дней. Современная культурология рассматривает культурное пространство как «вторую природу», сложную структуру, создаваемую человеком и определяющую его бытие в социуме. Одним из ведущих методологических направлений исследования культурного пространства, образуемого объектами материального наследия Крыма, является семиотическая теория культуры.

Согласно этой теории, изложенной в трудах Р. Барта, У. Эко, Ю. М. Лотмана и их последователей, основой культуры является знак, используемый для хранения и передачи информации в данной культуре, которая рассчитана на вербальный, аудиальный, визуальный, тактильный и иные типы восприятия. Многообразие форм воплощения знака образует сложное семиотическое пространство культуры, рассматриваемое как текст. Текст в широком смысле представляет собой материальное воплощение идеи, мысли в связной последовательности символов.

Текст рассматривается в системе определенного культурного кода. В семиотической теории Ю. М. Лотмана культурный код определяется как искусственная структура, существующая в языковой системе, имеющая непосредственное отношение к истории языка и носящая договорной характер [140, с. 139]. В трактовке термина «культурный код» Умберто Эко склоняется к пониманию кода как системы регулирования отношений, возникающих в знаковой совокупности [232, с. 45]. Код культуры выступает в форме совокупности знаков, символов, которые представлены в предмете

материальной и духовной культуры [215, с. 206]. Код ассоциируется исследователями с коммуникативной функцией культуры, соответственно, культурный код определяет характер сообщения или ряда сообщений в тексте, форму их воплощения и последующего прочтения.

Разнообразные формы культуры Крыма, к примеру, локальные архитектурные особенности и образ полуострова в живописи, объединены общей визуальной знаковой природой. Для понимания смысла данных иконических знаков культуры необходимо располагать сведениями о времени их создания, обстоятельствах и том типе культуры, к которому они относятся. Иконический знак выступает неотъемлемой частью текста культуры и «носителем» смысла, значения, предопределенного его формой. Одновременно знак обладает широким коммуникативным полем, возможностью выходить за рамки текста культуры, в котором он был создан, и в другом контексте приобретать иные значения. Данная особенность знака определена Ю. М. Лотманом как текстоморфность, то есть способность знака формировать новые смыслы в ином семиотическом пространстве [128, с. 299]. Нередко вместе со сменой культурного контекста первоначальный смысл знака утрачивается, и он получает распространение в другой трактовке. Изменение содержания влечет за собой образование новых вариаций культурного кода; трансформируется не только понимание значения знака, но и тех текстов, в которых этот знак существует.

Вместе с трансформацией смысла знак приобретает новые семантические связи и сам оказывает влияние на постоянно изменяющийся культурный код. И если узор орнамента или архитектурный элемент в крымском тексте остаются достаточно консервативными в плане формы, то художественное пространство произведения изобразительного искусства является наиболее подверженным смысловому преобразованию.

Объектами исследования в области художественной культуры Крыма в равной степени являются результаты культурной деятельности как отдельных

представителей творческого мира, так и различных объединений, школ. Формирование подобных объединений в Крыму становится наиболее характерным для рубежа XIX – XX веков, в контексте Серебряного века русской культуры. Естественным продолжением творческих поисков представителей феодосийской школы, которая была создана при мастерской выдающегося мариниста И. К. Айвазовского, явилось появление и развитие в Крыму такого феномена русской культуры, как Киммерийская школа живописи.

Киммерийская школа представляет собой локальное культурное явление, объединяющее круг живописцев по признаку территориальной принадлежности к Восточному Крыму. Современные исследователи (Р. Д. Бащенко, Д. С. Берестовская, В. Г. Шевчук) относят к данной школе К. Ф. Богаевского, М. А. Волошина, а также некоторых авторов более позднего периода: П. К. Столярченко, В. А. Соколова, С. Г. Мамчича. Текст произведений мастеров Киммерийской школы рассматривается в контексте культурного кода Киммерии и в большинстве случаев пользуется выразительными средствами жанра пейзажа. В указанном контексте термин «пейзаж» используется по отношению к изображению природы как в изобразительном искусстве, так и в литературном тексте.

Культурный код Киммерии определяется в данном исследовании как коммуникативная модель, порождающая смыслы литературного и художественного образа Восточного Крыма в тексте русской культуры. Феномен культурного кода многогранен и охватывает предметные, знаковые и идеальные формы [33]. К предметным элементам кода Киммерии относятся узнаваемые природные ландшафты Коктебеля, Феодосии, Керчи и других областей восточной части полуострова, а также культурные памятники его многовековой истории.

К знаковым элементам относятся литературные тексты, архаические и современные. К архаическим принадлежит «Одиссея» Гомера, а также корпус трактатов авторов Древней Греции и Рима (в частности, Страбона и Диодора

Сицилийского), которые определили местоположение Киммерии и ее столицы Киммериона на территории Восточного Крыма. К современным текстам могут быть отнесены сочинения историков, географов, краеведов XIX-XXI веков, посвятивших исследования данному вопросу.

Идеальные элементы культурного кода Киммерии – художественный образ Киммерии, возникающий в творчестве К. Ф. Богаевского, и вербальный образ Киммерии в поэзии и прозе М. А. Волошина. В контексте культурного кода Киммерии склон Кара-Дага соотносится с «профилем Волошина», а художественное пространство рисунка К. Ф. Богаевского «Звезда Полынь» рассматривается как архитектурный символ культур, существовавших на крымской земле.

Художественный образ Киммерии получает развитие в произведениях ряда живописцев, принадлежащих к Киммерийской школе: П. К. Столярченко, В. А. Соколова, С. Г. Мамчича. Художественное пространство их произведений живописи должно быть рассмотрено в контексте культурного кода Киммерии.

Киммерийская школа как самостоятельное явление в русской культуре оформляется в первые десятилетия XX века. На протяжении первой половины прошлого столетия творчество выдающихся мастеров Киммерийской школы, М. А. Волошина и К. Ф. Богаевского, оказывает непосредственное влияние на развитие локальной художественной культуры и, в первую очередь, обуславливает наследование и развитие традиций школы в произведениях крымских авторов середины и второй половины XX века.

Современная культурология исследует особенности, присущие Киммерийской школе, применительно к художественному пространству крымских живописцев, творчество которых сложилось в послевоенный период. Среди них стоит особо выделить роль художников-новаторов: П. К. Столярченко, С. Г. Мамчича, В. А. Соколова, которые оказали несомненное влияние на облик современной крымской школы живописи.

В контексте наследования традиций Киммерийской школы живописи анализ художественного пространства в произведениях Степана Гавриловича Мамчича (1924 – 1974) приобретает особую актуальность. Выходец из феодосийской художественной школы, выпускник Симферопольского училища имени Н. С. Самокиша, ученик Н. С. Барсамова и В. Д. Бернадского, С. Г. Мамчич воплотил в визуальном тексте своих полотен не только традиции Киммерийской школы, но и авангардные черты нарождающегося «крымского импрессионизма». Современник П. К. Столяренко, О. В. Грачева, В. А. Соколова, он вошел в плеяду крымских мастеров, реализовавших новые веяния в советском искусстве, в частности, применивших выразительные средства импрессионизма и постимпрессионизма. Но за внешней подражательностью манеры исполнения современные исследователи их творчества видят внутреннее своеобразие построения художественного пространства, его авторскую интерпретацию.

На протяжении всей творческой биографии С. Г. Мамчич пребывал в постоянном поиске, находил новые выразительные средства и одновременно вновь и вновь обращался к формам воплощения культурного кода Киммерии. Интертекстуальность и диалог культур как принципы, лежащие в основе построения художественного пространства произведений С. Г. Мамчича, представляют особый интерес для исследования в контексте традиций Киммерийской школы и специфики развития крымской художественной культуры во второй половине XX века.

Таким образом, **актуальность** темы исследования обусловлена:

- 1) важной ролью крымского культурного наследия – «крымского текста» – в русской художественной культуре;
- 2) пристальным вниманием современной российской и зарубежной культурологии к крымской художественной традиции XIX – первой половины XX вв. Культурное пространство Восточного Крыма традиционно

рассматривается в контексте творчества авторов Киммерийской школы живописи, в первую очередь М. А. Волошина, К. Ф. Богаевского;

3) необходимостью выявления своеобразия художественного пространства произведений, которое объединяет представителей Киммерийской школы и позволяет говорить о развитии ее традиций в творчестве крымских художников второй половины XX века, в частности, П. К. Столяренко, В. А. Соколова и С. Г. Мамчича;

4) важностью исследования специфики художественного пространства и образно-символического мира С. Г. Мамчича в контексте крымской художественной культуры 1930 – 1970х годов. Воплощение форм культурного кода Киммерии, синтез выразительных средств импрессионизма, фовизма, постимпрессионизма и «сурового стиля» в художественном тексте его произведений создают предпосылку для семиотического анализа творческого наследия С. Г. Мамчича как продолжателя традиций Киммерийской школы в современной крымской художественной культуре.

Степень разработанности проблемы исследования

Научно-теоретическую базу исследования составили работы отечественных и зарубежных культурологов, семиотиков (Ю. М. Лотман, Р. Барт, У. Эко, И. В. Кондаков, Д. С. Берестовская); исследования, охватывающие проблематику пространства в культуре (О. Шпенглер, Н. А. Бердяев, М. Фуко, Ф. Бродель); посвященные знаковой природе культуры, роли знаков в культуре (Ч. С. Пирс, Ч. У. Моррис; Ф. де Соссюр, Эд. Гуссерль, Л. Ельмслев). Отдельную категорию составили работы, рассматривающие художественное пространство как модель мира, выраженную в визуальном тексте культуры (П. А. Флоренский, М. Мерло-Понти, Э. Кассирер, А. Ф. Лосев; М. М. Бахтин, А. А. Ухтомский, Ж. Делез, А. Я. Флиер, Т. А. Дьякова).

Особое внимание в диссертационном исследовании уделено корпусу произведений, посвященных осмыслению особенностей художественного пространства творчества мастеров Киммерийской школы (М. А. Волошин,

Н. С. Барсамов, Р. Д. Бащенко, В. С. Манин, Д. В. Сарабьянов). Синтез искусств в художественном пространстве произведений авторов Киммерийской школы явился предметом исследований Д. С. Берестовской, В. Г. Шевчук, А. С. Сиренко.

Работы, посвященные творческому наследию С. Г. Мамчича, немногочисленны и носят по большей части искусствоведческий характер. Фамилия художника встречается в каталогах крымских выставок 1950 – 1960-х годов без каких-либо указаний на особенности его творческого метода.

Отдельные упоминания о роли С. Г. Мамчича в крымской художественной традиции относятся к зрелому периоду его творчества (1960 – 1970-е годы). К данному типу источников следует отнести личные беседы автора настоящей работы с мастерами современного крымского искусства Л. В. Балкиндом и Н. Я. Дудченко, которые не могут быть введены в список использованной литературы и источников. Тем не менее, они оказали несомненную помощь в выборе одного из направлений исследования, обращенного к более подробному анализу творческой идентичности живописца.

Первые попытки систематизировать и осмыслить творчество С. Г. Мамчича были осуществлены уже после смерти художника. В частности, в 1976 г. крымским искусствоведом Р. И. Поповой был составлен каталог посмертной персональной выставки, предваренный вступительной статьей «Найти себя в искусстве...» [149, с. 5.]. В 1970-е годы в ряде газетных публикаций и статей («Да, это Крым», «Певцы Гринландии», «Несбывшееся искусство») к творчеству мастера обращается искусствовед Р. Т. Подуфалый [166; 167; 168].

Одним из факторов, повлиявших на «закрытость» данной темы для исследования, стал безвременный уход мастера. Во второй половине 1970-х годов его работы все реже экспонировались на выставках; в основном они были представлены в рамках музейных коллекций Симферополя и Феодосии. После

смерти имя С. Г. Мамчича в течение нескольких десятилетий остается известным лишь узкому кругу специалистов и музейных деятелей.

Интерес к произведениям С. Г. Мамчича возрождается в начале XXI века в контексте всестороннего исследования крымской художественной культуры. В 2012 – 2015 годах появляется несколько публикаций, где творческое наследие живописца оценивается с позиций современного искусствоведения и крымоведения. Так, Е. Алексеева упоминает мастера среди учеников Н. С. Барсамова в статье «Студийное движение в Крыму в 1920 – 1940 гг.» [3].

Публицист Е. Корусь анализирует не только живописные, но и неизвестные ранее графические произведения автора в статье «Степан Мамчич: «Найти себя в искусстве...» [108]. Материал опирается на корпус произведений, который в данный момент находится в семейном собрании в Киеве. К достоинствам указанной работы относится рассмотрение ряда графических эскизов к живописным произведениям С. Г. Мамчича, представляющим интерес для сравнительного анализа с произведениями из крымских собраний.

Весомый вклад С. Г. Мамчича в крымское искусство отмечает искусствовед С. А. Глазунова во вступительной статье к альбому «Изобразительное искусство Российской Федерации: Крым» [63]. В XXI веке имя художника ставится в один ряд с такими мэтрами крымского искусства, как Ф. З. Захаров, В. Д. Бернадский, П. К. Столяренко и другие, общепризнанным является значение его творческого наследия для художественной традиции полуострова.

Освещение наследия С. Г. Мамчича в современных исследованиях служит доказательством роста интереса к теме крымского искусства второй половины XX в., к продолжению традиций Киммерийской школы в современной крымской художественной культуре.

В рамках данного исследования анализ визуального текста произведений С. Г. Мамчича стал возможным благодаря изучению архивных материалов Союза художников Крыма и живописных коллекций Симферополя, Севастополя

и Феодосии. Подавляющая часть работ мастера находится в семейном собрании в Киеве и представлена для ознакомления в формате электронных изображений. Тем не менее, наиболее значимые произведения С. Г. Мамчича являются неотъемлемой частью коллекций крымского искусства в собраниях музеев полуострова, в особенности Симферопольского художественного музея, Севастопольского художественного музея им. М. П. Крошицкого и Феодосийской картинной галереи им. И. К. Айвазовского. Известно, что в 1960 – 1970-е годы ряд произведений С. Г. Мамчича привлек внимание коллекционеров Дальнего Востока, в частности, несколько его пейзажей были приобретены для японской галереи «Геккосо» (в настоящее время их судьба неизвестна).

Объект исследования – художественное пространство произведений мастеров Киммерийской школы живописи.

Предмет исследования – специфика художественного пространства творчества С. Г. Мамчича в контексте традиций Киммерийской школы.

Цель диссертационного исследования – выявление семиотической структуры художественного пространства произведений С. Г. Мамчича в контексте традиций Киммерийской школы.

Достижению **цели исследования** способствует решение **задач**:

- 1) определение специфики художественного пространства в искусстве, обоснование семиотического подхода к художественному пространству как тексту;
- 2) исследование особенностей художественного пространства творчества представителей крымской художественной традиции XIX – начала XX вв. и мастеров Киммерийской школы;
- 3) выявление компонентов культурного кода Киммерии в живописи авторов Киммерийской школы;
- 4) семиотический анализ художественного пространства творчества С. Г. Мамчича и определение его уникальных черт в контексте традиций

Киммерийской школы и форм воплощения культурного кода Киммерии;

5) исследование интертекстуальности как основы воплощения художественного пространства произведений С. Г. Мамчича.

Теоретико-методологической базой исследования является семиотическая теория Р. Барта и Ю. М. Лотмана, рассматривающая культуру как текст. Семиотическое пространство определяется структуралистом Р. Бартом как сложная система, объединяющая не только собственно вербальные и иконические знаки, но и возникающие между ними семантические связи, всевозможные ассоциации, отсылки, цитаты и реминисценции [17; 18; 19]. В таком понимании любое явление культуры становится символом и приобретает столько значений, сколько способен образовать культурный код.

В концепции Ю. М. Лотмана данное коммуникативное пространство определяется как семиосфера, которая является одновременно и результатом, и условием развития культуры [141, с. 251]. В контексте семиотического универсума осуществляется процесс коммуникации, функционирование различных типов языков и интерпретация текстов. Одновременно с «расшифровкой» значения текста семиосфера служит основой для образования новых значений символов и знаков. Указанный процесс, именуемый семиозисом, подчиняется одной из сторон коммуникации, то есть знаку, его «толкователю» и определенному культурному коду, к которому принадлежит последний.

Анализ художественного пространства как текста предполагает применение структурного анализа, направленного на исследование совокупности элементов текста как единого целого [137, с. 25-26]. Структурный анализ художественного пространства опирается на способность произведения «заключать в себе исключительно высоко сконцентрированную информацию» [143, с. 439] в форме знаков, символов и их соотношений.

Символическая природа художественного пространства делает необходимым применение к визуальному тексту понятия интертекстуальности,

рассматриваемого в контексте диалогизма культуры в работах М. М. Бахтина [22], Ю. Кристевой [113; 238], А. Я. Флиера [209]. Использование концепции интертекстуальности открывает широкую возможность для интерпретации и переосмысления культурного текста применительно к другим текстам. В данном значении художественное пространство произведений одного автора или творческого объединения может быть проанализировано с точки зрения слияния и изменения визуальных образов, выразительных средств, использованных ранее другими авторами в ином культурном тексте. Важное значение для данного исследования имеет концепция «между-текста» структуралиста Р. Барта [17, с. 418.], которая оказала влияние на определение реминисценций и «цитат» визуального текста постимпрессионистов в творчестве крымских авторов послевоенного периода.

Методология исследования представляет диалектический подход, направленный на рассмотрение Киммерийской школы как феномена русской культуры. В рамках диалектического подхода применяются методы анализа и синтеза. Первый направлен на выявление особенностей художественного пространства представителей Киммерийской школы; второй используется с целью обобщения основных черт, присущих визуальному тексту данных авторов.

Особо следует отметить роль исследования Д. С. Берестовской «Очерки философии искусства» [28] в формировании методологического подхода к анализу художественного пространства в творчестве представителей Киммерийской школы, что определило направление исследования художественного пространства творчества С. Г. Мамчича в контексте теории синтеза искусств.

Необходимо подчеркнуть значение исследования творческого наследия К. Ф. Богаевского в русской культуре Серебряного века Д. В. Сарабьяновым [179, с. 115], который использовал биографический метод для реконструкции процессов, происходивших в мировой культуре параллельно

с деятельностью объединения «Мир искусства» и Киммерийской школы. В частности, именно данный подход позволил Д. В. Сарабьянову провести параллели между визуальным текстом произведений К. Ф. Богаевского и эстетикой объединения «Мир искусств».

Определение хронологических рамок творчества С. Г. Мамчича и периодизации развития его специфических черт делает необходимым использование биографического метода, направленного на исследование влияния творческой идентичности автора на формирование художественного пространства.

Впервые предложена периодизация развития творчества С. Г. Мамчича в контексте его принадлежности к Киммерийской школе живописи и современной крымской школе. Обращение к фактам биографии автора представляется принципиально важным для понимания роли его окружения в становлении творческой идентичности. «Идентичность» определена как личностная категория, позволяющая соотнести представления индивида с идеями конкретного коллектива, объединения, как «тождество» и «самосознание» [146]. По определению историка культуры Яна Ассмана, идентичность позволяет индивиду сопоставить свое видение мира с культурной памятью, наследием прошлого и представлениями общества в настоящем времени [9, с. 16].

Принятие приведенного значения идентичности за основу обеспечило применение метода семиотического анализа творческой идентичности С. Г. Мамчича, позволяющего определить особенности художественного пространства и изучить процесс развития образа киммерийского пейзажа в произведениях автора на протяжении его творческой биографии.

Киммерийский пейзаж является визуальным образом, объединяющим философско-религиозные искания деятелей культуры, историко-культурные традиции видения Восточного Крыма. Художественный образ Киммерии

обращен к зримому, материальному пейзажу Восточного Крыма и к его философскому, космологическому смыслу.

Научная новизна исследования определяется следующими факторами:

1. Впервые выявлены типологические черты художественного пространства Киммерийской школы и роль культурного кода Киммерии в его формировании.
2. Впервые предпринято культурологическое исследование художественного пространства творчества крымского художника С. Г. Мамчича.
3. На основании предложенной автором периодизации творчества С. Г. Мамчича проведен анализ развития специфики художественного пространства его произведений в контексте Киммерийской школы живописи и современной крымской школы.
4. Выделены и теоретически обоснованы особенности художественного пространства С. Г. Мамчича и развитие форм воплощения культурного кода Киммерии в его творчестве.

В работе получает дальнейшее развитие семиотический подход к анализу проблематики художественного пространства произведений мастеров Киммерийской школы.

На защиту выносятся следующие положения:

1. В современной культурологии проблематика художественного пространства исследуется в контексте семиотической теории культуры. Художественное пространство произведения рассматривается как текст, заключающий в себе возможность интерпретации в контексте определенного культурного кода.
2. На основе проведенного в данном исследовании анализа художественного пространства творчества И. К. Айвазовского, его ученика М. П. Латри, представителя Серебряного века А. К. Шервашидзе определены специфические черты крымской художественной традиции XIX — начала XX вв., оказавшие влияние на формы воплощения культурного кода Киммерии

в творчестве М. А. Волошина, К. Ф. Богаевского и других представителей Киммерийской школы: локальность, преемственность, авторская интерпретация культурного кода Киммерии в визуальном тексте, синтетичность, интертекстуальность, темпоральность.

3. Исследование художественного пространства произведений С. Г. Мамчича дает представление об основных этапах его творчества на основе изменений визуального текста его полотен и развития художественного образа Киммерии. Анализ культурного кода Киммерии в творчестве С. Г. Мамчича производится последовательно, от обобщенного символического образа исторических памятников до монументального киммерийского пейзажа. Для всего творческого пути С. Г. Мамчича характерен диалог с вербальными образами Киммерии М. А. Волошина, с композиционными и колористическими решениями К. Ф. Богаевского в трактовке символического пейзажа.

4. Особенностью художественного текста С. Г. Мамчича является воплощение культурного кода Киммерии в образе крымской земли в контексте Киммерийской школы и современной крымской школы живописи. Кроме того, уникальными чертами творчества С. Г. Мамчича являются обращение к выразительным средствам фовизма, постимпрессионизма, модерна; развитие экзистенциального мотива диалога человека и природы.

Теоретическая значимость данного исследования заключается в применении семиотической теории к научному осмыслению художественного пространства творчества С. Г. Мамчича, что может быть основой для анализа визуального текста крымских живописцев второй половины XX века в контексте Киммерийской школы. Результаты могут представлять научный интерес для специалистов в области культурологии, теории и философии культуры.

Практическая значимость состоит в возможности применения результатов исследования при проведении лекционных и семинарских занятий по истории крымской художественной культуры, в организации образовательных,

выставочных и экспозиционных музейных проектов, посвященных творчеству мастеров Киммерийской школы, в экскурсионной деятельности.

Результаты исследования нашли отражение в научно-практической деятельности при подготовке материалов к выставочному проекту «Традиции крымской маринистики» (14 мая – 5 сентября 2017 г.); в подготовке выставочного проекта «Художники-киммерийцы: О. В. Грачев и С. Г. Мамчич» (08 – 30 августа 2018 г.) ГБУРК «Симферопольский художественный музей».

Апробация результатов исследования

Обсуждение промежуточных и итоговых результатов исследования состоялось на следующих научных конференциях: XXXIX-XLV Международные научные чтения «Культура народов Причерноморья с древнейших времен до наших дней» (2015, 2016, 2017, 2018, Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского, г. Симферополь); V Международная научно-культурологическая конференция «Киммерийский топос: мифы и реальность» (13-17.09.2016 г., г. Коктебель); XII Международные Таврические чтения «Анахарсис» (15.09.-19.09.2016 г., г. Симферополь); I Всероссийская междисциплинарная научная конференция с международным участием «Текст и коммуникация в пространстве культуры» (16 мая 2018 г., Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского, г. Симферополь). Результаты исследования отражены в 9 научных публикациях, из них 4 опубликованы в ведущих периодических изданиях из «Перечня рецензируемых научных изданий» ВАК РФ.

Диссертационное исследование соответствует паспорту специальности 24.00.01 – Теория и история культуры (культурология), а именно: п. 1.9. «Историческая преемственность в сохранении и трансляции культурных ценностей и смыслов», п. 1.14. «Возникновение и развитие современных феноменов культуры», п. 1.16. «Традиции и механизмы культурного наследования», п. 1.23. «Личность и культура», п. 1.24. «Культура и

коммуникация».

Структура и объём работы

Диссертационное исследование состоит из введения, трех глав (девяти параграфов), заключения и списка литературы и источников, включающего 245 наименований. Общий объем работы составляет 174 страницы, из них основной текст – 150 страниц.

ГЛАВА 1. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО КАК ТЕКСТ

1.1. Феномен художественного пространства в семиотическом подходе

Исследование художественного пространства составляет одну из важных областей культурологии. Феномен художественного пространства занимает значимое место в культурологических исследованиях литературы, кинематографии, музыки, изобразительного искусства. В контексте современной философии художественное пространство рассматривается как сложное, многозначное явление. Искусство составляет его содержательную и функциональную основу; различные виды искусства образуют структурные элементы художественного пространства как целостного феномена [228]. Теория постмодерна рассматривает художественное пространство как текст, параметры которого могут быть распространены на отдельные тексты культуры. Исследование художественного пространства в отдельно взятом произведении с точки зрения его текстовой структуры требует теоретического обоснования.

Пространство является фундаментальной философской категорией, определяющей способ существования материи. Оно представляет собой совокупность множества предметов, их соотношение и взаимное расположение, которое составляет образ мира [207, с. 468-469.]. Пространство позиционируется в тесной связи со временем и определяется как «форма бытия материи, характеризующая ее протяженность, структурность, сосуществование и взаимодействие элементов во всех материальных системах» [208, с. 541]. Под материальными системами подразумевается соотношение пространства и времени, в рамках которого может быть проанализировано художественное пространство, обладающее «внутренним» временем.

В современной философии время характеризуется как форма бытия материи, служащая выражению длительности ее существования, изменения и развития. Именно движение и развитие материи указывают на неразрывную

связь, существующую между физическим пространством и временем. В философии пространство и время определяются как формы обозначения бытия вещей и явлений, отражающие их «со-бытие» в пространстве и процессы смены одного явления другим во времени [68, с. 802]; как «множество параллельных рядов событий» [103, с. 238]. Данные интерпретации указывают на исторические изменения в пространственном образе мира, в контексте которого рассматриваются модели художественного пространства.

В античный период философское осмысление понятия пространства и времени связывалось с атомистической теорией Демокрита, а именно – с проблемой движения атомов в пустоте [165]. Натурфилософия Аристотеля предполагала разрешение одной из апорий Зенона, связанной с движением в пространстве, через числовые и геометрические модели времени и расстояния [176]. Наряду с этим вопросом Аристотель рассматривал проблему места (локуса), к которому стремится физическое тело, и границы, определяющей теоретически «объемлемое» тело [8, с. 23]. Важную роль в формировании пространственной картины античного мира сыграла геометрическая система Евклида. Связанные с ней математические аксиомы и определения использовались Платоном и Аристотелем для пояснения их философских конструкций [229].

Созданная Евклидом геометрическая система строения материи преобладает в европейской науке, в частности, она составляет основу натурфилософии Рене Декарта (1596 – 1650), который стремился к четкому разграничению материи (и пространственной протяженности как ее непосредственного атрибута) и субстанции «духа», души, *mens*, которой присуще непосредственное мышление [197].

Позднее Исаак Ньютон (1642 – 1727) ввел понятие об абсолютном и относительном пространстве и времени, где «абсолютное пространство» определяется как «остающееся всегда одинаковым и неподвижным» [цит. по: 94, с. 49], независимое от находящихся в нем вещей. В противовес

ньютонианской системе Готфрид Вильгельм Лейбниц (1646 – 1716) рассматривал пространство как абсолютное, идеальное образование, представляющее собой «порядок сосуществования вещей» [цит. по: 21, с. 55], не имеющее физического воплощения.

Важно отметить позицию Лейбница относительно субъективности понятия пространства. Вплоть до начала XVIII века представления о пространстве носят материалистический характер, на смену которому приходят теории философов Джорджа Беркли, Иммануила Канта, Давида Юма о пространстве как категории, изначально присущей человеческому сознанию либо формирующейся на основе чувственного опыта [200; 227].

Представление о зависимости пространства от человеческого разума, который конструирует его из впечатлений и идей, получило развитие в более поздних исследованиях и оказало значительное влияние на теорию культуры. Развитие математической теории неевклидовой геометрии способствовало созданию теории относительности, объединившей пространственно-временные категории [47]. В общекультурном смысле феномен пространства и времени выходит за рамки философско-онтологических и математических исследований и становится объектом изучения в области естествознания, психологии, социологии, культурологии, искусствоведения.

Современная культурология рассматривает бытие культуры в пространственной картине мира наравне с бытием природы, общества и человека [96]. Культурное пространство воспринимается как «вторая природа», познаваемая человеком наряду с естественной окружающей средой. Человек создает нормы культуры, вырабатывает моральные и поведенческие критерии; он осознает себя человеком благодаря «сотворению» культурного пространства и пребыванию в нем [188]. Такие исследователи, как А. Н. Быстрова и А. С. Кармин, указывают на сложную структуру пространства, образуемого социальными взаимоотношениями в данном типе культуры [42; 100]. Современная культурология относит к культурному пространству традиции,

верования, нормы, развитие языков и социальных навыков, все многообразие моделей и идеалов человеческой деятельности.

Таким образом, теория культуры рассматривает культурное пространство как сложную структуру, создаваемую человеком и одновременно детерминирующую его деятельность, бытие в социуме. Современная культурология исследует текстовый характер культурного пространства, концептуального и претворенного в образах архитектуры, изобразительных искусств, картины мира [180]. Влияние естественного пространства, в котором существует культура, на ее материальные и духовные особенности, морально-нравственные категории освещено более подробно в теориях представителей различных философских систем: О. Шпенглера, Н. А. Бердяева, М. Фуко, Ф. Броделя.

Так, Освальд Шпенглер (1880 – 1936) выдвинул теорию существования отдельных, замкнутых культур, специфика которых была обусловлена их историческими и географическими естественными границами, их естественным пространством [225, с. 56]. Протяженность пространства становится, по мнению О. Шпенглера, формой самоосуществления культуры, ее становления, развития и отмирания [226, с. 264]. В частности, им была высказана мысль о существовании «морфологического сродства», соединяющего различные культурные сферы, в том числе пространственную перспективу западной масляной живописи и евклидову геометрию. Данная идея может быть сопоставлена с теорией Н. А. Бердяева о влиянии пространства на менталитет культуры, содержание которой раскрывается в терминах экстенсивности и интенсивности, определяет «ширь русской души» [26, с. 279] и сопряженность текстов культуры.

Текстовый характер построения культурного пространства находит обоснование в контексте структуралистского и семиотического подходов. Мишель Фуко рассматривает культурное пространство через соотношение времени и накопления знания и социальных практик [107]. В его работе

«Археология знания» культурное пространство предстает в метафорической форме слоев, стратиграфия которых позволяет изучить включение прошлого культуры в настоящее и настоящего в будущее; отметить неразрывность пространства по отношению к времени и к истории идей (history of ideas) [237, р. 137]. Данное предположение согласуется с теорией локального культурного пространства, предложенной Фернаном Бродемом (1902 – 1985) [36, с. 32], и идеей семиотического характера культурного пространства, выдвинутой Ю. М. Лотманом [139, с.15], У. Эко, Ю. Кристевой и другими исследователями художественного пространства.

С символической природой культуры как текста непосредственно связана идея интертекстуальности. Термин «интертекстуальность» появляется в теории культуры во второй половине XX века в контексте диалогизма культуры, рассматриваемого М. М. Бахтиным как возможность переосмысления культурного текста применительно к другим текстам [22, с. 207]. Немаловажным фактором для данного процесса является участие личности «читателя» и его субъективный герменевтический опыт, указывающий направление «прочтения» данного текста.

В критической статье Ю. Кристевой «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», посвященной упомянутому принципу М. М. Бахтина, текст описывается как итог слияния и изменения других текстов [113, с. 167; 238]. В данной концепции текст культуры определяется как подвижная структура, которая формируется по мере того, как вступает в коммуникацию с «читателем», носителем определенного культурного кода.

Структуралисту Ролану Барту принадлежит термин «между-текст», описывающий текст как структуру отсылок, цитат и реминисценций [17, с. 418]. Собственно, к французскому варианту данного термина и относится появление категории «интертекст» в отечественной культурологии. Р. Барт не только рассматривает коммуникативную систему «текст-читатель», но видит сам текст

как семиотическую самообразующуюся структуру, обладающую множеством смысловых уровней.

Культуролог А. Я. Флиер рассматривает культурные тексты как полисемантические структуры, вступающие в социокультурные коммуникации в качестве совокупностей культурных смыслов [209, с. 222]. Исходя из предпосылок интертекстуальности в теориях М. М. Бахтина и Ю. Кристевой, исследователь приходит к выводу, что функционирование семиотического поля текста культуры возможно при наличии нескольких каналов коммуникации, а именно – языков и культурных кодов.

Вопросы осмысления художественного пространства находят широкое отражение в исследовательской литературе. По мнению В. Ю. Прокофьевой, автора статьи «Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы» [171], проблематика художественного пространства в качестве модели мира, выраженной в художественном тексте, наиболее полно отражена в трудах П. А. Флоренского, М. М. Бахтина, Д. С. Лихачева, В. Н. Топорова, Б. А. Успенского и Ю. М. Лотмана.

В изобразительном искусстве пространство утрачивает математическую абстрактность и подчиняется общему художественному замыслу. Для обозначения круга проблем, требующих решения в рамках данного исследования, необходимо обратиться к определению термина «художественное пространство»: «пространство произведения искусства, совокупность тех его свойств, которые придают ему внутреннее единство и завершенность и наделяют его характером эстетического» [206, с. 958].

В силу своей многозначности понятие художественного пространства получило широкое распространение в литературоведении. «Литературный энциклопедический словарь» под редакцией В. М. Кожевникова и П. А. Николаева предлагает объединенное понятие «Художественное время и художественное пространство» как наиболее значимые характеристики художественного образа, обеспечивающие целостное восприятие

художественной действительности и лежащие в основе композиции произведения [130, с. 487] При этом вербальный текст рассматривается в развертывании во времени как последовательность.

Пространство в художественном произведении описывается как «одна из основных характеристик художественного бытия героев» [177, с. 184], которая существенно отличается от реального пространства. Локальность и конкретность пространства определяются спецификой текста произведения и творческой индивидуальностью автора.

Понятие художественного пространства широко применимо к живописи, скульптуре, театру и другим видам искусства, требующим «разворачивания» художественного повествования в физическом пространстве, реальном или умозрительно конструируемом. Одновременно термин используется в области литературы, музыки, в которых непосредственного развития в физическом пространстве не происходит.

Особенностью искусства является его способность к построению особой модели мира, не относящейся к реальному пространству, но отражающей и условно «удваивающей» его. Данная специфика может быть возведена к принципу «подражания», мимесиса. Этот термин впервые был применен по отношению к искусству Аристотелем в сочинении «Поэтика»: «Так как поэт есть подражатель, <...> то необходимо ему подражать непременно чему-нибудь одному из трех: или он должен изображать вещи так, как они были или есть, или же как о них говорят и думают, или какими они должны быть» [7, с. 167].

Данное видение природы искусства рассматривается нами как основа для нескольких направлений развития искусства. Изображение вещей «так, как они были или есть», предполагает реалистическую художественную передачу предмета, в то время как воплощение вещей так, «как о них говорят или думают», или «какими они должны быть» является основой для символического искусства. В этом случае на первый план выходит авторское видение объекта или явления, визуальный образ приобретает значение символа.

Текст «Поэтики» известен в нескольких переводах, и автор вступительной статьи «Сочинение Аристотеля о поэтическом искусстве» Ф. А. Петровский видит основной принцип искусства в изображении не реального, но возможного [7, с. 14]. Исследователю «Поэтики» А. С. Ахманову принадлежит мнение, что мимесис является формой создания нового образа, «выражающего общее» [28, с. 31-32], то есть условную идею, представление о предмете.

В данном контексте слово «подражание» в трудах Аристотеля может быть рассмотрено как «созидание», поскольку искусство не представляет собой прямого и неискаженного цитирования [7, с. 59]. Названный принцип справедлив для изобразительных и пластических искусств, в которых образ и форма подчиняются авторскому замыслу и общей фабуле. Создание визуального художественного образа является актом волеизъявления личности, в соответствии с индивидуальным пониманием жизни и творческой свободы.

Концепция художественного пространства, рассматриваемая в контексте «удвоения реальности», имеет непосредственное отношение к знаковой, коммуникативной системе культуры, к преобразованию мира вещей в мир знаков. Ю. М. Лотман отметил, что символический характер пространства в художественном произведении служит цели передачи и хранения информации через упорядочивание культурных символов, знаков [128]. Можно сравнить данную идею с теориями о знаковой природе культуры исследователей этого вопроса Дж. Локка, Ч. Пирса, У. Морриса, Ф. де Соссюра.

Английский философ Джон Локк (1632 – 1704) в труде «Опыт о человеческом разумении» отметил необходимость использования знаков в культуре для понимания вещей и для передачи знаний о вещах другим людям [133, с. 201]. Отталкиваясь от данного определения знака в культуре, основатель философского направления прагматизма Чарльз Сандерс Пирс (1839 – 1914) проводит параллель между знаком и словом, ставит знак равенства между языком (словом) и личностью, поскольку язык субъекта есть «совокупность (the sum total)» его самого [163, с. 50; 164]. Договорной характер связи знаков с их

значениями имеет непосредственное отношение к двойственности художественного образа, его материальному и символическому содержанию.

Американский философ Чарльз Уильям Моррис (1901 – 1979) характеризует знаки, используемые в искусстве (литературе, живописи и скульптуре), как производящие значения и управляющие собственным или чужим поведением [153]. Данная идея сопоставима с представлением Ю. М. Лотмана о художественном тексте как инструменте аккумуляции и порождения значений.

На смысловую «жизнь знаков в рамках жизни общества» [191, с. 23] указывает и основатель структурной лингвистики Фердинанд де Соссюр (1857 – 1913). Символ и знак в его теории не произвольны, но выступают в роли рудимента естественной связи между означающим и означаемым [104, с. 137]. Сходное предположение выдвинул немецкий ученый Готлиб Фреге (1848 – 1925), который определял богатство форм существования культуры как сумму смыслов знаков в многообразии смыслов одного и того же знака, вещи (денотата). Один и тот же смысл может порождать различные представления в рамках личного опыта одного человека [212, с. 356]. Таким образом, художественный текст, содержащий определенный знак, способен порождать новые смыслы в зависимости от его прочтения.

Вслед за Ф. де Соссюром основоположник феноменологии немецкий философ Эдмунд Гуссерль (1859 – 1938) связывает понятие знака с «общественным договором», определяющим принятие признака (метки, клейма), сообщающего предмету «характерные» свойства [73, с. 36]. Признак как идея определяет дальнейшее существование предмета и его образа в культуре. Способность текста порождать новые смыслы, помимо основного своего содержания, находит широкое отражение в семиотической теории.

Положение Ф. де Соссюра о связи между означающим и означаемым, составляющими сущность знака, позднее была пересмотрена в философии постструктурализма. Так, датский философ Луи Ельмслев (1899 – 1965)

сравнивает знаковый характер культуры со структурой языка, поскольку в языке возможно «претворить невыразимое в выразимое» [83, с. 129], и указывает на сложность исследования знаково-символического пространства некоторых видов искусства, в особенности музыки, поскольку ученый не видит в ней способности к разворачиванию в физическом пространстве.

Текстовый характер художественного пространства в культуре находит отражение в семиотической теории Ролана Барта (1915 – 1980). По мнению Барта, в качестве знака могут быть рассмотрены слово, фотография, звук, жест [17, с. 245]; все окружающее человека культурное пространство становится сложной знаковой системой, текстом. Отправной точкой искусства Барт считал демонстративную зафиксированность «неуловимого», гипертрофированность движения как знака подчеркнутой неустойчивости, которое заставляет зрителя обратить внимание не только на значение, но и на «поверхность» зримого объекта, на его форму [18, с. 172]. По мнению Барта, знаковая природа культуры требует от исследователей отказаться от идеи «разнообразия «искусств», со всей определенностью заявив о разнообразии «текстов» в культуре [19, с. 111]. Данное высказывание Р. Барта соотносится с теорией Ю. М. Лотмана об объединении культурных форм в едином знаковом пространстве семиосферы.

Приведенные теории указывают на важность рассмотрения символической природы знака для понимания специфики художественного пространства в изобразительном искусстве. Решение им сугубо практических задач передачи объема, фактуры и цвета соединяется с внутренней борьбой стихий «воздвижения и ограничения», как характеризует их художник и теоретик искусства Кузьма Сергеевич Петров-Водкин (1878 – 1939) [162, с. 478].

Вопросы соотношения формы и пространства в искусстве рассматривает художник и теоретик искусства Василий Васильевич Кандинский (1866 – 1944). Им неоднократно подчеркивается абстрактный характер формы как изображения предмета и ограничения пространства плоскости.

В. В. Кандинский одним из первых поднял вопрос о соединении времени и пространства в искусстве. Он указывал на использование точки и линии как временных форм в построении пространства произведения [98, с. 46-48; 99].

К проблемам особенностей художественного пространства в изобразительном искусстве обращались многие исследователи культуры: О. Шпенглер, П.А. Флоренский, Х. Ортега-и-Гассет, М. М. Бахтин, М. Хайдеггер, М. Мерло-Понти, Ю. М. Лотман и другие.

Физическая, математическая модель пространства приобретает условность в произведении искусства. Русский мыслитель Павел Александрович Флоренский (1882 – 1937) указывал на абстрактность пространства в искусстве [210, с. 4; 211, с. 102]. Философ считал, что вопрос о пространстве является одним из «первоосновных» в искусстве и миропонимании в целом.

Целью искусства, по мнению П. А. Флоренского, является «символическое знаменование первообраза через образ» [цит. по: 174, с. 548]; художественное пространство становится символом духовного пространства. Организация художественного пространства в изобразительных искусствах опирается на такие элементы, как метр, ритм и темп, зрительные и осязательные образы, цвета, симметрия. Подчеркиваемая философом многозначность геометрической интерпретации художественного пространства находит подтверждение в теориях Х. Ортеги-и-Гассета, М. Хайдеггера.

Так, испанский философ Хосе Ортега-и-Гассет (1883 – 1955) рассматривал проблему геометрического пространства в искусстве в контексте построения перспективы. В очерке «О точке зрения в искусстве» перспективе, глубине зрительного поля придается специальное значение: точка зрения на предметы и фон составляют особую структуру, оптическую иерархию [160, с. 188].

Отдельного внимания заслуживает мнение философа о переходе западной живописи от объекта изображения к субъекту, то есть самому художнику; данная мысль может быть сопоставлена с идеей К. С. Петрова-Водкина о роли

автора в формировании художественного пространства произведения и его связи с культурным пространством.

В концепции Х. Ортеги-и-Гассета искусство выступает в качестве «мира иллюзий», виртуального и идеального объекта, наполняемого смыслом. Иными словами, человек воссоздает определенный образ, или способ бытия реальности, в своем воображении, передавая его в искусстве, в научной картине мира.

С идеей абстрактности пространства и реальности, высказанной П.А. Флоренским, во многом схожа концепция умозрительности художественного пространства, предложенная немецким философом Мартином Хайдеггером (1889 – 1976). Пространство художественного произведения рассматривалось им как часть физического, технически «выброшенного» пространства, частичная форма объективного космического пространства [213, с. 313]. М. Хайдеггер подвергает сомнению принцип построения пространства в художественном произведении, указывая на его неопределенный характер: физические, химические, геометрические параметры произведения искусства не могут отобразить его свойства как эстетического предмета, следовательно, необходимо признать, что его расположение в пространстве носит умозрительный характер.

Гипотезу о субъективном восприятии пространственных отношений в искусстве выдвигает французский философ Морис Мерло-Понти (1908 – 1961). Пространство рассматривается им не в качестве условного места (вместилища), в котором располагаются вещи, но как универсальная сила, определяющая последовательность их соединения [151, с. 28]. Построение пространства во многом опирается на его психологическое переживание субъектом, отделяющее его индивидуальный мир – «пространство ландшафта» от объективного географического пространства.

В противовес рассмотренным ранее теориям о «подражательной» природе художественного пространства немецкий философ Эрнст Кассирер

(1874 – 1945) видит культуру как «новую точку зрения» на объективную реальность. Он отказывается от идеи художественного пространства как повторения реальности [101, с. 39]. Настоящее искусство, в его представлении, не стремится к непосредственному воспроизведению окружающего мира, оно являет собой жизнь в сфере чистых форм [158, с. 178]. Пейзаж или повседневная жанровая сцена приобретают в искусстве значение свершившегося факта, «закрытого» художественным пространством от изменений композиции, цвета, но сохраняется присутствие зрителя, который воспринимает знаковую систему «чистых форм» в зависимости от собственной культурной среды.

В продолжение данной мысли Э. Кассирера на органическую связь, существующую между эстетическим предметом и эстетическим сознанием, указывает русский философ Алексей Федорович Лосев (1893 – 1988) [135, с. 241]. В своей концепции он отмечает, что источник эстетического начала находится в самой человеческой природе. В данном контексте художественно образованный зритель, рассматривая пейзаж, портрет или натюрморт, стремится овладеть видимым им предметом (сущностью предмета), его идейным содержанием. Живописный образ, в первую очередь, пользуется поверхностно-плоскостной выразительностью и является воплощением некоторой идеи, «внутренне-данной духовной жизни» [136, с. 33]. Эта идея А. Ф. Лосева родственна высказыванию П. А. Флоренского о символическом значении художественного пространства, выступающего образом «подлинной реальности».

Существенное различие между собственно художественным пространством в разных видах искусства и воспроизведением особенностей реального ландшафта отмечает семиотик Юрий Михайлович Лотман (1922 – 1993) [139, с. 413]. Пространство произведения искусства участвует в существовании текста наравне с действующими лицами и читателем, зрителем. По мнению Ю. М. Лотмана, пространство в художественном произведении не

является безликой «сценой», но ««моделирует разные связи картины мира: временные, социальные, этические и т. п.» [144, с. 253], так же, как и используемые язык и художественные приемы. Вечерний и ночной пейзаж, природный или рукотворный ландшафт, описание интерьера или декораций становятся доступной для интерпретатора знаковой средой для формирования общего впечатления от произведения, основой его фабулы и частью сюжета. Язык художественного пространства выступает в роли одного из компонентов «общего языка» произведения.

Определение художественного пространства как текста предполагает обращение к его символической структуре, его «языку». В статье «Иконическая риторика» Ю. М. Лотман высказывает идею о том, что искусство играет роль отражения и удвоения реальности, где сама его метафорическая природа является своеобразной предпосылкой «превращения мира предметов в мир знаков» [138, с. 83]. В данной интерпретации изобразительные искусства выступают в качестве промежуточного кода между реальным объектом и тем значением, которым он наделяется при изображении на плоскости. То есть, утрачивая свою вещественность, предмет обретает символическую природу, становится знаком и включается в текст культуры.

Семиотическая теория обобщает представления о текстовом характере культурного пространства, в котором символ становится средством коммуникации, механизмом коллективной памяти [139, с. 191-199]. Для данной концепции определяющим является понятие знака и символа.

Лингвист Фердинанд де Соссюр рассматривает знак как непосредственную связь означающего, предмета или явления, и означаемого [191, с. 71]. С данным определением соотносится понятие знака в культурологии, лингвистике, антропологии. По мнению Ф. де Соссюра, символ сохраняет связь с означающим, но более опосредованную, и имеет договорной характер в каждой отдельно взятой культуре.

В данном ключе рассматривает знак и символ и Чарльз Пирс, который характеризует знак в культуре как явление, выполняющее функцию передачи разуму идеи о вещи, или репрезентации [164, с. 86-87]. Символ определяется Ч. Пирсом как общий знак, который условно связывается со своим значением в системе культуры. Договорной характер, определяющий связь знаков с их значениями, имеет непосредственное отношение к двойственности визуального образа в художественной культуре.

Ю. М. Лотман характеризует символ как механизм памяти культуры, позволяющий перемещать семиотические образования между культурными пластами [139, с. 191-199]. Значение символа может изменяться в новом семиотическом пространстве, но его форма, присутствующая на различных уровнях, или пластах культуры, сохраняет свою коммуникативную функцию. В рамках данной концепции художественное пространство моделируется соотношением символов и иконических конвенциональных знаков, оно объединяет характеристики физического и символического пространства.

Рассмотренные теории пространства в современной культурологии позволяют прийти к выводу о двойственной природе художественного пространства. Таким образом, пространство может быть определено как явление, связывающее образы и предметы параметрами протяженности, ограниченности, замкнутости в пределах местности, культурного сообщества, школы. С физическими характеристиками тесно связано понятие времени, предполагающее присутствие в произведении движения, развития сюжета.

Художественное пространство определяется как выражение единства черт и образов, регулирующих эстетическое значение отдельного произведения искусства. Важную роль играет его форма, выразительные средства, использованные образы и символы; пространство внутри произведения не является точным отображением реального ландшафта, но определяется им и может быть проанализировано как художественный текст.

1.2. Роль иконического знака в формировании художественного пространства

Семиотическая теория определяет культуру как текст, состоящий из структурных элементов, символов и знаков. В контексте данной теории Ю. М. Лотман рассматривает текст как сложный, многоуровневый «информационный генератор», который вступает в диалог с читателем и зрителем, трансформирует полученные от них сообщения и создает новые значения собственного художественного пространства [139, с. 129].

Исходя из данной теоретической предпосылки, следует признать, что визуальный текст формируется в художественном произведении из отдельных «лексем», выразительных средств – цвета, фактуры, формы, линии, соотношения отдельных частей и целого. Зритель-интерпретатор образа не оценивает его элементы по отдельности либо как сумму указанных категорий, но воспринимает в эстетической целостности, поскольку для него образ в произведении – это, в первую очередь, иконический знак, который, по определению У. Эко, соответствует высказыванию [231, с. 85]. Образ приобретает функцию знака, он является Означающим, а его содержание, или Означаемое, признается условным и носит договорной характер в рамках конкретно взятой культуры. Художественное пространство, которое строится на основе иконических образов, упорядочивается их взаимосвязью и также может интерпретироваться как знак, символ.

В отличие от знака, имеющего строго регламентированное значение, особенность визуального образа проявляется в его символической природе, в обширном коммуникативном поле. Один и тот же образ может восприниматься по-разному, в зависимости от семиотического культурного контекста. Но именно способность иконического знака к передаче информации, условного «высказывания», позволяет рассматривать художественное пространство как визуальный текст и интерпретировать его.

Роль визуального текста в современной культуре исследует российский ученый И. В. Кондаков. В статье «Текст экранный и «книжный»: глубина интерпретации» он обращается к иерархической структуре текста культуры, который «может быть осмыслен на разных уровнях – от поверхностного (самоочевидного) до глубинного (проникновение к которому требует от «читателя» текста более или менее специального анализа)» [106, с. 191]. Таким образом, глубинные структуры текста, вербального и визуального, доступны для понимания читателя лишь при обращении к различным пластам его семантики, к аналитической модели. Вслед за У. Эко И. В. Кондаков также поднимает вопрос об адресности текста, визуального или вербального, его предназначения некоему «образцовому читателю», для которого важны не только сюжет, но и внутреннее устройство текста, его повествовательные и стилистические средства [230].

Знак, лежащий в основе образа, может быть интерпретирован либо в своем исходном значении, либо в значении, которое ему приписывается в другой семиотической системе [4, с. 93]. К примеру, образ яблока может быть связан с эстетической константой «яблока раздора» в греческой мифологии, с мотивом искушения и первородного греха в христианской символике. В стихотворении Н. А. Некрасова «Снежок» розовый цвет и округлая форма диких яблок преобразуется в метафору, описывающую снегирей на голых ветвях («Как розовые яблоки, на ветках снегири»), а в живописи Поля Сезанна яблоко выступает в качестве формы бытия материи в ее непосредственной данности.

Символический характер образа в искусстве определяет возможность его рассмотрения не только с точки зрения другого человека, представителя другой культуры, но в рамках категорий различных видов искусства. Аристотель усматривает в основе всех видов искусства его подражательность, повторение реальности «ритмом, словом, гармонией» [6, с. 112]. Сам термин «мимесис», воспроизведение, служит отсылкой к тем видам искусства, которые

«описываются» посредством него: музыке, поэзии и танцу. Их существование вне социума, вне культурного сообщества невозможно, это виды искусства, связанные с активным взаимодействием, коммуникацией. Художественное пространство произведения объединяет форму (Означающее), вкладываемый смысл или смыслы (Означаемое) и культурно-общественное значение данного акта следования жизни и природе, а именно – его эстетическую составляющую, соответствие чувству Прекрасного.

На основе идеи о внутреннем эстетическом единстве танца, музыки, поэзии (в особенности трагедии) в XIX веке композитор Рихард Вагнер выдвинул концепцию слияния различных видов искусств, создания «идеального произведения искусства», или *Gesamtkunstwerk* [234]. Развитие театрального и оперного искусства определило возможность соединения культурных форм (архитектуры, живописи, скульптуры) с категориями времени и пространства. В сценическом действии, которое носило выраженный вербальный характер, обретают новое значение визуальные образы декораций, костюмов, бутафории, аудиальный контекст музыкально-хорового сопровождения. В качестве выразительного средства выступает даже освещение, которому ранее не уделялось такого внимания и которое образует сложную арабеску теней в общем рисунке театрального действия.

В представлении Вагнера, художественное пространство спектакля, оперного выступления находится и существует в настоящем, но активно обращается к прошлому и будущему, к античности, средневековью, современности. С определенного и вполне конкретного помоста сцены оно переносит место действия в иные географические и культурные области – в Древний Египет, средневековую Европу и т. д. Все виды и выразительные средства искусства оказываются направлены на зрителя, позволяя сформировать целостный образ – визуальный, аудиальный, тактильный.

В дальнейшем теория синтеза искусств в русской художественной культуре получила мощное развитие на рубеже XIX-XX веков под влиянием

философии Серебряного века. Поэт-символист, философ и художественный критик В. И. Иванов сформулировал принцип единства всех искусств, он говорил о неприменимом присутствии музыки в любом произведении искусства, даже пластическом [93, с. 151-152], поскольку именно в этом направлении может выразить себя душа, или идея прекрасного. В представлении философа символ и его воплощение в искусстве находят отражение в теориях всеединства, космизма, художественно-интуитивного познания мира [цит. по: 30, с. 17].

На рубеже XIX и XX столетий деятели культуры Серебряного века мечтали о новых формах искусства, предназначение которых они видели в воплощении философской идеи всеединства в звуках, красках, образах [224, с. 33]. Поэт В. Я. Брюсов представлял эти формы в виде смены «черт, красок и огней» для глаза, в полном соответствии со сменой звука для слуха [37, с. 21]. Идея синтеза искусств получила развитие в живописи М. К. Чюрлениса и в особенности в музыкальной теории А. Н. Скрябина [44], который мечтал о создании «Мистерии Всеискусства», объединяющего музыку, танец, свет, поэтическое слово в некоем космическом «Единстве» [159].

Выход искусства за пределы предметной области, к высшим сферам идей и творческой свободы лежит в основе эстетики авангарда художников К. Малевича и В. Кандинского [170]. Позднее техническое воплощение синтеза искусств, соответствующее их представлениям, происходит в светомузыке, кинематографе, а философское – в развитии идеи синестезии, «сопредставления», межчувственной ассоциации, перенесенной из области психики в область культуры [202].

Современные исследователи видят в явлении синестезии возможность объединения типологических признаков искусств в «полифонии», многомерном чувственном восприятии [132, с. 14; 217]. Символ, иконический знак объединяет «запах цветка и спектакль в салоне, вкус фрукта и любовное чувство» [75, с. 112] – такое определение чувственному опыту дает французский философ Желибер Делез, в контексте философии постмодернизма,

указывая на актуальность данного подхода применительно к художественному пространству.

Одним из важных аспектов восприятия произведения искусства является его протяженность в пространстве и во времени. В основе синтетического подхода к художественному образу лежит способность человеческой психики воспринимать образ в пространственно-временном континууме, умозрительно конструировать события прошлого, основываясь на чувственном опыте. Возникающие в искусстве образ, иконический знак, музыкальная фраза, литературный мотив и даже знакомый запах воспринимаются не сами по себе, но соотносятся с пережитыми впечатлениями. В совокупности множества категорий (формы, протяженности, цвета, звука) интерпретатор переживает внутреннее время, существующее в художественном пространстве; его темпоральность можно определить как процесс выстраивания диалога между автором, образом и зрителем.

Временной аспект существования предметов в пространстве определен их формой, наличием начала, развития и завершения, неких условных границ. Феномен темпоральности как протяженности объекта во времени является предметом изучения для логики применительно к причинно-следственным конструкциям. В современной лингвистике темпоральность ложится в основу объяснения языковых особенностей, определяющих временные категории текста. В культурологии данный термин используется в отношении литературы, музыки, изобразительных искусств, объектов виртуальной реальности, кинематографа.

Под темпоральностью в искусстве понимается последовательное расположение действий, создающее форму «цепочки», или «синтагматического построения» [142, с. 90], постоянно повторяющееся изображение одного и того же действующего лица, раскрытие идеи в художественном тексте. В соответствии с мыслью Р. Вагнера о слиянии различных видов искусств художественное пространство произведения может рассматриваться как

замкнутая система, создающая собственное место и время действия. К примеру, опера как соединение музыки, танца, художественного оформления знаменует переход от настоящего пространства и времени к условному, воссоздаваемому в каждой постановке, географически и хронологически принадлежащему, к примеру, к тексту культуры Древнего Востока или Венеции эпохи Просвещения.

В произведении искусства художественный образ получает развитие в «разворачивании» сюжета, в его литературности, соединении музыкальных фраз в мелодическую последовательность; этой цели служат визуальная смена планов, композиционное построение, реминисценции к литературным текстам, метафоричность поэтического языка. К примеру, в сюжете Жана-Доминика Энгра «Джанчотто настигает Паоло и Франческу» на первый план выходит очевидный литературный контекст «Божественной комедии» Данте и присутствие «текста в тексте» – рассказа о Ланцелоте. Визуальный образ, присутствующий на картине, воплощен в роли поэтической цитаты. Движения и мимика персонажей, появление Джанчотто из-за гобелена – все это указывает на совершенно определенную локально-темпоральную систему и помещает зрителя в художественное пространство цитаты дантовского текста. Синтез выразительных средств в искусстве, обусловленный его семиотической природой, накладывает отпечаток не только на форму произведения, но и на структуру его «внутреннего времени».

Вопрос о пространственно-временном аспекте искусства был поднят русским философом и культурологом Михаилом Михайловичем Бахтиным (1895 – 1975) в его концепции хронотопа. Этот термин был впервые употреблен в математическом естествознании в контексте теории относительности А. Эйнштейна. М. М. Бахтин определял хронотоп как важную форму взаимосвязи временных и пространственных отношений в литературоведении, где данное понятие используется как формально-содержательная категория литературы [22, с. 234]. Рассматриваемые в статье «Формы времени и хронотопа в романе» типы построения художественного пространства-времени

(хронотоп встречи, хронотоп дороги, авантюрно-бытовой хронотоп и др.) определяются через внутренний хронотоп, относящийся к изображаемой жизни, и через внешний реальный хронотоп, к которому это изображение имеет прямое отношение [22, с. 282].

Внешний хронотоп оказывает непосредственное влияние на формирование самосознания автора, художника, служит задаче его раскрытия. Художественный образ существует между этими двумя типами пространства-времени как открытая динамическая система. Иконический знак, лежащий в основе художественного пространства, позволяет рассматривать его в широком культурном контексте; одновременно автор ограничивает возможности его интерпретации выбранной формой и выразительными средствами.

А. А. Ухтомский определял хронотоп в более широком понимании, чем М. М. Бахтин – в онтологическом плане [154]. В соответствии с его представлениями, пространственно-временные категории даны в единстве материального и символического мира и служат выражению сущности бытия в отдельном художественном произведении. Данная трактовка А. А. Ухтомского опиралась на исследования физиологических основ психики человека и подтверждалась уникальностью чувственного опыта отдельного индивида [148]. Стремление человека к познанию истины бытия служит обоснованию внутреннего единства науки, философии, религии и искусства.

В представлении А. А. Ухтомского художественное пространство выступает в роли «проводника» высшей идеи, онтологических основ зримого мира. Автор, создающий это пространство, становится «инструментом» идеи, подчиняется некоему высшему замыслу за пределами собственного понимания. В данном теоретическом построении находят отражение идеи космизма, «всеобщего единства» всего сущего; понятие хронотопа фактически соединяется с принципом символической природы искусства, или, согласно определению А. Ф. Лосева, «внутренне данной духовной жизни» [136, с. 33] произведения.

Эстетическая ценность художественного пространства определяется его целостностью, внутренним единством всех составляющих частей, образов, выразительных средств. Проблематика пространства и времени в искусстве всегда обусловлена строго обозначенными границами, началом и завершением. В основе длящегося действия объекта в тексте, изображении, музыкальной фразе заложена «привязка» к месту, точная локализация. По мнению Ю. М. Лотмана, автор формирует художественное пространство, опираясь на собственную внутреннюю модель мира, одновременно пользуясь общими формами пространственных представлений, господствующими в его культурной среде [144, с. 287]. Уголок дикой природы, городская площадь, замкнутое пространство комнаты становятся тем топосом, к которому привязана темпоральная категория.

Коммуникативная функция художественного пространства состоит в ее способности объединять смыслы, заложенные автором и транслируемые в различных формах языка культуры. Пространственные категории, такие, как непосредственно данный визуальный образ, словесное описание места действия, звуковые характеристики (шум улицы, вокализация пения птиц в лесу), используются автором для создания целостной картины, основанной на сложном чувственном восприятии. Современный исследователь онтологического содержания пейзажа и его эстетических аспектов Т. А. Дьякова отмечает, что пейзаж является «результатом преобразования человеком действительности и всегда выражает определенный характер его взаимоотношений с природой» [82, с. 3-4]. По мнению Т. А. Дьяковой, создание пейзажа определяется не только непосредственным взаимодействием человека и природы, но и восприятием природы в рамках конкретной «модели универсума», мировоззрения человека.

Темпоральность, временная длительность образа или действия играет важную роль в передаче смыслового содержания произведения. К примеру, мотив утра в музыке С. Прокофьева, в сцене прощания Ромео и Джульетты,

построенный на низких нотах духовых инструментов, призван передать печаль и тревогу героев в рассветный час. Напротив, на полотне Ф. А. Бронникова «Гимн пифагорейцев восходящему солнцу» (1869) восход солнца – символа божественного огня – связывается с учением пифагорейцев о мировой гармонии. Изображение музыкантов, играющих на кифарах и флейтах, созвучно нежному розово-голубому колориту картины, мягкой дымке тумана, окутывающей утренний пейзаж. В обоих случаях утро как временная категория становится частью сюжета, определяющей характер произведения.

В визуальных видах искусства пейзаж выступает как ключевая составляющая художественного пространства. Н. А. Золотухина отмечает влияние природы на художественно-графическую культуру художника, в особенности на жанр пейзажа, в котором «присутствует сам художник, художественная система, к которой он сознательно обращается, подчеркивая содержание и форму своего произведения» [90].

В историческом и бытовом жанре пейзаж играет роль эффектных декораций для изображенной сцены, в собственно пейзажной живописи ландшафт трактуется как образ Природы, соотносимый с человеком. Как и в случае с натюрмортом, пейзаж предполагает присутствие зрителя, наблюдателя. Развитие философских представлений о природе, о месте человека в ней соотносится с развитием ее художественного образа в контексте определенного культурного кода.

1.3. Культурный код в тексте культуры

Художественное пространство как текстовая структура выступает воплощением культурного кода. Ю. М. Лотман определял культурный код как искусственную структуру, которая присутствует в рамках языковой системы и носит договорной характер [140, с. 139]. В данном контексте культурный код

выполняет функцию трансляции культурных смыслов, заложенных в системе знаков и символов данной культуры. Одновременно, по мнению Ю. М. Лотмана, семиотическое пространство не только транслирует смыслы, но и образует новые, в зависимости от культурного кода, влияющего на прочтение знака [141, с. 487-498]. Воплощение культурного кода в различных формах материальной и нематериальной культуры рассматривается современным исследователем Н. А. Симбирцевой как процесс формирования текста данной культуры [183].

Умберто Эко связывал понятие культурного кода с системой регулирования отношений, которые неизменно возникают в структуре знаков, определяемой как текст культуры [232, с. 45]. Код определяет характер сообщения или ряда сообщений в тексте, форму их воплощения и последующего прочтения, или реконструкции данной культуры. Влияние культурного кода на возможность «прочтения» знака и знаковой структуры указывает на коммуникативный характер кода. По определению У. Эко, код культуры является структурной моделью, которая определяет возможность сообщения «быть сообщаемым», придает смысл знаку [232, с. 44].

Отечественные исследователи рассматривают культурный код как систему, модель взаимоотношений, возникающих в знаковой структуре культуры между ее отдельными элементами. В. В. Красных определяет код культуры как своеобразную «сетку», которая позволяет культуре структурировать и оценивать окружающий мир [110]. Н. И. Толстой выделяет виды кода культуры на основе обряда и ритуала, форму: «вербальную (словесную – слова), реальную (предметную – предметы, вещи) и акциональную (действенную – действия)» [199, с. 23]. В дописьменной культуре в обрядово-мифологических действиях данные варианты культурного кода нередко становятся взаимозаменяемыми, грань между материальным и вербальным стирается, образуя единое семантическое поле. Опираясь на данное определение, Д. Б. Гудков рассматривает вербальный код культуры как

основную, на которой «выстраивается» вся система разнообразных кодов. Автор также выделяет термин «реальный культурный код», объединяющий иные коды (природно-ландшафтный, архитектурно-домообустроительный, вещный, зооморфный, соматический и другие) [70].

В качестве структурной модели код культуры обладает способностью к самоорганизации в соответствии с рядом параметров и их структурных элементов: предметности, знаковости и идеальности [33]. Предметность определяет материальное воплощение форм культурного кода в культурной среде существования человека. К предметным элементам культурного кода могут быть отнесены как собственно природа, природные явления и ландшафты, освоенные и воспринятые в своем неповторимом облике, так и «вторая природа», объекты материальной культуры (орудия труда, предметы культа, одежда, украшения, орнаменты на керамических сосудах и так далее). Образы, чувственно воспринимаемые в окружающем мире, составляют основу культурного кода, используются в языковой системе культуры и оказывают непосредственное влияние на ее знаковую составляющую.

Знаковые элементы культурного кода относятся к семиотическому пространству культуры. На данном уровне структуры культурного кода появляются знаки и символы, которые образуют текст данной культуры, а также определяют возможность «прочтения» данного текста. К знаковым элементам культурного кода могут быть отнесены собственно иконические знаки, символы, вербальные знаки, лексемы, а также знаки письменной культуры, литературные тексты. Каждый из указанных компонентов кода обладает коммуникативным семиотическим полем, которое позволяет рассматривать его в контексте других культурных кодов. Идеальные компоненты культурного кода в дописьменных его формах обращены к мифу, к сакральной составляющей культуры. В письменной и экранной культуре идеальность более тесно связана со знаковой природой текста культуры и определяется как соотношение «знак» – «означаемое».

В соотношении «означающее – означаемое» в контексте определенного культурного кода языковые единицы, лексемы могут быть разделены на две условные группы: в первом случае собственно объект, на который указывает слово, обладает некоей символической функцией, во втором – символическое значение обретает тот объект реального мира, на который это слово указывает [198, с. 235].

Определение знака как компонента культурного кода позволяет современным исследователям рассматривать код как самостоятельный язык культуры [40]. Определенную роль в смешении понятий «язык культуры» и «код культуры» сыграла теория структурализма К. Леви-Стросса. В терминологии К. Леви-Стросса язык выступает одновременно и как элемент культуры, и как его необходимое условие. Естественный язык становится фундаментом, на основе которого формируются другие «языки» данной культуры [84].

В контексте структуралистского подхода К. Леви-Стросса культурный код рассматривается как вторичная знаковая система, которая ассоциируется с картиной мира и мировоззрением социума [71]. На основании данного подхода формируется концепция Р. Барта о текстовом характере культуры, рассмотренная ранее в параграфе 2 первой главы данного исследования. Культурный код в терминологии Р. Барта имеет парадоксальный характер. Он определяется как «код человеческого знания», условные общепринятые правила, к которым апеллирует текст произведения, таким образом, «любой код является культурным» [19, с. 47]. Код культуры существует в тексте наряду с семным (семиотическим), символическим и другими вариациями, позволяющими рассматривать текст как идеологическую атмосферу культуры, созданную отдельным автором в художественном пространстве произведения.

Рассмотренные в данном параграфе определения культурного кода позволяют прийти к следующим выводам. Культурный код является коммуникативной структурой, или моделью, которая определяет и регулирует

взаимоотношения, возникающие между отдельными элементами знаковой системы культуры. Культурный код обуславливает характер сообщения или ряда сообщений в тексте культуры, форму их воплощения и последующего прочтения.

Выводы к главе I

1) Пространство и время являются формами бытия материи, определяются как смена во времени предметов и явлений. Символический характер пространства в художественном произведении служит цели передачи и хранения информации через систему упорядочивания культурных знаков. Художественное пространство не является точным отображением реального ландшафта, но определяется им и может исследоваться как художественный текст.

2) В основе художественного пространства лежит иконический образ, объединяющий означающее и означаемое, к которому применима теория всеединства различных форм искусства. В концепции синтеза искусств художественное время и пространство определяется как форма диалога между чувственным опытом автора, образом и зрителем. Пространство в визуальном тексте регламентирует характер и внутреннее бытие образа во времени.

3) Текст существует в рамках того или иного культурного кода, который может быть определен как коммуникативная модель, оказывающая влияние на функционирование знаковой системы культуры и ее структурные составляющие. Культурный код обуславливает и генерирует культурные смыслы, которыми могут быть наделены знаки, символы данной культуры.

ГЛАВА 2. ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА ТВОРЧЕСТВА МАСТЕРОВ КИММЕРИЙСКОЙ ШКОЛЫ

2.1. Формирование крымской художественной традиции XIX века в тексте русской культуры

Методология исследования художественного пространства в произведениях авторов крымской художественной традиции и Киммерийской школы в современной культурологии обращается к принципу синтеза искусств, «со-ощущения» вербального, визуального текста и чувственно воспринимаемых форм движения, ритма, пропорций. В основе принципа синестезии лежит способность автора к перцепции явления (впечатления, цветового пятна, сочетания звуков) и к воплощению его в едином художественном образе, предполагающем сложную ассоциативную систему. В контексте синтеза искусств может быть проанализирован образ крымского пейзажа, который сформировался в культурном пространстве Восточного Крыма под непосредственным влиянием феодосийской школы и специфики ее художественного пространства.

Локализация крымской художественной традиции определяет круг мастеров, относящихся к ней: это творчество И. Айвазовского, охватившее последнее десятилетие XIX века; современника и соученика К. Богаевского, М. Латри; отчасти наследие А. Шервашидзе. Фигура И. Айвазовского возникает в данном контексте не случайно. Уроженец Феодосии, он прославил ее, в своих полотнах создал узнаваемый романтический образ крымской природы в итальянском вкусе, с легким восточным колоритом. Влияние его на местную школу было так велико, что ряд художников не смог его «перерасти», прийти к собственному стилю (в первую очередь это касается творческой манеры А. Фесслера). Ограничение круга рассматриваемых художников в рамках

данного исследования необходимо для подробного семиотического анализа их творчества с точки зрения их взаимовлияния и для определения наиболее характерных типологических признаков, присутствующих в художественном пространстве произведений.

В первую очередь, для представителей крымской художественной традиции несомненны единство крымского пейзажного мотива, развитие внутренней динамики жанра пейзажа в историко-культурном контексте. Также необходимо отметить способность авторов к воссозданию реального и символического содержания пейзажа в иконических образах, вербальном тексте. Для настоящего исследования одной из ключевых задач является выявление специфических черт художественного пространства, которые могут служить для определения принадлежности к этой традиции других крымских авторов в ином семиотическом пространстве и хронологических рамках середины – второй половины XX в.

Интерес к крымской природе возникает в русской культуре последней четверти XVIII столетия. Исторический процесс присоединения Крыма к Российской империи сопровождается активным освоением нового культурного пространства. Уже в начале XIX в. в русском тексте формируется вербальный и визуальный образ полуострова, воспринимаемый единым культурным пространством. В данном контексте топоним Восточного Крыма, Феодосии и Коктебеля традиционно рассматривается через призму творчества художников феодосийской школы И. Айвазовского.

В основе иконического образа пейзажей И. Айвазовского лежит текст крымской культуры, рассматриваемый в контексте русской художественной традиции XIX века. Формирование образа Крыма в первой половине XIX столетия было обусловлено рядом факторов. Крымский текст возникает в русской художественной культуре вследствие ряда исторических событий конца XVIII в. Присоединение Крыма к Российской империи в результате череды русско-турецких войн, административное освоение Таврической губернии

создают благоприятные условия для возникновения и развития данной тематики. Осмысление крымской природы через вербальный и визуальный образы происходит в период расцвета русской пейзажной школы, что создает предпосылку для отражения разнообразных крымских ландшафтов, исторических памятников в изобразительном искусстве.

Развитие пейзажа как самостоятельного жанра живописи и важной составляющей литературной традиции в русской культуре происходит в конце XVIII – начале XIX веков. На этот период приходится распространение идей Просвещения и натурфилософии И. Канта, влияние философии Жан-Жака Руссо и сентиментализма в искусстве. В европейском сознании укореняется представление о природе как единстве всего сущего, символической системе, имеющей непосредственное отношение к «естественному праву», «естественной морали», проблемам существования культуры, цивилизации [236]. Учеными и философами обосновывается договорной характер социальных институтов закона, морали, собственности, гражданских свобод, которые могут быть противопоставлены свободам «естественным», данным природой [38; 169]. Именно в этом контексте воспринимается девиз Жан-Жака Руссо «Назад к природе», трактуемый как переход от примата разума к признанию важности чувств человека. Культура, наука и искусство противопоставлялись им природному состоянию человека. Идеализированный пейзаж вписывался в контекст воспитательной функции искусства, направленного на развитие чувств и мыслей просвещенного зрителя.

Визуальный текст природы в русской художественной культуре начала XIX века создается под влиянием романтизма в живописи и приемов академического пейзажа, обращенного к традициям классицизма, к высоким образцам античной культуры. Путевые заметки русских путешественников, посетивших Италию, включают описание архитектурных достопримечательностей, предметов искусства, культурной, общественной жизни, свидетельствуют об исключительном интересе русского культурного

общества к пейзажу как отражению темы Природы и человека [145, с. 63]. Посещение античных руин, изучение следов древних цивилизаций становятся обязательными для просвещенного романтического путешественника.

Классические приемы итальянского пейзажа становятся эталоном изображения натуральных видов, архитектурных мотивов, «руин» и «антиков». В данном контексте особую важность приобретает умонастроение, высказанное на итальянских страницах «Писем русского путешественника» Н. М. Карамзина (1789): «...кто хочет иметь надлежащее понятие о древних, тот должен видеть Италию» [цит. по: 187, с. 69]. Русское общество стремится к осмыслению античного наследия и, в более общем смысле, истоков европейской цивилизации.

Романтическая культурная традиция диктовала моду на путешествия, в особенности в недавно присоединенные земли Таврической губернии. Первые иллюстрированные путеводители по Крыму, сопровождаемые очерками по истории культуры полуострова, появляются уже в начале XIX столетия. В глазах современников А. С. Пушкина Крым выглядел романтической *terra incognita*, исполненной восточной неги и описанной полузабытыми текстами античных авторов.

На рубеже XVIII и XIX веков в русской литературе складывается цикл произведений, посвященных идиллическим образам природы Крыма: «Таврида, или Мой летний день в Таврическом Херсонесе» С. С. Боброва (1798), «Путешествие в полуденную Россию» В. В. Измайлова (1800 – 1802), «Досуги крымского судьи, или Второе путешествие в Тавриду» П. И. Сумарокова (1803 – 1805)» [65]. Названные произведения, по высказыванию П. И. Сумарокова, направляют воображение путешественника «к воспламенению», создают образ «обетованной страны» [194, с. 110-111], наполненной величественными руинами прошедших столетий.

Крым видится современникам указанных авторов через призму богатого исторического наследия; новообразованным городам присваиваются названия

«на греческий манер» с целью подчеркнуть историко-культурную преемственность от Древней Греции и Византии. Таким образом, в культурном пространстве Тавриды определяется своеобразная триада семиотических кодов, каждый из которых обладает самостоятельным значением: романтический, выраженный в преклонении перед итальянской природой, античный и восточный, полиэтнический. Именно к этому периоду относится появление и становление в провинциальной Феодосии художественного таланта И. К. Айвазовского.

Влияние, оказанное художественной культурой России первой половины XIX века на творчество И. Айвазовского, не подлежит сомнению. Образы крымской природы, особое видение культурного ландшафта полуострова находят отражение уже в ученических работах феодосийского художника [16, с. 53]. Подробнее проблема становления образа Крыма в искусстве великого мариниста рассмотрена автором данного исследования в статье «Образ крымской природы в пейзажах И. Айвазовского в литературном наследии Н. Барсамова» [118].

В основе художественного пространства творчества И. Айвазовского лежит сплав чувственных переживаний, поэтических впечатлений, рожденных в душе мариниста и нашедших соответствие в русской культуре. Природа, история, культура полуострова от древности до непосредственно переживаемого времени соединяются в художественном пространстве его пейзажей. Здесь, на этой земле сформировалось увлечение И. Айвазовского живописью: его пробудило соединение в феодосийском уголке природы морских просторов, величественных гор, богатой локальной культуры.

Иконический образ крымской природы для современников И. Айвазовского не был немым «повторением» увиденного ландшафта, но воспроизведением природы в визуальном тексте, где особую роль играли эффекты освещения, краски, линии, расположение реальных объектов в моделируемом художественном пространстве. Каждая деталь произведений

И. Айвазовского, будь то стаффажная фигура в восточном костюме, легкий белый силуэт греческого храма на дальнем плане, шеренга русских кораблей в морской дали, – воспринималась зрителями в рамках авторского текста крымской культуры, которая была ими освоена уже через призму его субъективного видения.

Постижение художественного текста крымской природы современниками И. Айвазовского было предварено «воспитанием вкуса» на классических образцах итальянского пейзажа, а также ориентальной тематикой живописцев, ранее посетивших Таврическую губернию. Особенностью творчества И. Айвазовского было утверждение им авторской интерпретации романтического и реалистического пейзажа, в котором природа не только услаждала утонченные взоры, но и питала мысль, вызывала внезрительные (слуховые, тактильные, вкусовые) ассоциации.

Наиболее удачным определением специфики визуального текста И. Айвазовского служит высказывание его друга и наставника А. Р. Томилова, предваряющее работу молодого художника в Крыму в 1838 г.: «Новость – неоцененная пружина к чувству изящного, которое не состоит в том, что видел, а в том, как видишь» [2, с. 34]. В тексте своего письма А. Р. Томилов невольно повторяет мысль Аристотеля о том, что именно художник определяет предмет и выразительные средства для своего произведения, старается донести до зрителя определенную идею, вступить с ним в эстетический диалог.

Иконический образ морской стихии, которая занимает главенствующее место в творчестве И. Айвазовского, созвучен романтическому направлению русской культуры первой половины XIX века. В вербальных текстах Н. Карамзина, А. Пушкина, В. Жуковского, М. Лермонтова постоянно присутствует мотив путешествия, открытия неизведанного в чужих краях, где отличаются язык, нравы и весь уклад жизни.

По мнению руководства Академии художеств, природа и культурный ландшафт Кавказа и Крыма как нельзя лучше соответствовали этим

требованиям. Совет Академии художеств заключил, что юному живописцу надлежит в течение двух лет «писать с натуры морские виды в России и особенно в южной ее части» [2, с. 20], с этой целью он был направлен на два лета в Крым. За несколько лет молодой живописец создал ряд произведений, посвященных современному Крыму и его богатой истории, строительству русской эскадры в Севастополе, развитию Керчи как одного из форпостов русской культуры на пути Кавказ – Крым.

Духовное родство с крымской землей, тонкое переживание местного слияния этнокультур: армянской, татарской, греческой, итальянской; уникальная способность мысленно охватить прошлое и настоящее и воплотить их в красках позволили И. Айвазовскому создать неповторимый образ Восточного Крыма. Если для его предшественников полуостров выступает в роли отвлеченной модели «рая на земле» и «маленькой Италией», то для мариниста Крым представляет собой предмет «высокой поэзии в лицах» [2, с. 29]. Тема поэзии, лирического переживания природы в его пейзажах служит отправной точкой для анализа форм воплощения синтеза искусств в его художественном пространстве.

Развитие образа морской стихии в творчестве И. К. Айвазовского было продиктовано кругом тем, характерных для европейского романтического искусства. В русской художественной традиции первой половины XIX века именно образ моря стал воплощением духовных исканий человека романтической эпохи, символом его мятущейся природы. Безграничность и необузданность морской стихии ассоциировались с внутренним переживанием действительности, со своеобразной формой вызова, бунта против закостенелости и условности общества. В лирике и романтической прозе В. Одоевского, Е. Баратынского, М. Лермонтова море становится вербальным знаком борьбы человеческого духа с обществом, это «море жизни шумной» [127, с. 37], подчиненной светским условностям.

В образно-символическом мире Е. А. Баратынского море «и свободно, и просторно, / и приветливо <...>» [12, с. 14], оно тревожит человека своей непокорностью, «бунтующим могуществом своим» [11, с. 16-17]. Созвучие полотен И. К. Айвазовского литературному контексту русской культуры в полной мере иллюстрирует цитата из стихотворения Е. А. Баратынского:

Так ныне, океан, я жажду бурь твоих –

Волнуйся, восставай на каменные грани [13, с. 251].

Внутренний мир романтического героя помещается в контекст окружающего его культурного и природного пространства, между ними выстраивается ассоциативная связь: буря в его душе находит созвучие в настоящем шторме, разгуле стихий. Полотна И. Айвазовского «Хаос», «Буря», «Девятый вал» для современников художника приобретают значение философского осмысления природы, чувственного отражения душевных терзаний человека.

Художественный образ бури привносится И. Айвазовским и в крымский текст его многочисленных произведений. По определению Ф. М. Достоевского, пейзажи, выполненные маринистом в Крыму, становятся зримым воплощением вечной красоты морской стихии [81, с. 163]. Современники видели в композициях полотен И. Айвазовского экстравагантность и преувеличенные эффекты, позволяющие сравнить его с романами А. Дюма; их именуют настоящими поэмами в прозе, проводят параллели с картиной Джона Констебла «Морской вид с грозовыми тучами», с «Марокканской фантазией» Э. Делакруа [223]. В восприятии визуального текста Айвазовского в контексте поэтической традиции эпохи романтизма находит воплощение принцип синтеза изобразительного, поэтического, музыкального искусств.

Не менее важна для понимания крымского текста И. Айвазовского его звуковая составляющая, музыкальность ритма романтического пейзажа. По определению исследователя проблематики ментальности русских романтиков Н. Н. Гузевой, именно музыка в искусстве является той силой, которая способна

передать «невыразимое» [72, с. 58], глубокие человеческие переживания, которым не находится вербального эквивалента. Мотив морской стихии в музыке получает развитие ранее, уже в XVIII веке, в концерте «Буря на море» итальянского композитора Антонио Вивальди, в сюите Г. Генделя «Музыка на воде».

Среди современников И. К. Айвазовского наиболее удачные, экспрессивные картины моря в музыке представляют увертюры Ф. Мендельсона, симфоническая поэма М. Балакирева «Тамара», симфонии Н. Римского-Корсакова. Драматический сюжет борьбы главного героя со стихией раскрывается в опере «Летучий голландец» Рихарда Вагнера, высказавшего мысль о необходимости объединения всех видов искусства на основе музыки [126]. Образ изменчивой морской стихии создается через звукоподражание ритму волн, накатывающихся на берег, через структуру повторения музыкальной фразы, эффекты различных духовых и ударных инструментов.

В романтическом искусстве соединение визуального текста бури И. Айвазовского с «Шотландской симфонией» Ф. Мендельсона, композициями П. Чайковского и А. Бородина в единстве образа и звука представляется естественным. По мнению искусствоведов, чувственное переживание столкновения с морской стихией, невыразимое другими средствами, находит выход в красках, линиях, звуковых эффектах.

В подтверждение правильности применения теории синтеза искусств к анализу творчества И. Айвазовского в исследовательской литературе часто приводится факт личного знакомства мариниста с известным русским композитором М. Глинкой. И. Айвазовский играл на скрипке и национальном татарском музыкальном инструменте сазе. Однажды он познакомил М. Глинку с тремя татарскими мелодиями, услышанными им еще в детстве, в Крыму, которые впоследствии были использованы композитором в опере «Руслан и Людмила», в восточных танцах и в *andante* [10]. Необходимо отметить, что уже

в художественном пространстве ранних произведений художника романтический ландшафт сочетается с ориентальной тематикой, находящей отклик в различных видах искусства указанного периода.

В данном случае крымский текст И. Айвазовского в образно-символическом мире его произведений отражает общую тенденцию русской художественной культуры начала XIX века, в целом тяготевшей к ориентализму. Представление о Востоке как о волшебном, сказочном крае широко бытует в европейской культуре рубежа столетий: стиль «шинуазери» присутствует как основной мотив в комедии Карло Гоцци «Турандот» (1762); стиль «тюркери» – в опере Моцарта «Похищение из сераля» (1782).

В оде «Фелица» (1782) Г. Р. Державин обращается к императрице Екатерине II, именуя ее царицей «Киргиз-Кайсацкия орды» и окружая атрибутами восточной культуры: «Мурзам твоим не подражая, / Почасту ходишь ты пешком»; «А я, проспавши до полудни, / Курю табак и кофе пью» [77, с. 98]. Появляется необходимость в изучении восточных языков, в профессиональном переводе литературных источников. В XIX столетии известный востоковед О. И. Сенковский отмечал, что для перевода необходимо «непременно уметь мыслить, чувствовать и рассуждать по-персидски с таким же почти навыком, с каковым мы чувствуем, мыслим и рассуждаем по-европейски ...» [190, с. 59]. Ориентальный колорит крымской земли воспел в своих сонетах известный польский поэт Адам Мицкевич (1798 – 1855), посетивший полуостров в 1826 году, в период ссылки [61].

Образ Крыма как воплощения традиций восточной, тюркской культуры (крымско-татарской, турецкой, караимской, армянской) был близок выдающемуся поэту-романтику В. А. Жуковскому: в своих путевых заметках он упоминает встречающиеся ему «домики формы восточной»; «Арбы азиатские. Верблюды» [85, с. 73]. Объединение различных пластов крымской культуры, а именно античного, средневекового, восточного, в данный период становится

отличительной особенностью романтического визуального и вербального образов Крыма.

В крымском тексте художественного пространства произведений И. Айвазовского тема восточной культуры (в особенности тюркской и армянской) органично соединена с архитектурными, орнаментальными, лирическими и поэтическими образами. Пейзажи с видами крымских берегов художник наполняет миниатюрными жанровыми приморскими сценами, изображающими местных жителей в их повседневности. К примеру, уже в раннем пейзаже «Фрегат под парусом» (1838) на первом плане размещен стаффаж, составленный из трех фигур в яркой татарской и греческой одежде, с длинными чубуками курительных трубок. Непринужденностью и восточной негой наполнены позы персонажей, расположившихся на плоской крыше сакли.

В 1839 г. И. Айвазовский пишет пейзаж «Керчь», причудливо соединяя в художественном пространстве парусные и пароходные суда на дальнем плане и фигуры беседующих людей в турецкой, татарской и европейской одежде – на первом. Данное произведение является своеобразным свидетельством объединения европейской и мусульманской культур в крымском тексте русской культуры первой половины XIX века.

Одним из наиболее известных произведений ориентальной серии И. Айвазовского является «Восточная сцена. Кофейня у мечети Ортакей в Константинополе» (1846). Архитектурные мотивы Стамбула отступают на второй план перед жанровой сценой, наполненной спокойствием и негой, струями кальянного дыма и звучанием причудливой восточной мелодии. С этой картиной может быть сопоставлена работа «Кофейня в Крыму» (год создания неизвестен). Неторопливая беседа персонажей в турецкой одежде вынесена на первый план, у самых ступеней кофейни плещет прибой. И. Айвазовскому удалось сравнительно малыми выразительными средствами передать атмосферу мира и спокойствия, полноты бытия.

Одним из важных аспектов художественного пространства творчества И. Айвазовского является его темпоральность, внутреннее развитие образа крымской природы. Художник воссоздает современные ему сюжеты, связанные с историей и культурой полуострова: прокладывание железной дороги в Феодосии, строительство и успехи флота на Черном море. Все эти события соотносятся с датами написания художником полотен, этюдов, они запечатлеваются им в романтической манере, как «здесь» и «сейчас».

Важной составляющей крымского текста произведений И. Айвазовского является историческая тема, порожденная интересом общества к древностям и археологическим исследованиям в Таврической губернии. Открытие керченских памятников Боспорского царства в 1820-е годы привлекает внимание ученых и путешественников, которые рассматривали Восточный Крым в контексте античной культуры, «Одиссеи» Гомера, сочинений Геродота, Страбона, Диодора Сицилийского и других историков древности.

В полотнах разных лет И. Айвазовский осмысливает прошлое Крыма и любимой Феодосии, создает художественный образ Тавриды как области распространения античной культуры. В одном из писем 1853 г. к министру уделов о результатах археологических раскопок пяти курганов в Феодосии он приходит к выводу: «все эти открытия доказывают, что древняя Феодосия была на этом же месте...» [2, с. 114]. Широко известны произведения художника на античные сюжеты «Путешествие Посейдона по морю» (1894) и «Встреча Венеры на Олимпе» (1895) (Феодосийская картинная галерея). Образы Посейдона – «колебателя земли», Зевса, Афродиты (Венеры), вестника богов Гермеса, Геракла сближают художественное пространство творчества И. Айвазовского с «Одиссеей» Гомера, с античной структурой мифа. Художник предлагает образованному зрителю игру атрибутов и символов, вовлекает в своеобразный диалог русской художественной культуры с богатой античной традицией.

Особо стоит отметить влияние ритмики поэтического слога на живописные приемы И. Айвазовского. Искусствовед Н. С. Барсамов проводит параллели между морскими пейзажами И. Айвазовского и его созвучием «дивной элегии А. С. Пушкина» [13, с. 253]. «Пушкинская тема» имела для художника особое значение в создании художественного образа Южного берега Крыма. Образы Гурзуфа и Аю-Дага для него овеяны воспоминаниями о путешествии поэта к «берегам Тавриды».

Живое впечатление от знакомства с поэтом в 1836 году художник спешит воплотить в серии произведений 1870 – 1890-х годов. В частности, картина «Прощание Пушкина с Черным морем» была написана в соавторстве с И. Е. Репиным, который высоко ценил мастерство И. Айвазовского. Современники отмечали, что это произведение являет собой настоящее чудо живописи, где море «кажется необъятным» [2, с. 356]. Художественное пространство полотна, образующее диалог между человеком и стихией, возвращают нас к поэтико-музыкальному образу моря в романтической традиции, к музыкальной ритмике строк самого А. Пушкина: «Прощай, свободная стихия!...» [173, с. 36-37].

Визуальный текст пейзажей И. Айвазовского стал воплощением наиболее актуальных вопросов русской культуры XIX века. Интерес к истории Крымского полуострова, его древностям сочетается в произведениях художника со стремлением создать картину современной крымской культуры. Глубокую связь с отечественной художественной традицией демонстрирует музыкальность его живописной манеры. Влияние, оказанное художественным текстом И. Айвазовского на развитие крымской традиции, может быть прослежено в визуальном образе Крыма таких живописцев, как М. Латри и А. Шервашидзе.

Русская художественная культура последней четверти XIX столетия приблизилась к созданию пейзажа, далекого от условности и строгих академических канонов, эмоционально прочувствованного художником. В

европейском искусстве уже в 1870-е годы оформляется направление импрессионизма (от франц. «впечатление»), связанное с передачей в цвете и форме непосредственных ощущений художника, его собственного, персонального мировосприятия. В указанный период в философии Вильгельма Дильтея появляется понятие переживания как основы душевной жизни человека [111]. Принцип сопереживания становится одним из ключевых методов раскрытия образа в художественной культуре, предопределяя возможности чувственного постижения действительности во всем многообразии его проявлений.

Указанные изменения в художественной культуре второй половины XIX в. были связаны с развитием новых живописных форм и художественного языка. Многие живописцы выступают с собственным видением философской основы искусства. Так, А. Куинджи, последователь И. Айвазовского и учитель К. Богаевского, видел одной из главных задач художника способность воссоздать внутреннее единство произведения [178]. В данном случае под внутренним единством подразумевается целостное восприятие художественного образа всеми видами чувств, на таких уровнях текста культуры, как визуальный, вербальный, аудиальный, тактильный и других. Сам А. Куинджи отходит от традиции создания «пейзажей настроения», от реалистического пейзажа, стремится стать *«певцом Космоса...»* [156, с. 170], через совершенство формы и цвета отобразить высшую гармонию бытия. Подобное видение природы сближает его творчество с философией космизма, оказавшей влияние на русскую культуру на рубеже XIX–XX века. Идеи космизма развивали в своих трудах К. Э. Циолковский, В. И. Вернадский, А. Л. Чижевский, В. С. Соловьев и другие. Природа рассматривалась в данной теории как материя, основное предназначение которой – преодоление вещественности посредством абсолютной идеи, одним из проявлений которой считалось искусство.

Исторические и мифологические сюжеты, окрашенные идеями космологического «всеединства», появляются в ранних произведениях учеников Куинджи: А. А. Рылова, А. И. Кандаурова, Н. К. Рериха, Ф. Э. Рушца [23, с. 20-21]. К этому направлению в русской художественной культуре оказался близок и Михаил Пелопидович Латри (1875 – 1941), внук И. К. Айвазовского. Его друг и соученик по мастерской Куинджи, Н. К. Рерих отмечает в пейзажах данного автора стремление к воплощению образов русского символизма, особую элегичность образов крымской природы [220]. Младший современник М. Латри, Н. Барсамов в исследованиях творческого наследия мастера обращал внимание на особую легкость письма, которая роднит его пейзажи с произведениями И. Айвазовского, одновременно сообщая полотнам новое импрессионистическое звучание [14, с. 91].

Помимо влияния, оказанного на творчество М. Латри мастерской А. Куинджи, искусствовед и художник И.Э. Грабарь отмечал проявление черт немецкой школы, и в особенности студии мастера стиля модерн Шимона Холлоши [67, с. 46]. Распространение выразительных средств и приемов «ар-нуво» было наиболее характерно для художественной культуры Санкт-Петербурга и для Крыма являлось новаторским, авангардным. Наряду с модерном исследователь творчества М. Латри А. С. Сиренко указывает на возможное влияние постимпрессионизма в творчестве французского живописца Альбера Марке, известного в то время в России [184]. Близость к фовистам и последователям Поля Сезанна, и в особенности избрание темы жизни приморского города, предопределили круг сюжетов, к которым обратился в своем творчестве М. Латри.

Известные нам произведения М. Латри были посвящены образам крымской природы, историческим памятникам, утонченным символам восточной культуры. Указанные особенности формируют особое видение Восточного Крыма в произведениях М. Латри, восходящее к традиции феодосийской школы.

Текст крымской культуры находит отражение во временных категориях: аспект темпоральности обыгрывается развернутой хронологией архитектурного образа. Так, «Колоннада у моря» отмечена строгостью композиции и сдержанностью цветового решения; лаконичным линиям колонн, выступающих напоминанием о античности, вторят темные силуэты кипарисов. Похожим элегическим настроением наполнена работа «Колоннада террасы на фоне моря».

Архитектурные мотивы М. Латри использует и в изображениях особняков и усадебных парков. Данная тематика была характерна для русской культуры Серебряного века, обращенной к прошлому, к минувшим эпохам. В этом плане показательны полотна «Оттепель», «Старый дом» (1902), работа пастелью «Тихая осень» (1912), поэтизирующие уединенную жизнь старинных усадеб. Уходящая эпоха идеализируется художником, в его представлении прошедшее время, как и античность, приобретают особую ценность; прошлое становится равноправным участником в создании временного аспекта художественного пространства.

В эстетике Серебряного века и «ар-нуво» образ моря отдаляется от романтической экспрессии, но сохраняет значение свободной стихии, открытой дороги странствий. К примеру, в символическом мире поэта Шарля Бодлера мечтания о море соединены с темой путешествия, творческих поисков. Фигуру литературного героя – «изгнанника свободы, мореплавателя и стрелка» рисует и африканский цикл Н. Гумилева [121]. Неоднозначный поэтический образ «вечного моря», моря как символа смерти и разлуки, творчества и духовной свободы предстает в лирике М. Цветаевой [74]. Их современник М. Латри следует за этой новой интерпретацией. В его пейзажах сложно увидеть волнение моря, общение условного романтического персонажа со свободной стихией. Скорее оно воспринимается как декорация повседневной сценки из жизни рыбаков; в этом контексте морская тематика в творчестве М. Латри близка к трактовке импрессионистов.

В работах «Оранжево-синие паруса» и «Рыбачья пристань» сюжетная линия уступает визуальным, световым эффектам. Более реалистичны изображения «Парусники у берега», «Восход луны», «Вид Ялты с моря вечером», в них море наделяется символическим значением свободы и душевной безмятежности.

Влияние творчества И. Айвазовского ощущается в том, что крымский текст произведений М. Латри прочно связан с восточными этническими мотивами и архитектурными композициями. Так, в этюде «Бахчисарай» передан вид с минарета дворцовой мечети на цветные крыши, освещенные солнцем, стоящем в зените. Зной летнего полдня воплощен в сдержанном, словно выжженном колорите «Кофейни». Вечерний пейзаж «Отузы» изображает мягкий изгиб старой улочки, стаффажные фигуры в национальных одеждах. Но в противовес романтическому пейзажу, следуя за эстетическими принципами построения художественного пространства, свойственными стилю модерн, мастер активно использует прием обобщения, отказываясь от тонких деталей.

Темпоральная категория находит отражение в импрессионистической манере пейзажей М. Латри, в «разбивке» пространства холста на отдельные мазки. Дробность красочного слоя обеспечивает зрителю впечатление движения и развития сюжета, скрытого в композиции на двухмерной плоскости, и от этого визуального эффекта берет начало определение «внутреннего времени» художественного пространства полотен. Именно этот прием позволяет соотнести творческое наследие М. Латри с «куинджистами» А. Рыловым и К. Богаевским. Так, в рамках настоящего исследования может быть отмечен «Пейзаж» 1908 г., где искрящаяся поверхность реки утопает в сочной прибрежной зелени и впечатление «внутреннего времени» соответствует многообразию световых эффектов.

Сопоставление манеры письма М. Латри с творчеством К. Богаевского в контексте семиотического анализа художественного пространства произведений данных авторов имеет большое значение. В особенности гобеленам

К. Богаевского родственна работа «Облачное небо»: низкий горизонт и плоская крыша сакли отделены от первого плана высокими деревьями-кулисами, небо и дальний план даны мелкими дробными мазками струящегося света. Несомненно, пейзаж изображает крымские предгорья, он рассчитан на непосредственное узнавание и представляет собой иконический знак природы полуострова. Переход от первого ко второму и дальнему плану создает временной аспект развития сюжета, вызывает чувственное переживание колорита и рельефа как черт «лика земли».

Известно, что творческая биография автора продолжается после 1917 года. в эмиграции. Блестящий керамист и декоратор, он открывает мастерские в Греции, а затем во Франции, в Париже. К сожалению, многие его работы этого периода остаются недоступными для исследования. Но и тот корпус произведений, который находится в коллекциях крымских музеев, дает представление о его многогранном таланте и своеобразном развитии форм воплощения крымского текста культуры.

Развитие творческой личности М. Латри и воплощение его таланта в визуальных образах крымского текста культуры важны для понимания процесса наследования крымской художественной традиций XIX – начала XX вв. в образно-символическом мире авторов, чей вклад в культуру на данный момент остается недостаточно изученным. Отсутствие в исследованиях художественного наследия полуострова единого устоявшегося мнения об этих авторах убеждает нас в принципиальной важности их творчества для построения полной картины крымской культуры первой половины и середины XX века.

В своих дневниках и критических статьях о локальной художественной культуре М. Волошин отметил вклад в крымское искусство Александра Константиновича Шервашидзе-Чачба (1867–1968). Его произведения практически не вошли в музейные собрания полуострова, но составляли

важную часть художественной жизни Феодосии 1920-х годов [54, с. 153]. Абхазские корни лишь подтверждают мнение М. Волошина о принадлежности А. Шервашидзе к многонациональной «семье» художников Восточного Крыма, черпавшей вдохновение в богатом этнокультурном наследии полуострова.

В начале XX века провинциальная Феодосия привлекала молодых художников и деятелей искусств своей неповторимой культурной атмосферой. Именно здесь зародился талант выдающегося художника и театрального декоратора А. Шервашидзе. Своеобразие образно-символического мира этого автора брало начало в искусстве И. Айвазовского и его учеников, в традициях феодосийской школы. Как художник-декоративист и приверженец стиля «ар-нуво» А. Шервашидзе оформился в Париже, в мастерской Фернана Кормона, где обучался с 1894 года, одновременно с Анри Тулуз-Лотреком и Винсентом Ван Гогом. Здесь же, в Париже, и происходит его знакомство с М. А. Волошиным. Позднее, в 1909 году он стал секундантом поэта на дуэли с Н. С. Гумилевым. Мощное влияние французского импрессионизма, модерна (от франц. «современный»), постимпрессионизма не могло не сказаться на увлечении А. Шервашидзе театральным искусством и близости к объединению «Мир искусств».

Эстетические принципы «ар-нуво» предполагали объединение различных видов искусств в органичное целое. Идея создания «всеискусства» охватывает художественные круги России в контексте культуры Серебряного века. В то же время в этом направлении прослеживается непосредственное влияние крымской художественной традиции XIX века на авторское видение художественного предмета у А. Шервашидзе. Он вкладывает свои наблюдения за многогранной культурой Крыма в театральные декорации и костюмы, которые соперничают в своей утонченности и изысканности с работами именитого мастера Л. Бакста. На его декорации к пьесе М. Метерлинка «Тристан и Изольда» в постановке В. Э. Мейерхольда 1909 г. обратили внимание многие зрители. Детальный подход к истории и даже некоторая «археологичность» его декораций близки к

трактовке М. Метерлинка, к образам древнегреческой культуры и текстам архаики. Художник и историк искусства А. Н. Бенуа сравнивает их с мрачным миром Макбета и одновременно обращается к кодам культуры Древней Греции: «Фиваидские скалы, корявые, осенние деревья, голые камни налезавших на зрителя башен...» [24, с. 183]. Немногочисленные работы А. Шервашидзе, дошедшие до наших дней, свидетельствуют о том, что их автор может быть отнесен к крымской художественной традиции XIX — начала XX века по месту рождения, воспитания и становления творческой идентичности.

Таким образом, семиотический анализ художественного пространства творчества И. Айвазовского, М. Латри и А. Шервашидзе позволяет определить их роль в развитии крымской художественной традиции. В визуальном тексте крымского пейзажа И. Айвазовского объединены идеализированный образ античности, ориентализм и лирико-поэтическое, философское восприятие природы. Синтез исторических, мифологических и ориентальных мотивов, культурного пространства Восточного Крыма в контексте идей космизма и «всеединства» искусств находит отражение в творчестве М. Латри и А. Шервашидзе, современников М. Волошина и К. Богаевского.

2.2. Синтез искусств в художественном пространстве мастеров

Киммерийской школы

Киммерийская школа представляет собой уникальное явление в русской художественной культуре. Она объединила мастеров, различных по мироощущению, которые жили и творили в Восточном Крыму, принадлежали к одному культурному пространству и обращались к единому ряду сюжетов — К. Богаевского и М. Волошина.

Тема Киммерийской школы живописи занимает важное место в научных исследованиях, посвященных художественной культуре Крыма. Творческое наследие и художественные методы М. А. Волошина, К. Ф. Богаевского подробно освещены в литературе по культурологии, литературоведению,

искусствоведению. Визуальный текст произведений данных авторов формирует семиотическое поле Восточного Крыма, представляет крымский пейзаж в русской художественной традиции. Вопросам исследования художественного образа Киммерии посвящены монографии, индивидуальные исследовательские статьи и сборники научных чтений, что указывает на важность данной темы в различных областях гуманитарной науки.

В крымской культурологии художественное пространство произведений мастеров Киммерийской школы определяется кругом живописцев, которые могут быть отнесены к этому объединению по территориальному признаку. Под локальностью подразумевается не столько непосредственная передача в красках и линиях великолепной природы полуострова автором в его творчестве, сколько воплощение художественного образа крымской земли, с ее многовековой историей и богатой многонациональной культурой.

Представление о Киммерийской школе как самостоятельном локальном культурном явлении, получившим развитие в Крыму в начале XX века, связывается с именами К. Ф. Богаевского и М. А. Волошина. Данные авторы, каждый из которых обладал собственным уникальным видением природы и представлением о внутреннем значении крымского ландшафта, по-своему воплотили культурный код Киммерии.

Особенности, характеризующие творчество представителей Киммерийской школы, впервые были сформулированы Максимилианом Александровичем Волошиным (1877 – 1932), философом, поэтом, художником. Тема гомеровской «киммериян печальной области» в изобразительном искусстве Серебряного века впервые возникает в его статье «Архаизм в русской живописи» (1909), посвященной искусству Н. Рериха, К. Богаевского и Л. Бакста [49]. Осуществленный им анализ визуального текста полотен крымского мастера предвосхитил их личное знакомство и, в определенном смысле, предопределил диалогичность вербального образно-символического

мира поэм самого М. Волошина и художественного пространства живописных и графических произведений К. Богаевского.

Образ Киммерии появляется на полотнах Константина Федоровича Богаевского (1872 – 1944) как плод трансформации культурной традиции античности. Он опирается на духовное родство с древними цивилизациями, на характерное для русской культуры рубежа столетий стремление к символической первооснове всех видов искусства. Он создает «миф о Киммерии», земле, в представлении М. Волошина противопоставленной Тавриде, то есть христианской культуре Херсонеса и средневековой Готии [51]. В дальнейшем развитие мифологического образа Киммерии определило ее границы, физические пределы художественного пространства, равно как и круг авторов, которые были в него вовлечены.

Как было отмечено ранее, исследование феномена Киммерийской школы имеет четкую хронологическую «точку отсчета» в контексте культуры Серебряного века. Именно М. А. Волошин первым дает определение «Киммерийская школа» в 1925 г. в статье «Культура, искусство, памятники Крыма», в кавычках, не относя себя самого к ее представителям [52]. Он называет живописцев, родившихся в Феодосии и ее окрестностях, «киммерийцами»: И. К. Айвазовского, А. И. Куинджи, К. Ф. Богаевского; А. И. Фесслера, М. Петрова, Л. Ф. Лагорио, А. К. Шервашидзе, М. П. Латри.

В представлении М. А. Волошина, данных авторов связывает не только локальная принадлежность, но и особое романтическое видение Восточного Крыма, обладающего уникальной культурной идентичностью. В определенном смысле каждый из этих художников создает собственный «миф» о крымской земле в формах и красках, и эти образы формируют художественное пространство творчества мастеров Киммерийской школы и регламентируют его роль в крымском тексте русской культуры.

Романтический характер крымского пейзажа как одно из основных свойств художественного пространства выделяется М. Волошиным в творчестве

И. Айвазовского, А. Куинджи, М. Латри, К. Богаевского. Но реалистические по своему характеру пейзажи Айвазовского не могут быть поставлены в один ряд с символическими полотнами Богаевского, утонченными композициями-виньетками в стиле модерн авторства М. Латри. В художественной культуре начала XX века возникает известная декоративность, условность и стилизация, которой чужды нюансы световых эффектов и которая направлена на выражение символического, мистического содержания изображенной картины природы.

Вопрос о специфике художественного пространства в творчестве мастеров Киммерийской школы, поднятый М. А. Волошиным, не сразу смог найти отклик в советской науке. В течение десятилетий было возможно исследование разрозненных творческих биографий живописцев, но не предпринималась попытка увидеть целостную картину их влияния друг на друга. Отчасти это связано с трагической судьбой М. А. Волошина в советской культуре. В 1927 г. был наложен официальный запрет на публикацию его поэтических произведений, критических статей; присутствие его пейзажей на выставках становится редким явлением (известно, что персональная выставка, организованная в 1930 г., не состоялась). В советской науке тема Киммерийской школы, поднятая М. А. Волошиным, получает широкое распространение лишь в 1970 – 1980-е годы [55, с. 7-8].

В 1920 – 1960-е годы весомый вклад в сохранение и исследование творческого наследия представителей крымской художественной традиции XIX — начала XX вв. и Киммерийской школы делает Николай Степанович Барсамов (1889 – 1978). Предметом его анализа стали особенности творчества И. К. Айвазовского, ряда его учеников, живших и творивших в Феодосии. Н. С. Барсамов был лично знаком с К. Ф. Богаевским и М. А. Волошиным, которых в своих сочинениях о крымском искусстве именовал «художниками-киммерийцами». Так была определена роль данных авторов в развитии культурного кода Киммерии в семиотическом поле крымского искусства середины XX века.

Существование термина «Киммерийская школа» было непосредственно связано с сохранением культурного наследия «художников-киммерийцев». И если творческий гений К. Ф. Богаевского не вызывал сомнений у современников, то, как уже отмечалось ранее, в советском искусствоведении довоенного периода творчество М. А. Волошина подвергалось критике за формальный подход, безыдейность. Н. С. Барсамову на посту директора Феодосийской картинной галереи стоило немалых трудов включать его произведения во временные выставки, принимать работы в фонды галереи с целью их музеефикации и изучения.

Усилия искусствоведа по сохранению творческого наследия К. Ф. Богаевского и, в особенности М. А. Волошина были оценены в полной мере лишь в 1950 – 1960-е годы. Недолгая «Оттепель» в советской культуре вызвала живой интерес к художественной манере и пластическим решениям данных авторов. К этому периоду относится ряд монографических изданий, посвященных И. К. Айвазовскому, К. Ф. Богаевскому [15, с. 5], художникам М. П. Латри, А. И. Фесслеру, Л. Ф. Лагорио. В последующие годы был опубликован сборник биографических очерков «Море в русской живописи» (1959) о художниках-маринистах М.Н. Воробьеве, И.К. Айвазовском, Р.Г. Судковском, Л.Ф. Лагорио, А.К. Беггрове, И.П. Похитонове.

Необходимо отметить, что творчеству К. Ф. Богаевского в советском искусстве в целом придавалось высокое значение, особенно его индустриальной серии; своеобразию его пейзажей посвящен ряд газетных и журнальных статей А.А. Габричевского, А. А. Сидорова, Э. Ф. Голлербаха. Из архивных документов также известно о намерении создания монографии о творчестве К.Ф. Богаевского ученым-филологом С. Н. Дурылиным. Тем не менее, первое издание, посвященное К. Ф. Богаевскому, увидело свет в 1961 г.; его автор, Н. Барсамов, анализирует корпус его живописных и графических произведений художника, предлагает периодизацию развития его художественной манеры.

Обратившись к прошлому Киммерийской школы, Н. Барсамов также стал одним из первых исследователей, указавших на продолжение традиций М. А. Волошина и К. Ф. Богаевского в крымской художественной культуре второй половины XX века, в частности, в творчестве учеников последнего – П. Столяренко, В. Соколова и С. Мамчича.

В своих исследованиях Н. С. Барсамов неоднократно подчеркивал связь культурного пространства Восточного Крыма, на первый взгляд, географически обособленного, с русской романтической, реалистической и символической живописью второй половины XIX – начала XX вв. [14, с. 138; 13, с. 244]. Художники Восточного Крыма, отнесенные М. Волошиным к кругу «киммерийцев», по мнению Н. Барсамова, были непосредственно связаны с родоначальником феодосийской художественной школы И. Айвазовским, многие проходили обучение в его студии и воспринимали художественный образ природы Восточного Крыма через его произведения. Объединение по локальному признаку становилось в их творческой биографии той «ступенью», той основой, от которой брало начало их собственное видение художественного предмета, авторское решение пейзажной темы.

Дальнейшее обучение в Академии художеств и влияние течений в искусстве накладывало отпечаток на их восприятие природы, образа и формы. Тем более существенным для крымской культурологии представляется исследование особенностей художественного пространства творчества отдельных авторов в контексте специфики локального творческого объединения.

Возрождение интереса к поэтическому образу «Киммерии Волошина» в контексте художественного образа Восточного Крыма было напрямую связано со снятием запрета на публикацию и экспонирование его произведений. В 1962 году была организована выставка живописных работ М. А. Волошина, вызвавшая широкий общественный резонанс. Мощный пласт крымской культуры был вновь обретен зрителями, читателями, исследователями.

Позднее, в 1977 году, был издан сборник «Стихотворения» в Малой серии «Библиотеки поэта» под редакцией С. С. Наровчатова и Л. А. Евстигнеевой. В том же году в Коктебеле была проведена конференция при деятельном участии Л. А. Евстигнеевой и В. П. Купченко, итогом которой стали изданные в 1981 г. материалы «Волошинских чтений» [55, с. 7]. Формат Коктебельских чтений продолжает существовать и по сей день и способствует подробному освещению вопросов литературной деятельности М. А. Волошина, философских аспектов его творчества.

Здесь стоит особо отметить роль Владимира Петровича Купченко (1938 – 2004), бывшего директора Дома-музея Волошина, в исследовании биографии и литературного наследия поэта. Ему принадлежит обширный ряд литературоведческих статей, публикаций, цикл изданий дневников и писем поэта [57, с. 9; 124; 125]. В 1978 г. была издана книга Игоря Терентьевича Куприянова «Судьба поэта (Личность и поэзия Волошина)», осветившая основные этапы его творческой биографии, историчность художественного образа Киммерии [123, с. 140].

Образ «Киммерии Волошина» приобретает важное значение для постижения культурного облика Коктебеля, Феодосии, Восточного Крыма. В 1970-е годы впервые публикуются воспоминания деятелей культуры, гостивших в Доме поэта, в частности, интерес для исследования представляют тексты М. Цветаевой, Л. Е. Фейнберга [203]. В 1978 г. был издан путеводитель по Феодосии, автором-составителем которого стал Николай Федорович Тарасенко (1919 –?). Он поднял вопрос об особенностях, объединяющих художников Киммерийской школы, среди которых он впервые называет М. А. Волошина [196, с. 66].

Одним из ключевых исследований художественного пространства произведений авторов Киммерийской школы и ее традиций в крымском искусстве является монография Розы Дмитриевны Бащенко «К. Ф. Богаевский», изданная в 1984 г. [23]. В труде подробно освещены основные периоды

творчества К. Ф. Богаевского, приведена обширная источниковедческая база документов и писем. Систематизация и общий анализ эпистолярного наследия К. Ф. Богаевского представляются немаловажными для данного исследования с точки зрения установления связи между визуальным текстом произведений автора и текстом его писем к друзьям, написанным в разные годы.

Среди современных исследований художественного наследия К. Ф. Богаевского особо стоит выделить монографию Виталия Серафимовича Манина (1929 – 2016) «Константин Богаевский» (2000), который проводит параллели между пейзажами художника и экзотическим образом «неведомой южной страны» Поля Гогена [150, с. 10]. Данное направление в исследовании творчества Богаевского указывает на вовлеченность его художественного текста в более обширную культурную сферу, чем было принято считать ранее. К теме Киммерии, древнего Крыма в творчестве К. Ф. Богаевского обращается искусствовед Дмитрий Владимирович Сарабьянов (1923 – 2013), рассматривая его в контексте позднего периода объединения «Мир искусства» [179, с. 115].

В работах современных исследователей исследование художественного пространства произведений авторов Киммерийской школы опирается на метод семиотического анализа и на теорию синтеза искусств. По мнению Д. С. Берестовской, в основе определения синтеза искусств лежит принцип синестезии, психологической соотнесенности цвета, звука, слова, формы и чувственных ощущений. Данный принцип, получивший в литературоведении название «экфрасис», в культурологии характеризуется субъективностью восприятия конкретной личностью и строится на способности мышления к целостному видению мира, метафоричности и выстраиванию ассоциативных связей [31; 86]. Художественное пространство творчества деятелей культуры Серебряного века и представителей Киммерийской школы рассматривается исследователем с позиций синестезии, симультанного освоения чувственно данной реальности, что требует от автора понимания искусства во всех его проявлениях [29, с. 149].

К вопросу синестезии и проблематике темпоральности в искусстве мастеров Киммерийской школы обращается В. Г. Шевчук в статье «К. Богаевский и М. Волошин – певцы Киммерии» (2016) и ряде других публикаций [221]. Традиции Киммерийской школы, М. Волошина, К. Богаевского рассматриваются в контексте культуры Серебряного века, идей космизма и «всеединства» [32, с. 175]. Особое значение для диссертационного исследования имеет определение воплощения темпоральности как единства пространства и времени произведения, его хронотопа в интерпретации создателя визуального текста. Понятие времени в художественном пространстве К. Богаевского характеризуется В. Г. Шевчук в качестве эстетической категории [219].

Значимое место в исследовании Киммерийской школы занимает коллективная монография «Культурные ландшафты Крыма» (2016), в которой освещен ряд философских и культурных аспектов историко-культурного пространства полуострова, проблематика выявления особенностей текста крымской культуры [122].

Обзор исследовательской литературы, посвященной теме художественного пространства произведений авторов Киммерийской школы живописи, указывает на актуальность данного направления в современной культурологии. Анализ источников позволяет определить круг авторов, оказавших влияние на формирование художественного образа Киммерии.

В то же время рассмотренные исследования не охватывают ряда вопросов, которые в данном контексте представляются существенными. В первую очередь, говоря о художественном пространстве, возникающем в диалоге культурных текстов ряда художников, необходимо определить категории, требующие рассмотрения. В данном случае речь идет о критерии или ряде критериев, черт, которые были бы общими для всех этих авторов.

Одной из ключевых и, как представляется, вполне очевидных, категорий художественного образа Киммерии является географическая, или

территориальная. М. Волошин указывал на принципиальную важность принадлежности «художника-киммерийца» к Феодосии и ее окрестностям, объясняя это уникальной историко-культурной средой Восточного Крыма.

Киммерия М. Волошина и К. Богаевского в ретроспективе является для современных исследователей семиотическим полем, к которому так или иначе могут быть отнесены произведения современных им живописцев. Н. Барсамов указывает на своих учеников как на продолжателей традиции «художников-киммерийцев». Данная тенденция отмечается им в литературе уже в 1968 году, в то время как формирование стиля П. Столяренко, В. Соколова, С. Мамчича происходит намного раньше. Действительно, они могли быть знакомы с рядом произведений К. Богаевского, в довоенный период могли наблюдать за его методом работы на этюдах. Но это не означает непосредственного наследования философского характера его исторических и героических пейзажей-раздумий.

Официальному советскому изобразительному искусству в 1930 – 1940-е годы было чуждо видение символического содержания природы, формальный подход к ее изображению. Короткий период «Оттепели», московские выставки работ Пабло Пикассо и Джексона Поллока не смогли в корне изменить облик советской живописи. И даже зрелые работы художников-новаторов О. Грачева и С. Мамчича 1960 – 1970-х годов в крымской культуре рассматриваются с позиций романтического реализма (Р. Т. Подуфалый, Л. В. Балкинд).

Таким образом, для того чтобы говорить о наследовании крымской художественной традиции в контексте особенностей художественного пространства произведений мастеров Киммерийской школы, необходимо подробнее остановиться на культурных процессах в Восточном Крыму первой половины XX века. Вопрос о критериях, объединяющих художественное пространство творчества названных авторов, требует обращения к формам проявления категорий чувственного восприятия и синтеза искусств в их произведениях.

Появление Киммерийской школы было обусловлено распространением идей космизма и философского осмысления природы. В первой половине XX века художественный образ Восточного Крыма утрачивает черты романтического южного края, очарование Тавриды, наполняется новыми смыслами; переживает чувственную трансформацию и влияние разнообразных течений культуры. Во 2 параграфе первой главы данного исследования была освещена идея эволюции человека и природы в духовно-материальном единстве, которая находит отражение в трудах русских философов, посвященных концепции космизма [105]. Искусство видится одним из проявлений творческого деяния человека, которое стремится соединить мир идей с миром материальным, в его основе лежит символ, который требует своей интерпретации. Концепция Софии, богочеловека, Всеединства в указанный период носит не только религиозно-философский и естественнонаучный, но и условный поэтико-художественный характер [214].

К данному направлению относятся идеи творчества поэта и писателя В. Я. Брюсова, художников М. А. Врубеля, В. В. Кандинского; созвучные модели творческого акта философа Н. Бердяева. Идея о так называемом «всеискусстве», высказанная композитором Р. Вагнером, в переложении В. В. Кандинского соединяется в полифоническом пространстве композиции через динамику живописи, музыки и танца, нередко через диссонирующее созвучие отдельных частей синтетического единства [76]. В представлении мастера абстрактной живописи, линия, способная отразить движение мелодии, телесное воплощение танца как процесса, соединение в визуальном тексте точки и цветового пятна, служит отображением течения внутреннего времени художественного пространства. Она делит и дробит пространство картины на отдельные планы, формирует границы иконического образа и его расположение в пространстве.

Условный характер художественного пространства картины, ее изначальная плоскостность и конструируемая глубина создают в

изобразительном искусстве дополнительные возможности для интерпретации символического значения. Живописец выбирает точку обзора, место действия, предмет изображения и преподносит зрителю готовый визуальный текст, состоящий из множества компонентов: размера, характера произведения, степени детализации. Материальность краски, накладываемой на холст, составляет не менее важную часть визуального образа, чем сюжет, внутренняя динамика, колорит, расположение и взаимовлияние цветовых пятен. Любое изображение, помещенное на двухмерную плоскость холста, деревянной или медной доски, стены или потолка помещения, по определению иллюзорно и подчиняется законам перспективы, но не копирует природу, а воссоздает ее художественный образ.

В космологическом синтезе искусств способность художника создавать новую реальность рассматривалась как ответ человека на божественный акт сотворения всего сущего [27, с. 457; 25, с. 5]. Придание современному светскому искусству литургического и сакрального значения было присуще многим деятелям начала XX века: создателю образа мрачного, мятежного Демона М. Врубелю [205]; В. Брюсову, автору исторического романа-мистификации «Огненный ангел» [147, с. 98]. Исследование сотворенной Богом природы, равно как и сам акт творчества, воспринимались через призму ее мистического содержания, в основе которого лежало понимание двойственной природы символа, соединяющего мир видимый и мир умопостигаемый.

Семиотическая образная система содержания всех видов искусства, символ как первооснова определены в направлении музыкально-мистического, полифонического синтеза искусств, к которому относятся теории поэтов А. А. Блока, А. Белого, композитора А. Н. Скрябина. Мир выступает в облике системы, соединяющей знаки, символы и звучание бытия, «музыки сфер» в искусстве [69]. Обращаясь к идее внутреннего единства музыкального, изобразительного и танцевального искусств, выраженного в линии, необходимо отметить значение музыки как стихийного «дионисийского» начала в

философии Ф. Ницше и как основы мироздания, всемирной гармонии. Поэт, художник, танцор выступают в своем творческом свершении наравне с Богом, которого поэт А. Сомов сравнивает с «веселым Бахом» [цит. по: 97, с.110], они преобразуют действительность, подчиняя ее художественному замыслу, законам гармонии.

Визуальный и поэтический образ Киммерии формируется под влиянием этих факторов в русской культуре Серебряного века и по своей природе также обладает выраженным символическим характером. М. Волошин воспринял строгую, «холодную» форму поэтики французских символистов, хотя и не был до конца принят русскими представителями этого направления. Его взгляд на символ в духе И.- В. Гёте («Все преходящее есть символ» [53, с. 62]) основывался на глубоком знании природы, вещного мира. В подобной трактовке пейзажи Киммерии приобретают значение иконического образа, символа духовных исканий, лика Земли-Праматери, земли библейской и античной старины.

М. Волошин посвятил К. Богаевскому поэтический цикл, заглавным в котором является стихотворение «Полынь»: слова-образы воссоздают картину, близкую сюжетам Богаевского: «душа тоскующей полыни», «надломленные крылья», «Земли отверженной застывшие усилья» [50, с. 27-28] и другие. Это образ «печальной» Киммерии, ставший символом «киммерийского кода», что нашло воплощение и в графике, и в живописи Богаевского: полотнах «Пустыня», «Звезда», «Акрополь» и других образах, отразивших эсхатологические настроения эпохи.

Исторический срез природы Восточного Крыма, воплощенный в художественном образе Киммерии, видится поэту в космологическом единстве всего сущего, в гармонии небесных светил и морских волн, в музыке сфер и шуме полыни. Символический подход характерен для пейзажей К. Богаевского; в них история замирает в монументальных формах земной тверди, в ее зримом

воплощении; в точном распределении пластических масс краски явлена категория темпоральности.

В данном контексте представление о локальной группе, объединившей художников со столь разнящимися взглядами на суть художественного предмета, как о самостоятельной школе должно быть теоретически и практически обосновано.

В тексте русской культуры понятие художественной школы восходит к греческому «схолэ», определяемому и как место беседы ученика с учителем, и как собственно процесс обучения. Под школой живописи в мировом искусстве подразумевается творческое объединение художников, связанных общим мировоззрением, культурной традицией, взглядом на задачи искусства, единством принципов и методов работы.

Художественные школы в европейском искусстве позволяют объединить авторов различных жанров, направлений по основным принципам их творчества, манеры письма. Так, театральность жеста и наивысшая выразительность движения присущи болонской школе эпохи барокко, а их современников – школу караваджистов – объединяют драматические эффекты освещения: свет на картине соотносится со светом божественным, нетварным.

Визуальный анализ произведений авторов Киммерийской школы демонстрирует их несхожесть. Манера исполнения работ М. Волошина и К. Богаевского разительно отличается: легкие и светлые акварели по своей красочности и свежести технически не могут быть сопоставлены с плотностью и материальностью масляной живописи. Тем не менее, Киммерийская школа нашла наиболее яркое воплощение в творчестве этих художников, избравших в качестве основного сюжета исторический образ Киммерии, одновременно обращенный и к видимому пейзажу Восточного Крыма, и к его символическому содержанию.

Крымский культурный текст насыщен аллюзиями к коду античности. Земля полуострова пронизана древними наименованиями, отсылками к

прошедшим эпохам: Херсонес, Готия, Феодосия, Боспор Киммерийский. Связь с эллинской, римской, византийской традицией целенаправленно подчеркивалась в названиях городов Северного Причерноморья на греческий манер: Севастополь, Симферополь (он же в первоначальной версии Левкополь), Херсон, названный в честь Херсонеса, Одесса – в честь поселения Одессос, и т.д. В этом контексте совершенно закономерно возникает культурный код Киммерии, который для современного интерпретатора имеет двойственное значение – Киммерия Гомера и Киммерия Волошина.

Как было отмечено во введении данного исследования, культурный код Киммерии определяется как коммуникативная модель, порождающая смыслы литературного и художественного образа Восточного Крыма в тексте русской культуры. К предметным элементам кода Киммерии относятся узнаваемые природные ландшафты Коктебеля, Феодосии, Керчи и других областей восточной части полуострова, а также культурные памятники его многовековой истории. К знаковым элементам относятся литературные тексты, архаические и современные. К архаическим принадлежит «Одиссея» Гомера, а также корпус географических трактатов авторов Древней Греции и Рима (в частности, Страбона и Диодора Сицилийского). К современным текстам могут быть отнесены сочинения историков, географов, краеведов XIX – XX веков, посвятивших исследования данному вопросу. Идеальные элементы культурного кода Киммерии – художественный образ Киммерии, возникающий в творчестве К. Ф. Богаевского, и вербальный образ Киммерии в поэзии и прозе М. А. Волошина.

Очевиден историко-культурный подтекст термина «Киммерия». Он появляется как следствие распространения имени (возможно, самоназвания) народности, населявшей часть Северного Причерноморья, Малой Азии, Закавказья в период архаики, предшествующий активной греческой колонизации. Об истории происхождения этнонима «киммерийцы» существует множество версий, включающих ассирийскую вариацию «гимирру»,

библейскую – «гомер» и нартскую – «гумир». В частности, М. Волошин проводил параллель между названием «Киммерия» и древнееврейским корнем KMR, означающим тьму, мрак и затмение [51, с. 21]. В русский вербальный текст Киммерия приходит вместе с переводами «Илиады» и «Одиссеи» Гомера. В одиннадцатой песне Одиссей со своими спутниками пересекает воды Океана и направляется ко входу в Аид:

Там киммериян печальная область, покрытая вечно
Влажным туманом и мглой облаков; никогда не являет
Оку людей там лица лучезарного Гелиос, землю ль
Он покидает, всходя на звездами обильное небо,
С неба ль, звездами обильного, сходит, к земле обращаясь;
Ночь безотрадная там искони окружает живущих [66, с. 541].

Здесь, в «печальной земле Киммерии», Одиссей находит вход в царство мертвых и вызывает дух прорицателя Тересия. Для эллинского периода это был художественный образ края изведанного мира, ойкумены, сакральный и мистический. В европейской культуре, утратившей часть символики гомеровского текста, Киммерия становится таким же знаком мифического путешествия в неизведанные страны, как Сцилла и Харибда, берег поедателей лотосов или остров циклопа Полифема.

Отдельную страницу в истории современной культуры составляют попытки точно локализовать Киммерию на географической карте Средиземноморья и Черного моря [34; 172], несмотря на мифологическую природу данного термина в гомеровском тексте. Единственной существенной привязкой к местности могло быть название пролива – Боспор Киммерийский, прочно закрепившееся в вербальном тексте стараниями Геродота, Страбона, Птолемея и других историографов [155, с. 207-208]. Культурный код Киммерии с течением времени выходит за пределы своего первоначального сакрального значения уже в эллинистический период, приобретая двойственную природу

(мистическую и локально-географическую). Эту двойственность и воплощает Киммерия М. Волошина и К. Богаевского.

Культурный текст киммерийского пейзажа формируется под влиянием визуального образа Восточного Крыма и его историко-культурного пространства, наполненного древними названиями, скрытыми в земле артефактами и вынесенными на поверхность руинами. Уже в ранние гимназические годы М. Волошину было свойственно видение природы этого края в идеально-символическом аспекте. В воспоминаниях о своей юности поэт говорил, что Феодосия и ее окрестности, мыс святого Ильи и трагизм земли Киммерии соединились в его представлении в единое целое [50, с. 353].

Вербальный образ печальной и исполненной трагизма Киммерии у М. Волошина связан с ее прошлым, с исторической памятью земли, которая сохраняет воспоминания обо всех произошедших событиях, впитывает в себя языки и тексты, сама становится частью культурного текста. То, что для его предшественников и современников представлялось безмолвными романтическими руинами и забытыми именами, для М. Волошина становится иконическим знаком истории человечества, вечного странствия. Это земля, описание которой можно встретить у Гомера [51], Диодора Сицилийского, Страбона и других историков древности. Конечно, с этой точкой зрения могут поспорить археологи, утверждающие, что киммерийцы в самом Крыму не оставили никакого культурного слоя либо захоронений. Но для М. Волошина и его современников в конце XIX века значение культурного текста Киммерии по своей весомости превышало условности официальной науки.

Наряду с увлечением древней литературой М. Волошин и его современники были очарованы «откровениями археологических раскопок конца девятнадцатого века», когда «героическая мечта тридцати веков – Троя, стала вдруг осязаемой и вещественной...» [49, с. 47]. Область Феодосии становится отправной точкой для распространения пределов «печальной земли» Гомера на различные области Восточного Крыма, от Боспора Киммерийского до Судака,

средневекового Сурожа. Так символическая интерпретация Киммерии соединяется с локально-географической, составляя основу развития кода Киммерии в крымской культуре XX века.

2.3. Интертекстуальность художественного пространства творчества

М. А. Волошина и К. Ф. Богаевского

На рубеже XIX – XX столетий развитие философских представлений о символической природе культуры приводит к появлению теорий синтеза искусств. В художественной традиции Серебряного века визуальные, пластические искусства подчиняются общему замыслу создания полифонического образа, выражающего идею комплексного влияния на все чувства человека посредством соединения архитектуры, живописи, книжной иллюстрации, вербального текста. В основе любого произведения деятели искусств В. И. Иванов, В. Я. Брюсов, А. Белый, А. Н. Скрябин и другие видят символ, служащий проводником между миром идей и миром материи; в их представлении любое явление культуры есть знак, оно наполнено глубоким внутренним смыслом.

В указанный период развития русской художественной культуры закономерным было обращение художников к теории цвета, к философскому осмыслению пространства и времени в искусстве. Отличительной чертой становится сакрализация иконического образа как формы культурного архетипа. В обозначенное время в художественной традиции России появляется «миф о Киммерии» и феномен Киммерийской школы в искусстве М. Волошина, К. Богаевского. По мнению искусствоведа Н. Барсамова, вербальный и визуальный образ Киммерийской школы был выработан в творческом симбиозе данных авторов, которые дополняли идеи друг друга [15, с. 9]. При этом оба мастера сумели сохранить индивидуальные особенности восприятия образа

Киммерии и собственную манеру исполнения.

В параграфе 2 второй главы данного диссертационного исследования была освещена проблема семиотической двойственности художественного образа Киммерии. Его определение как локального явления, топографического термина соответствует символическому наполнению. Связь с гомеровским текстом и переживание древней истории крымской земли объединяются в культурном коде Киммерии.

Дружба и творческое взаимодействие М. Волошина с К. Богаевским, которых роднит глубокий интерес к «горестной, пустынной и огромной» стране Киммерии, оказали несомненное влияние на художественное пространство их произведений. Теоретическое обоснование символического видения пейзажа Киммерии было сформулировано в статьях М. Волошина «Константин Богаевский» (1911) и «Константин Богаевский – художник Киммерии» (1926). Обозначенные поэтом художественные и эстетические принципы творчества друга помогли обоим творцам осмыслить и обосновать мифопоэтический образ Киммерии.

В представлении М. Волошина, идея преобразования природы и подражания ей в произведении автора определяется внутренней свободой творчества. Художник становится творцом новой реальности, семиотического пространства как текста культуры. В то же время данное пространство служит «проводником» для тайных, сакральных знаний о природе, где «все преходящее есть символ». Рассматривая творчество К. Богаевского через призму каббалистического учения о космологической связи всего сущего, М. Волошин формулирует своеобразную «программу» восприятия киммерийского пейзажа, идею мистической «жизни земли».

В частности, по мнению поэта, не художник «изображает землю, а земля себя сознает в нем – его творчеством» [50, с. 345]; не К. Богаевский раскрывает печальную красоту этой изможденной, «безобразной» страны, но сама Киммерия «грезит свои Фата-моргана в творчестве Богаевского» [Там же]. В

символизме М. Волошина Земля воспринимается как первичная форма материи, онтологическая основа бытия и вместилище сакрального знания.

Символ, лежащий в основе образа Киммерии, позволяет К. Богаевскому использовать в его создании выразительные средства различных форм и видов искусства: визуальный образ соединяется с вербальным, поэтическим отображением в стихотворных циклах М. Волошина; с музыкальной полифоничностью внутреннего ритма планов изображения, линий и красочных пятен акварельных листов, эскизов, рисунков и литографий.

Наиболее очевидной представляется параллель между изображением Киммерии и тем вербальным контекстом, который окружает ее от момента появления самостоятельного топонима Киммерия до его поэтического воплощения в стихотворениях М. Волошина и, позднее, в эпистолярном наследии К. Богаевского. Через различные формы языка культуры семиотическое пространство Киммерии объединяет и порождает смыслы в красках, линиях, словах.

В первых произведениях киммерийского цикла, названного «Киммерийские сумерки» (1907), М. Волошин еще не употребляет этого топонима. Он описывает «безрадостный» и «торжественный» Коктебель, пропитанный желчью «шафранного тумана», горечью волн и полыни. В письме к поэту-символисту В. И. Иванову он упоминает возможное название этой лирической серии – «Одиссей в Киммерии». Тогда же М. Волошин лично знакомится с К. Богаевским и его видением Коктебеля: это «светлая земля», в которой «полно и значительно» выражено лицо земли.

Своеобразие акварельной серии М. Волошина состоит в воплощении культурного кода Киммерии через синестезию вербального и визуального текста. В позднем очерке «О себе» он описал свой путь от первых киммерийских темпер и гуашей к акварелям 1920-х годов. Его «Золотые холмы», «Вид с перевала» отчасти восходят к декоративным композициям других представителей Серебряного века, отчасти перекликаются с работами

Н. Рериха и М. Сарьяна. Это буквальное воплощение строк «Старинным золотом и желчью напитал / Вечерний свет холмы...» [50, с. 28], первые попытки обобщения облика природы в пейзаже. Отказ от светотеневой моделировки был продиктован стремлением к максимальной выразительности цвета, локального пятна. Но плотная фактура темперы, гуаши и масла не соответствовала художественным задачам М. Волошина. От всей живописности он оставляет лишь общий рисунок и фон, большинство его акварелей написано по памяти, для того, чтобы избежать искажения в образе природы.

Подписи, появившиеся на ряде акварелей М. Волошина, являют собой яркий пример особого подхода к образу Киммерии, который существовал в душе художника и изливался в красках. Сам он говорил, что стихотворные двустишия выступают не заглавием, а лишь «музыкальным аккомпанементом» к изображению, поскольку в искусстве «надо искать симфонического, а не унисонного звучания» [56, с. 725].

В этих подписях, оставленных М. Волошиным, как и в самих акварелях, всегда очень верно подобрано сочетание звука и цвета: «Твой влажный свет и матовые тени дают камням оттенок бирюзы» [50, с. 61]; «В скорбном золоте листов гор лиловые мотивы» [Там же, с. 240]; «К лазурному заливу тропы бегут по охряным холмам» [50, с. 250]; «Ртутный отблеск и сиянье оссиановских ночей» [Там же, с. 247]. Из общего ряда выбивается лист «А в душе пустыня Меганомы», это прямая отсылка к парижскому сборнику стихотворений, где «Пустыни вечной и немой / Ненарушимое молчанье...» [50, с. 24] грезятся поэту посреди суеты большого и чужого города. Художник мыслит цветовыми и пространственными категориями и в слове передает их с такой же легкостью, как и в визуальном образе.

Для К. Богаевского вербальный пласт художественного образа Киммерии в интерпретации М. Волошина стал основой, на которую впоследствии опиралось его собственное понимание этой темы в целом. М. Волошин сформулировал философскую теоретическую базу исторического пейзажа, к

которому обращался К. Богаевский; он увидел в его строгих ландшафтах в духе старых мастеров борьбу стихий, внутренне единство материй Космоса, немой лик Земли-Праматери.

Через стихотворное посвящение цикла «Киммерийские сумерки», к которому К. Богаевский выполнил иллюстрации, через вербальное воплощение общих мыслей и чувств в его эпистолярный текст проникают поэтические образы природы. В описании Нюрнберга он упоминает величавые готические соборы «с *цветными, как поэма*, окнами» [245] (Нюрнберг, 6 [января] 1909 г.). В Венеции К. Богаевского поражает образ дворца Дожей, «печальная, торжественная красота» палаццо, которые составляют для него подобие поэмы: «И как ко всей этой *поэме* не подходят наши пароходики...» [Там же] (К. В. Кандаурову. Венеция, 29 [января] 1909 г.). Увиденная художником природа складывается в визуально-словесном описании в единое целое, словно поэма и картина суть одно и то же явление.

Синтез искусств в соединении поэтического и художественного видения Киммерии проявляется в образе знакомых крымских уголков – Коктебеля, Феодосии, Керчи. Здесь по волнам скользит «темная Киммерийская ладья» (М. А. Волошину. Херсонесский Маяк, 23 сентября 1915 г.), а окрестности Керчи и древней Тамархи (Тамани), два берега Босфора Киммерийского, отмечены «суровым пейзажем». Это «пустынная Киммерийская страна», которая так будит воображение художника и дарит «богатую тему для стихов» [23, с. 131] (И. И. Лазаревскому. Феодосия. 23 сентября 1926 г.). Поэтическое начало волошинского текста моделирует взгляд К. Богаевского на его собственное творчество.

В контексте совместной творческой «манифестации» «художников-киммерийцев» часто приводится высказывание К. Богаевского о влиянии М. Волошина на его видение Киммерии: «В понимании ее я ведь так многим обязан тебе») [23, с. 132]. Но здесь важно отметить и влияние работ К. Богаевского на определение и развитие этого образа у Волошина, от ранних

критических статей до стихотворных посвящений. Общий с М. Волошиным опыт в акварельной серии киммерийских пейзажей видится К. Богаевскому «Киммерийским» полем битвы, где оба мастера сражаются «одинаковым оружием – акварельной кистью» [Там же] (М. А. Волошину. Феодосия, 10 марта 1927 г.). Здесь справедливо добавить, что вербальный текст М. Волошина был, в своем роде, таким же орудием, формирующим символическое значение иконического образа Киммерии.

Раскрытие поэтического характера живописи К. Богаевского было бы неполным без образа неба, воспринятого им через произведения М. Лермонтова: «никто так восторженно и глубоко не любил и не чувствовал небо – как он» [Там же, с. 155]. В контексте исторического пейзажа К. Богаевского обретает форму и цвет проблема внутреннего диалога человека с небом, поднятая М. Лермонтовым в романе «Герой нашего времени». Литературный мотив звезд выстраивается на противопоставлении их спокойного сияния в ночном небе и того смысла, который вкладывали в них издревле «люди премудрые», увидевшие в звездах символы их собственной жизни. Образ безучастного и далекого неба М. Лермонтова находит прямую аналогию в символическом строе пейзажа «Звезда-полынь» (1910), где темная земная твердь и восходящая яркая Полынь застыли в вечности, как немые свидетели человеческой истории.

В лирике М. Лермонтова небо противопоставлено суетной земле, оно становитсяместищем божественных сил, «рая на небесах», к которому душа стремится и которого никогда не сможет достичь [91]. Между небесным блаженством и земными страданиями находится фигура Демона, олицетворение мятежной творческой души, которое позднее в философии получило определение «богочеловеческого» [182, с. 350]. Понимание «лермонтовского неба» как постоянного спутника и собеседника земли проходит красной нитью через все творчество К. Богаевского.

В киммерийских пейзажах живописца небо освещено лучами солнца, луны и звезд; оно наполнено причудливыми формами облаков и по своему колориту, фактуре неявно противопоставляется архитектурным формам киммерийских скал и причудливым арабескам выжженной земли. Начиная с ранних работ К. Богаевского («Последние лучи» 1903, «Утро» 1910) и вплоть до поздних («Облако» 1920-е годы, «Вечер у моря» 1941) взгляд зрителя от первого, «земного» плана неизменно переходит к «небесному» фону, который поднимается занавесом над сценой человеческой истории, восходит, как Звезда Полярная, бесстрастный и величественный. Модус Неба образует в художественном пространстве К. Богаевского философскую категорию вечности, противопоставленную временному, преходящему земному бытию.

Тема времени в изобразительном искусстве в русской культуре Серебряного века раскрывается в синтезе визуального образа с поэзией и музыкой. Неслучайно использование М. Волошиным названия первого раздела сборника «Годы странствий» (1910) – «Когда время останавливается». Художник, творец, поэт создают в своем произведении собственное пространство и ощущение времени, которое может быть умоизобразительно «остановлено» [88].

В художественном пространстве М. Волошина, К. Богаевского «внутреннее время» Киммерии, ее темпоральность раскрывается в образах античности, в соединении застывшего момента времени в изображении на плоскости и чувственного переживания зрителем визуального текста. Интерес к исторической теме находит живой отклик в душе мастеров, выросших на крымской земле. Их привлекает художественный образ Восточного Крыма – воплощение древней Киммерии, где, согласно тексту Гомера, располагалась «киммериян печальная область» [66, с. 541]. На земле, «усталой от смены лет и рас», перед их мысленным взором оживают античные мифы, страницы сочинений Геродота, Овидия, Страбона, Аполлодора Сицилийского.

Вдохновленный древними авторами, К. Богаевский сознательно обращается к стихии Земли, философски переосмысляя категорию земной тверди. На его полотнах появляются «архаические» каменистые степи, фантасмагорические виды крымских гор, древняя Тавроскифия, Феодосия – Ардава и Кафа, Керчь – Боспор Киммерийский... В письме к И. И. Лазаревскому мастер описывает путешествие на гору Митридат, центр Пантикапея: «Под ногами шелестят черепки древних ваз, на горе Митридат всякой битой античной посуды, дальше цепь могильных холмов, далекий вид на Босфор Киммерийский...» [цит. по: 62, с. 61].

Одновременно воплощение культурного кода Киммерии в творчестве К. Богаевского, М. Волошина выходит за рамки привычного историко-литературного понимания топонима, формируя особый символический мир киммерийского пейзажа. Философские акварельные композиции М. Волошина, посвященные природе Коктебеля, «стране Киммерии», стремятся к синтезу искусств, к внутреннему единству «алхимических элементов» его пейзажей (камня, моря, неба) [186]. В художественном тексте М. Волошина древняя Земля-Праматерь, насыщенная историей, соседствует с Морем, которое объединяет текст локальной культуры с культурами античного мира, Византии и средневековой Генуи [102, с. 14]. Памятники старины, античные мифы становятся для поэта основой для создания «мифа о Киммерии», обретающего онтологическое звучание. Вопросы изменения значения топонима «Киммерия» и отображение в литературе и изобразительном искусстве были освещены автором данного исследования в статье «Семиозис топонима «Киммерия» в изобразительном искусстве и литературе путешественников первой половины XIX в.» [120].

Наиболее полно Киммерия как феномен культуры древнего мира раскрывается через текст «Одиссеи». Исследователь раннего творчества М. А. Волошина С. М. Заяц подчеркивает значение, которое поэт придает античному тексту, воспринятому в культурном пространстве Крыма в

гимназические годы. Он проводит анализ стихотворений из цикла «Годы странствий» 1910 г.: так, в сознании будущего философа происходит переосмысление мифа об Актеоне в стихотворении «Небо запуталось звездными крыльями»; определяется форма символа познания в стихотворении «Лампу Психеи несуся в руке»; происходит осознание времени как темницы мгновений в строках «Память – неверная нить Ариадны» [89].

Со временем Коктебель становится для поэта землей обетованной, «... где подобает жить поэтам, где есть настоящее солнце, настоящая нагая земля и настоящее Одиссеево море» [58, с. 32]. В стихотворных строках «Припаду я к острым щебням...», посвященных Коктебелю, М. Волошин использует редкий античный размер, галлиямб. В древности в этом размере создавались гимны, посвященные богине Кибеле и произносимые во время кровавых жертвоприношений [20]. В стихотворениях «Облака клубятся в безднах зеленых», «Над синевой зубчатых чащ» возникают коды сновидческого переживания древних мифов, мотив странствий [87]. Мрачный подтекст поэтического ритма подчеркивает трагическое мироощущение М. Волошина, особое переживание истории «страны Киммерии». Эта область и мифологический образ в поэтическом цикле «Киммерийская весна» становятся многозначным символом Начала, объединившего все фрагменты Бытия.

Пейзажная серия с видами Коктебеля логически завершает поиски мыслителя, предпринятые ранее в архитектурных видах европейских городов и в композициях, созданных в путешествиях по Испании [235]. Во время этих путешествий М. Волошин открывает для себя жанр мистического пейзажа, «прочтение судьбы места» по материальным линиям и складкам, в которых скрывается высший смысл [41, с. 84]. Через особенности рельефа, в его представлении, происходит «самораскрытие» образа Киммерии, познание высшей истины и основ бытия через геологические структуры.

Глубоко символична и цветовая палитра в тексте киммерийского пейзажа, соединенная в вербальном и визуальном тексте, в поэзии и живописи. В

стихотворении «Концом иглы на мягком воске» перечисляются излюбленные цвета акварелей М. Волошина: красно-бурые скалы, бирюзовое небо туч, сине-зеленый пенный вал; теплая гамма (красный, коричневый, бурый, охряный) противопоставлены холодной (синий, зеленый, серый) [193].

Выбор этих цветов, их цветового и вербального звучания не случаен. Символизм цветового решения сам М. Волошин расшифровывает в статье «Чему учат иконы»: «Красный будет обозначать глину, из которой создано тело человека – плоть, кровь, страсть. Синий – воздух и дух, мысль, бесконечность, неведомое. Желтый – солнце, свет, волю, самосознание, царственность. <...> зеленый цвет, <...> цвет успокоения, равновесия физической радости, цвет надежды» [53, с. 216]. Культурный код «земли Киммерии» преобразуется в «святой иконы лик», знаменуя приход М. Волошина к мистическому переживанию единства бытия в его пейзажах.

В то же время в художественном пространстве К. Богаевского историческая тематика тесно переплетается в «космическом единстве» с символическими знаками земли, неба, моря как немых свидетелей драмы человеческой истории. Данный круг аспектов исторической темы в творчестве К. Богаевского освещен автором настоящего исследования в статье «Дискурс исторического пейзажа в визуальном тексте киммерийской школы» [117].

Архитектурные композиции, древние крепостные стены приобретают в пейзажах художника, особенно на ранних этапах творчества, значение напоминания о бренности всего сущего перед лицом вечности, незыблемого мироздания («Старый Крым» (1903); «Звезда Полынь» (1908); «Киммерийские сумерки» (1911)). В более поздних, зрелых произведениях К. Богаевский приходит к умиротворенному пейзажу, лишенному былого драматизма («Пейзаж с деревьями» (1924), «Старая гавань» (1931). Символический мир пейзажей этого периода отдаляется от строгого текста Киммерии Гомера и наполняется созерцательным переживанием и осмыслением истории

Восточного Крыма во всех ее проявлениях, от древности до позднего средневековья.

После путешествия К. Богаевского в Грецию и Италию под влиянием пейзажей А. Мантеньи и С. Боттичелли в его творчестве появляется культурный код «идеального мира». Подробнее на данном круге вопросов автор настоящего исследования останавливается в статье «Дискурс «идеального мира»: Боттичелли и Богаевский» [116].

В произведениях, созданных после знакомства с образцами высокого искусства, К. Богаевский обращается к героическому пейзажу «вне времени и пространства». Его произведения разных лет, от «Итальянского пейзажа» (1911) (Государственная Третьяковская галерея) до полотна «Киммерия. Героический пейзаж» (1937) (Сочинский художественный музей) и акварели «Воспоминание о Мантенье» (1942) (Симферопольский художественный музей), свидетельствуют о влиянии пантеистического осмысления природы в творчестве художников итальянского Возрождения.

Настроения мастера, выраженные как в картинах К. Богаевского, так и в доступной для анализа дружеской переписке, фразы, к которым он обращается на протяжении всего творчества, приближают зрителя к пониманию образно-символического мира автора. Благодаря такому подходу для зрителя становится более понятным применение К. Богаевским и М. Волошиным культурных кодов, знаков, лексем, их художественная трансформация в слове, цвете и форме. Подробнее данная тема рассмотрена в статье автора настоящего исследования «Проблематика диалога «внутреннего» и «внешнего» пейзажей в нарративном наследии К. Ф. Богаевского» [119].

Семиотический анализ писем К. Ф. Богаевского позволяет выделить ключевые группы и подгруппы языковых знаков, или лексем, в творчестве художника, проследить изменение их коннотации в хронологическом срезе: знаки Солнца, Неба, родной Земли и Киммерии, культурные коды античности и «другого идеального мира». Мотивы Солнца, Луны, небесных объектов

наиболее близки философскому строю поэзии М. Волошина в контексте «космического единства» с Матерью-Землей: «реальная земля, земная жизнь и космос, жизни Вселенной, едины» [цит. по: 222, с. 182].

В воплощении культурного кода Киммерии К. Богаевского и М. Волошина необычайно сильны образы античной культуры, которые служат подтверждением обширного литературного контекста их творчества. Достоин упоминания высказывание литературоведа С. Н. Дурылина, который сравнивал К. Богаевского с «сыном света – Гелиосом» [23, с. 66], подразумевая насыщенность его произведений светом Солнца и их несомненную связь с античной культурной традицией.

В письмах разных лет К. Богаевский отмечает величие «прекраснейшего бога из богов» – покровителя природы Пана, предводителя муз Аполлона. В статье М. Волошина «Аполлон и мышь (творчество Анри де Ренье)» (1911) [48], ссылаясь на определение, данное Ф. Ницше аполлоническому и дионисийскому началу, автор характеризует искусство как «мир Аполлона», «прекрасный сон жизни», где власть божества опирается на творческую силу, которая «всегда дает новый росток», новые произведения.

В ином контексте использует данный образ К. Богаевский. Временные трудности в работе над новым полотном он связывает с ожиданием, когда сам покровитель искусств, Аполлон, призовет его «к священной жертве [...]» (Письмо С. Н. Дурылину, Феодосия, 2 октября 1939 г.) [23, с. 160]. Указанная цитата служит отсылкой к стихотворению А. Пушкина «Поэт»:

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружен... [173, с. 179].

Художественный образ Киммерии, сформированный М. Волошиным и К. Богаевским в художественной культуре Крыма, находит отражение в

произведениях их современников. Под обаяние «киммерийского текста» подпадают многие гости Дома поэта, которые знакомились с Киммерией прежде всего через поэтические коды М. Волошина и причудливые краски пейзажей К. Богаевского.

Знакомство с живыми свидетельствами и воспоминаниями о пребывании в Доме поэта стало возможным для исследователей лишь спустя определенное время. Так, воспоминания Марины Ивановны Цветаевой (1892–1941) о Максe Волошине «Живое о живом» были опубликованы впервые в 1933 г. в Париже как отклик на смерть поэта, но в советской печати они появились лишь в 1968 г., после частичного снятия запрета на публикацию его литературного и художественного наследия.

Восточный Крым описывается М. Цветаевой в контексте античной литературной традиции, как родина амазонок, «земля входа в Аид Орфея» [50, с. 421]. Отметим, что фигура Одиссея заменяется на не менее значимый образ певца Орфея, совершившего путешествие в загробный мир для спасения возлюбленной Эвридики. Под этим именем М. Цветаева подразумевает фигуру самого М. Волошина, вместе с которым она совершает морское путешествие к гротам Кара-Дага – и, вместе с тем, символическое, мистическое пересечение границ мира живых и царства теней, пределов Аида. В этом кратком описании для поэтессы Коктебель становится символом духовного возрождения.

Переплетение античности и современности в культурном пространстве Киммерии прослеживается и в очерке «Киммерийские Афины», автором которого является литератор Георгий Аркадьевич Шенгели (1894–1956). Выросший на берегах Таманского залива, он проникается духовным родством с обожженной, выветренной, похожей на лунную поверхность землей Коктебеля. По собственному определению автора очерка, его поразило величие античного наследия, выраженное в изломах трагической земли, ощутить которое для человека XX столетия «так же отрадно, как омыться гекзаметрами Гомера и сгореть вместе с градом копыеносца Приама» [50, с. 444].

Как и в случае с воспоминаниями М. Цветаевой, близкое знакомство с Киммерией М. Волошина и его образно-символическим миром для последующего поколения было затруднительно. И только личное знакомство немногочисленных деятелей культуры с творческим наследием М. Волошина и К. Богаевского способствовало сохранению созданного ими феномена Киммерии в культурном пространстве Восточного Крыма середины и второй половины XX века.

В контексте семиотической теории культуры темпоральная длительность внутреннего пространства, как и его космологическое единство всех видов искусства, находит отражение в музыкальном аспекте образа Киммерии. Подчеркивая символический характер своего творчества, М. Волошин говорил о необходимости для художника «в обыденном явлении жизни провидеть вечное, провидеть одно из проявлений музыкальной гармонии мира» [53, с. 446]. Именно музыку, способную передать «невыразимое», он видит как первооснову своей поэзии и живописных экспериментов, и в этом высказывании словно подтверждает сходную идею поэта-символиста В. И. Иванова о присутствии музыки в любом произведении искусства.

Высшей целью своей поэзии М. Волошин видел познание подлинной сути бытия, заключенной в поэтическом слове. Многие исследователи творчества поэта отмечали его способность «слушать в пейзажах Киммерии музыку истории» [102, с. 6], чувствовать духовную связь с древними культурами в пейзаже Восточного Крыма. Киммерийский цикл наполнен звуками, ритмами музыки: «Его полынь хмельна моей тоской, / Мой стих поет в волнах его прилива» [50, с. 51] (Коктебель. 1918). Закономерно появление в его поэзии образа Орфея, путешествующего за гранью мира живых и царства теней, и его лиры как символического ключа к пониманию скрытой истины [5]. Указанные образы созвучны античным представлениям о том, что лира, кифара и иные струнные инструменты воплощают в своих формах тело человека, а музыка, наполняющая струны, есть не что иное, как отзвук души.

В статье М. Волошина «Homeromedon» три вида искусства: музыка, скульптура и поэзия – объединены в образе Аполлона – вождя времени, предводителя Муз: «Пластика говорит: «Остановись, мгновенье!». Музыка: «Вспомни самого себя!». Поэзия: «Да будет!» [60, с. 60]. Именно в музыке, которую пронизывает единство ритма, «примиряет противоречия духа в конечном слиянии чувственного числа» [Там же], соединяются движение, течение времени, память о прошлом. Визуальный образ заставляет время остановиться, вербальный текст выступает констатацией свершившегося факта, и только музыкальная гармония способна нарушить их статичность и соединить с духовным миром, царящим над материей.

Если для М. Волошина воплощением времени в искусстве стала фигура Орфея – музыканта, признавшего себя «вселенной и творцом», и образ Аполлона – вождя времени, то для К. Богаевского образ Киммерии и тема музыки в изобразительном искусстве раскрывается в двух ипостасях: Бетховена и Моцарта. «Внутренняя полифония» звучит в сплаве линейного ритма и цветового решения его пейзажей, где лейтмотивом становится образ земли, насыщенной исторической памятью, следами древних культур.

В пейзажах «Старый Крым» (1903), «Утро» (1910) в сравнении с окружающей природой греческие храмы и постройки крито-микенского типа выглядят хрупкими, заброшенными знаками преходящей человеческой истории. В своей музыкальности искусство К. Богаевского обнаруживает глубокую связь с живописной традицией И. Айвазовского, с современными ему поэтическими образами М. Метерлинка, А. Белого, В. Брюсова, А. Блока с их иносказаниями и символической интерпретацией природы [23, с. 44].

Принцип соединения визуального текста со звуковыми выразительными средствами музыки (ритмом и тональностью) становится возможен в культуре Серебряного века в контексте развивающейся идеи создания «всеискусства». Поэт и философ Серебряного века В. И. Иванов выступил с идеей синтеза всех видов искусства на основе музыкальности: «Живопись хочет фрески, музыка –

хора и драмы, драма – музыки» [92, с. 54]. Целостное видение художественного образа, «со-ощущение» всеми видами чувств и его интерпретация формируют представление о синестезии музыкальности и ритмико-колористического решения.

Героический киммерийский пейзаж К. Богаевского, своеобразный «лик» земной стихии, ее мощь и экспрессия находят выражение в образах музыки Бетховена: «Торжественная мелодия звучит в моей просторной мастерской... Звуки музыки увлекают фантазию куда-то в далекие неведомые страны, и хочется сделать, написать нечто большое, грандиозное и торжественное, как бетховенская мелодия» [23, с. 39]. Ощущением величия наполнены монументальные пейзажи «Феодосия» (1930), «Радуга» (1932), «Тавроскифия» (1937), «Горный пейзаж» (1940), «Вечер на море» (1941), где образ Киммерии поднимается до высот «Героической симфонии», звучит в мощной полифонии формы и колорита. Живописность музыки и музыкальность живописи переплетаются в эмоциональном переживании природного пейзажа, его реальной и символической составляющей.

В своей монографии Н. Барсамов, друживший с художником, приводит высказывание К. Богаевского о картине Р. Судковского «Штиль», наполненной «молчанием природы», величественным спокойствием: «... сердцем, полным только что выслушанной музыки, художник пришел в свою одинокую мастерскую» [15, с. 9]. Глубокое понимание музыкальности характеризует творческую манеру и мировосприятие К. Богаевского, пронизывает всю его картину мира.

Противоположность сложной музыкальной «архитектуре» бетховенских мелодий составляет «моцартовская легкость», к которой стремится К. Богаевский. О собственном методе работы художник говорил, используя метафору тяжелого «восхождения на эшафот»; его тяготило отсутствие мгновений «светлого моцартовского творчества» (Письмо А. В. Григорьеву от 12 февраля 1933 года) [15, с. 32]. Если музыка Бетховена настраивает художника

на торжественный лад, то в музыке Моцарта он слышит легкость импровизации, всеобъемлющую гармонию мира, которую можно «переложить» в красках на холст или бумагу.

В данном вопросе сложно согласиться с мнением Н. Барсамова и Н. Тарасенко об импровизационной легкости письма, присущей наиболее ярким представителям крымской художественной традиции и Киммерийской школы: нельзя поставить знак равенства между живостью кисти И. Айвазовского и тяжелым, мучительно переживаемым процессом написания картин К. Богаевского. Созданный последним символический мир Киммерии наполнен ощущением мощи первозданной стихии, единства Земли и Космоса и одновременно чувственного переживания прошедших эпох.

Таким образом, семиотический анализ текста художественного пространства произведений мастеров Киммерийской школы в контексте крымской культуры позволяет прийти к общим выводам о ее типологических особенностях. Главенствующую роль в формировании и развитии Киммерийской школы играет воплощение культурного кода Киммерии в тексте крымской культуры.

На основе проведенного исследования художественного пространства произведений мастеров Киммерийской школы определены его характерные признаки:

- 1) локальность, формирование и развитие художественного языка в крымском культурном пространстве;
- 2) преемственность, принадлежность к крымской художественной традиции;
- 3) развитие образа крымской природы в качестве основного сюжета творчества, в реальном и символическом значении пейзажа, в его культурно-историческом, литературном, личностно-биографическом и изобразительном аспектах;

4) синтез искусств как принцип создания и чувственного восприятия образа Киммерии, диалогичность визуального и вербального текстов, интертекстуальность художественного пространства произведений;

5) темпоральность как процесс диалога между автором и зрителем, воспринимающим киммерийский пейзаж в его поэтико-вербальной и музыкально-пластической длительности, в историко-культурном контексте.

Выделенные характеристики могут быть применены для анализа творчества крымских живописцев середины – второй половины XX века с целью определения их принадлежности к Киммерийской школе как художественному объединению и выявления специфики их художественного пространства в рамках крымского текста культуры.

Выводы к главе II

1) Созданию Киммерийской школы в русской художественной культуре начала XX в. предшествует развитие визуального образа Восточного Крыма в романтической традиции И. Айвазовского и феодосийской школы живописи. В художественном образе полуострова И. Айвазовский объединил основные направления отечественной романтической культуры: идеализированный образ античности, ориентализм и лирико-поэтическое, философское восприятие природы. В творчестве М. Латри и А. Шервашидзе художественный образ Восточного Крыма получает авторскую интерпретацию через выразительные средства стиля модерн.

2) В основе культурного кода Киммерии лежит историко-культурный подтекст, связанный с античной традицией, в том числе с текстом «Одиссеи» Гомера и его сакрально-мифологической интерпретацией. В период создания «мифа о Киммерии» М. Волошина и К. Богаевского культурный код Киммерии приобретает двойственную мистическую и локально-географическую природу,

составляя основу воплощения культурного кода Киммерии в художественной крымской культуре XX века.

3) Полифонический художественный образ Киммерии в творчестве М. Волошина и К. Богаевского был выработан в соединении поэтического и визуального текстов; в рамках концепции синтеза искусств определена роль ритмики композиции и звучности красочного пятна. Культурный код Киммерии находит воплощение в локально-географической и философско-символической форме художественного пространства киммерийского пейзажа.

4) На основе проведенного исследования художественного пространства произведений авторов Киммерийской школы определены его характерные признаки: преемственность, авторская интерпретация культурного кода Киммерии в визуальном тексте; локальность, синтетичность, интертекстуальность, темпоральность.

ГЛАВА 3. СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА ТВОРЧЕСТВА С. Г. МАМЧИЧА

3.1. Преемственность художественного образа Киммерии в творчестве С. Г. Мамчича

В семиотической теории Ю. М. Лотмана художественное пространство является текстом, который существует в определенной системе символов, кодов и их значений. Данная теория определяет художественное пространство произведения искусства в качестве сложной саморегулирующейся знаковой системы, предназначенной для передачи и хранения информации посредством символов, культурных кодов [128]. Авторское видение образа в данной системе обеспечивает возможность для его интерпретации, перенесения в иное семиотическое пространство и формирования новых смыслов. Указанная особенность текста культуры, текстоморфность, возможность порождать новые смыслы на основе привычного символа способствует развитию культурного текста и его семантическому «прочтению».

Умберто Эко отмечал двойственный характер семиотического подхода к феноменам культуры, ведущего к построению теории универсальной коммуникации и одновременно стремящегося к описанию конкретно взятых коммуникативных ситуаций [233, с. 143]. Таким образом, любое явление, рассматриваемое в рамках определенного семиотического пространства, выступает в роли «семы», создающей контекст для практического применения знака, его прочтения [1].

Культурные коды художественного пространства произведений авторов Киммерийской школы, рассмотренные во второй главе настоящего исследования, определяют условные границы его семиотического поля и одновременно создают основу для трансформации содержания визуального образа в творчестве художников последующих поколений. Иконические знаки,

связанные с природой и культурным наследием Восточного Крыма, во второй половине XX в. приобретают новые смыслы, формируют иную систему кодов и знаков в тексте крымской культуры.

Ранее в данном исследовании был сформулирован вывод о том, что символический образ Киммерии определяет основные черты художественного пространства творчества мастеров Киммерийской школы:

- локальность
- преемственность
- синтетичность
- интертекстуальность
- темпоральность визуального образа.

Данные особенности позволяют провести семиотический анализ крымской художественной культуры второй половины XX в. и определить авторов, которые унаследовали традиции Киммерийской школы живописи.

Развитие культурного пространства Крыма во второй половине XX века может быть охарактеризовано влиянием современного мирового искусства, использованием выразительных средств «сурового стиля», французского импрессионизма, обращением к наследию ряда русских мастеров реалистического искусства начала XX века. На традиции местных школ, феодосийской и симферопольской, накладываются приемы и методы работы московских и ленинградских мастерских. Извне привносятся новые сюжеты, пластический язык, яркая палитра. Выпускники московского и ленинградского направлений – В. Д. Бернадский, Ф. З. Захаров, В. А. Апанович – становятся провозвестниками так называемого «крымского импрессионизма», который базируется на особом чувстве цвета, выразительности композиции. Живописность цветового пятна преобладает над доминантой рисунка и линии; данная характерная особенность может быть отнесена ко всей современной крымской школе живописи.

Ярким примером поисков новой формы, цвета, построения композиции служат работы крымских авторов П. К. Столяренко, О. В. Грачева и С. Г. Мамчича. В творчестве этих художников, по мнению современных крымских живописцев и искусствоведов, находят продолжение традиции исторического пейзажа Киммерийской школы [192; 189]. В частности, живопись О. Грачева и С. Мамчича анализируется с позиций символического киммерийского пейзажа, воспринятого в контексте выразительных средств постимпрессионизма и синтеза искусств Серебряного века русской культуры.

Художественный образ Киммерии приобретает решающее значение в зрелом творчестве С. Мамчича. Развитие его образно-символического мира от реалистического видения пейзажа к символическому, декоративному решению композиции требует более детального рассмотрения.

Вопрос изучения творчества С. Мамчича ставится современными исследователями в его непосредственной связи с историей и влиянием феодосийской школы на крымскую художественную культуру 1960 – 1970-х годов. Имя С. Мамчича встречается в каталогах крымских выставок 1950 – 1960-х годов, упоминается в нескольких газетных публикациях. В монографии Н. С. Барсамова «45 лет в галерее Айвазовского» (1968) приведено несколько строк о Степе Мамчиче и Володе Соколове как соучениках более одаренного П. Столяренко. В качестве художника Киммерийской школы его определяет искусствовед Р. И. Попова во вступительной статье «Найти себя в искусстве...» к каталогу посмертной выставки живописца [149, с. 5].

В 2000-е годы творческое наследие С. Мамчича фигурирует в ряде изданий, посвященных крымскому искусству. Влияние крымского романтизма К. Богаевского на творчество С. Мамчича отмечает Е. Н. Алексеева в статье «Студийное движение в Крыму в 1920 – 1940 гг.», в основном обращаясь к воспоминаниям Н. Барсамова [3]. Проблематику творчества художника рассматривает исследователь Е. Корусь в статье «Степан Мамчич. «Найти себя в искусстве...» [108]. Текст статьи опирается на анализ произведений, входящих

в частное собрание работ художника, и носит общий искусствоведческий характер.

Вклад С. Мамчича в крымскую художественную культуру освещает искусствовед С. А. Глазунова во вступительной статье к альбому «Изобразительное искусство Российской Федерации: Крым» [63]. Художественный образ Крыма в его произведениях 1960 – 1970-х годов связывается с историческим пейзажем, традиционным для крымского искусства; отмечаются литературные ассоциации с поэзией М. Волошина, позднее – с романтическими новеллами А. Грина (авторство данной трактовки принадлежит выдающемуся крымскому искусствоведа Р. Т. Подуфалому). Обращение к творческому наследию С. Мамчича в современных исследованиях служит доказательством роста интереса к крымской художественной культуре и механизмам наследования традиций в контексте Киммерийской школы.

Художественный текст произведений С. Мамчича, его особый образно-символический язык являются отражением процессов развития культурного пространства Крыма второй половины XX века. Анализ трансформации художественного пространства его произведений, внутреннего содержания образов крымской природы наиболее продуктивен в контексте особенностей Киммерийской школы.

Необходимо отметить, что художественное пространство полотен С. Мамчича традиционно рассматривается на основе его произведений 1960 – 1970-х годов, доступных зрителям и исследователям в музейных собраниях Крыма. Специфика осмысления эволюции образа крымской природы в работах С. Мамчича заключается в недостаточно полном анализе более ранних произведений мастера. Мало исследован ученический период. В архивных документах Союза художников сохранились два рукописных текста автобиографии С. Мамчича, 1960 г. и 1961 г., позволяющих сделать лишь самые общие выводы о его периоде обучения в студии Н. Барсамова, равно как и о ближайшем окружении.

В рамках данного диссертационного исследования впервые предложена периодизация развития творчества С. Мамчича в контексте Киммерийской школы и современной крымской художественной традиции. Рассмотрение биографических фактов автора представляется принципиально важным для понимания роли его окружения в развитии творческой идентичности. Необходимо определить особенности художественного пространства и изучить процесс развития художественного образа Киммерии в произведениях автора на протяжении всей его творческой биографии, от 1942 г. до 1974 г.

Из автобиографии художника, находящейся в архиве, известно, что он родился 14 августа 1924 года в селе Ново-Покровка, в семье крестьян. Спустя несколько лет, в 1930 г., родители переехали в Феодосию. Возможно, к переезду семью побудила болезнь Степана, врожденный порок сердца. Здесь он учился в школе № 96 до восьмого класса, который закончил в 1940 г. Известно, что с 1937 года по 1941 год он занимался в студии Н. Барсамова.

В военный период обучение было прервано, юноша остался в оккупированной Феодосии и был связным партизанского отряда, в котором находились его отец и младший брат Петр. Он не оставлял занятий живописью. В каталоге произведений художника отмечено, что в 1942 году им был самостоятельно написан исторический сюжет «Феодосийский десант», что дает возможность хронологически ограничить ранний период его творчества 1942 – 1950 годами.

Одной из характерных черт художественного пространства творчества С. Мамчича принято считать заимствование символики исторического пейзажа в творчестве К. Богаевского. В одном из рассказов писательницы Е. Г. Криштоф упоминается беседа С. Мамчича с К. Богаевским в феврале 1943 г., в тот самый день, когда прославленный художник погиб во время авианалета. Предметом их разговора была желтая краска, ленинградская сиена, которую было сложно раздобыть в военное время: «Сиены не оказалось, и Богаевский закивал длинной своей старческой головой с белоснежным лоскутком бородки: «Ну, что

ж, ну, что ж, Степан Гаврилович, придется поискать на барахолке» [114, с. 363]. Для настоящего исследования важен контекст рассказа, знакомство С. Мамчича с К. Богаевским и его произведениями, с формами воплощения культурного кода Киммерии.

Для раннего периода творчества С. Мамчича не свойственны тематика героических крымских пейзажей и обобщение природы, поэтому сложно согласиться с мнением, принятым в крымском искусствоведении, что молодой художник по умолчанию стал восприимчивым К. Богаевского. Он приходит к своему философскому, созерцательному романтическому пейзажу не сразу, и реминисценции к образам, распространенным в крымской художественной культуре, равно как и «цитирование» композиционных особенностей старших собратьев по школе, еще не означают прямой преемственности.

В послевоенный период Степан Гаврилович продолжил обучение в мастерской Н. Барсамова, где находился с 1944 по 1949 год. К этому времени относятся пейзажи, натюрморты, виды интерьеров Феодосийской галереи, написанные с натуры («Большой зал галереи им. И. К. Айвазовского» (1946); «Сирень, тюльпаны и ирисы» (1947); «Феодосия» (1948)) [168]. Большую роль в формировании творческой идентичности С. Мамчича сыграло знакомство с молодыми выпускниками Ленинградской академии художеств, Московского института имени В. И. Сурикова, с уже состоявшимися художниками А. Куприным, И. Грабарем, Е. Моисеенко и другими деятелями искусств [192].

Крепкая реалистическая школа, приверженцем которой был Н. Барсамов, организованные им выезды на натурные этюды, кропотливое изучение художественных приемов И. Айвазовского и его последователей в стенах Феодосийской картинной галереи побудили С. Мамчича обратиться к реалистическому пейзажу. Он достиг больших успехов в своем начинании и в 1949 г. был зачислен в Симферопольское художественное училище имени Н. Самокиша сразу на 4 курс. Здесь он обучался до 1951 г. на художественно-педагогическом отделении и написал дипломную работу «Ленин среди

крестьян» под руководством молодого педагога В. Д. Бернадского [243]. Согласно документам, картина получила Диплом областной выставки 1951 г. [239]; ее сюжет известен лишь по архивной черно-белой фотографии, настоящее местонахождение неизвестно. На полотне изображен В. И. Ленин, ведущий оживленную беседу с деревенскими тружениками. Избрание исторического сюжета для дипломной работы, композиционное решение с выведением на первый план группы фигур и массивной телеги, спокойный реалистический пейзаж скорее стоят ближе к московской школе, чем к крымской традиции.

Завершение ученического периода знаменует начало самостоятельного творческого пути и нового этапа в биографии художника, который следует обозначить хронологическими рамками с 1951 по 1957 – 1958 годы. В это время С. Мамчич обращается к натурным этюдам Кавказа, Крыма, Украины («Гизель. Большие ворота» (1951), «Предгорья большого Кавказа», «Полевой стан», «Гизель. Улица» и др.). Реалистические традиции крымской художественной школы находят отображение в работах С. Мамчича, представленных на областных и всесоюзных выставках: «У причала» (1955) [240], «Рыба идет» (1956). Произведение «У причала» демонстрирует успехи молодого живописца, его поиски органичного соединения морского пейзажа с жанровой сценой. Две мальчишеские фигуры, расположенные на первом плане с удочками в руках, соседствуют с массивным силуэтом баржи, темнеющим в ранних сумерках. По композиционному решению, по непосредственности колорита картина может быть поставлена в один ряд с работами его современников, Ф. З. Захарова, В. Д. Бернадского, Н. Ф. Бортникова. В дальнейшем морская тематика становится одной из центральных в творчестве художника.

Работая в Крыму, С. Мамчич продолжает исследование возможностей импрессионизма в пейзаже, в самых обыденных и повседневных сюжетах находит романтическое воплощение радости жизни. Его «Плавучий док» (1956) интересен прежде всего первым планом – образом выжженной крымской земли,

испещренной следами колес, покрытой редкой зеленью. Второй план, посвященный жизни приморского городка, занимает на картине гораздо меньше места, демонстрируя контраст с морской стихией, наполненной движением человеческих фигур, обилием лодок и кораблей.

Повседневная жизнь порта предстает на картинах «Ночь» и «Вечером» (1957), «В Керчи» (1958). Индустриальный пейзаж морского порта на дальнем плане и деревянный причал с двумя лодками на втором плане лишь усиливают впечатление безмятежности и вневременного бытия морской стихии. Похожую задачу решает художник в картине «Гуси на Азовье» (1958), где все больше отходит от тонкой реалистической трактовки, делает акцент на световых эффектах – сверкающей воде, отвесно падающих солнечных лучах – и эмоциональности цветового пятна.

Развитие своеобразия художественного пространства произведений С. Мамчича прослеживается в работах 1959 – 1960 годов; в этот период подход к построению композиции становится все более формальным. Художника привлекают необычные цветовые акценты, перспектива. Городское пространство в его произведениях разложено на цветовые плоскости и фактуры, разбито строгим ритмом – в картине «Лестница на Митридат» (1959) выделяются вертикали углов и скаты крыш, перекрывают друг друга сложные оттенки белого цвета.

Историческая тематика проявляется во многих этюдах и зарисовках С. Мамчича, но образы архитектурных памятников и природных объектов Крыма еще не наделены символическим значением. Художник находится в постоянном поиске выразительных форм и средств. В этот период во многих этюдах и самостоятельных произведениях можно найти черты фовизма, утрированное заострение внимания на активном эмоциональном звучании цвета («Село Морское. Базарчик» (1959), «Катер на берегу» 1960 г.).

В 1960 г. Степан Гаврилович Мамчич был принят кандидатом в члены

Союза художников СССР [241]; позднее, в 1961 г., был переведен в члены Союза советских художников Украины [242]. Это дает ему необходимую свободу в выборе сюжетов, художественного языка. В 1961 году С. Мамчич создает живописную серию, посвященную Севастополю и его окрестностям, истории города, его богатому культурному наследию, соединению природы с индустриальным мотивом («В Южной бухте», «Пассажирский причал», «Утренняя приборка», «Яхт-клуб»).

Торжественная, парадная сторона города предстает в произведении «В Южной бухте» (1961). Архитектурный мотив легко узнаваем и намеренно стилизован, белоснежный известняк Графской пристани и морского вокзала отливает голубыми рефlekсами, на дальнем плане возникают военные, торговые, медицинские суда. Художник улавливает мельчайшие нюансы освещения и схватывает мгновенное впечатление жизни приморского города. Фигуры людей появляются не во всех произведениях этой серии, но присутствие человека художник ощущает повсеместно, в окружении кораблей, лодок, грузовых кранов («Утренняя приборка» (1961); «Яхт-клуб» (1961)). Одна из версий сюжета «Яхт-клуб», в частности, была отмечена комиссией, рассматривавшей возможность перевода С. Г. Мамчича в члены Союза художников СССР.

Для живописной серии 1962 – 1963 годов характерны новые формы построения художественного пространства, пейзаж постепенно утрачивает прямую связь с натурой и обретает некоторую смысловую замкнутость («Ворота в крепость», 1962). В работах этого периода меняется манера письма, фактура красочного слоя становится одним из выразительных средств. Динамизм наложения мазков соединяется с прямолинейностью силуэтов башен, с их строгой геометрией, подчеркнутой статичным контуром.

К 1963 году относятся первые произведения С. Мамчича, выполненные в его узнаваемой манере. Из уст крымских художников в личной беседе звучат различные формулировки: для Л. Балкинда это романтический реализм, для

Н. Дудченко – «такой странный Ван Гог». Традиционно в работах мастера 1960 – 1970-х годов прослеживается прямое влияние постимпрессионизма. Под этим термином в культурологии понимается условное соединение главных направлений в европейском изобразительном искусстве, в первую очередь в творчестве Поля Сезанна, Винсента Ван Гога и Поля Гогена. Художественное пространство творчества С. Мамчича претерпевает изменения в сторону более декоративного решения и роли рисунка в построении образа. Именно с произведениями зрелого периода принято связывать творчество С. Мамчича в целом.

Появление композиционных особенностей постимпрессионизма в творчестве С. Мамчича не было случайным. Он последовательно вырабатывает приемы, позволяющие наиболее выразительно передать ритм, внутреннюю динамику пейзажа. Знаковой в этом плане можно назвать работу «Байдарские ворота» (1963). Художник выстраивает композицию плоскостно, практически не прибегая к светотеневой моделировке. Отход от реализма в изображении Форосской церкви, ее намеренная стилизация, упрощение природных форм говорят о стремлении художника к созданию пейзажа-знака, декоративного и многозначного.

Следует отметить близость произведений этого периода к темпераментам работам М. Волошина. Сравнение с композицией «Золотые холмы» (1900-е годы), построенной на соединении звучных локальных пятен, объединенных плотным контуром, демонстрирует сходство этих пейзажей. В последующих произведениях С. Мамчич активно использует найденные выразительные средства («Починка лодки» (1963), «Рыбацкий поселок. Казантип» (1963).

В 1964 – 1965 годах С. Мамчич работает над поиском необычных пластических и колористических решений, над новыми сюжетами. Композиция красочного этюда «На водохранилище» (1964) родственна отдельным этюдам П. Столяренко, у которого мы находим сходные сюжеты с веерообразными парусами и ярким фоном неба. Но и здесь художник не оставляет собственные

колористические поиски в духе фовизма, создавая причудливое сочетание розово-красных оттенков моря и скал.

В картине «Рыбачья гавань» (1964) С. Мамчич выстраивает высокую перспективу. Декоративность композиции, ограниченность каждого предмета в пространстве создают ощущение покоя, впечатление застывшего времени. Этот прием С. Мамчич использует и в последующих произведениях.

В 1965 г. была написана картина «Стрижи и крыши» (1965), одна из наиболее узнаваемых работ художника. Усиленная контрастность колорита, выразительная декоративность крымской природы и урбанистического пейзажа создают впечатление исторической многоплановости. Подобная трактовка указывает на особое внимание художника к образу крымской земли, современной жизни полуострова и его прошлого.

По сравнению с предыдущими периодами количество работ С. Мамчича год от года сокращается. Возможно, тяжелая болезнь подтачивала его силы. Произведения второй половины 1960-х годов отличаются тонкой детализацией, вдумчивым построением композиции, сложными световыми эффектами («Изрезанный берег» (1966).

К 1967 году к творческой биографии С. Мамчича относится только одна монументальная работа, «Рыбаки». Его произведения упоминаются в статье о выставке к 50-летию Октябрьской революции [216]. В этом году была организована первая совместная выставка произведений С. Мамчича и О. Грачева в художественных музеях Симферополя и Севастополя. Согласно каталогу, на выставке 1967 г. были представлены 13 полотен С. Мамчича, выполненные в 1964 – 1967 годы, среди них такие значимые произведения, как «Рыбачья гавань» (1965), «Старый виноградник» (1966), «Большие деревья» (1966), «Южная бухта» (1964), «Стрижи и крыши» (1964) и другие. Известно, что позднее, в 1970 г., О. Грачев и С. Мамчич написали совместную работу «Огненная эстакада», вероятно, посвященную событиям Великой Отечественной войны. К сожалению, фотографии и репродукции этой картины

не сохранились.

Выставка 1967 года стала знаковой для крымской культуры и для самих авторов, многие годы работавших в одной художественной мастерской. Художники используют декоративное решение, стилизованные формы и превращают образы крымской природы в подобие иероглифа, таящего в себе множество значений.

Произведения Олега Валерьевича Грачева (1923 – 2012) можно охарактеризовать как философское переосмысление крымской истории. Его живописную манеру отличает стремление к сложному композиционному пейзажу, смелым новаторским художественным приемам. В каждом произведении он стремился к наиболее выразительному воплощению творческого замысла. Диалог художника с миром строится не на прямом взаимодействии и непосредственном, эмоциональном отражении жизни в творчестве. В его работах присутствует отстраненность от реальности и стремление воплотить свой идеал.

В произведениях 1960-х годов, в пейзажах, портретах, натюрмортах О. Грачев стремился постичь жизнь природы, закономерности ее развития, ритмы ее жизни. Обращаясь к образу человека, он пытается постичь его суть, сказать о вечном, непреходящем. Драматическое столкновение человека и стихии, утонченное символическое звучание известных полотен «Гора Демерджи» (1966), «Пересохший поток» (1966) выделяют О. В. Грачева среди крымских художников указанного периода, наделяют его творчество характеристикой «сурового стиля», который оказал влияние и на С. Мамчича.

В контексте киммерийского пейзажа С. Мамчич активно обращается к теме крымской истории. Богатое культурное наследие полуострова наложило свой отпечаток на архитектурный облик городов, которые художник преобразует в своем образно-символическом мире, в частности, в произведениях «Сумерки» и «Крыши старого города» (1968). В 1969 г. были созданы такие знаковые для С. Мамчича работы, как «Тремонтан – Северный

ветер» и «Каштаны». Смена поколений, тема величия и гармонии природы составляют основу романтического пейзажа в качестве нового направления развития творчества С. Мамчича в 1970-е годы.

К этому времени относятся произведения, позволившие говорить о философско-символическом и литературном контексте творчества художника: «Старое поселение» (1970), «Мыс Ильи» (1970), «Город у моря» (1971), «Пейзаж с мостом и деревьями» (1971), «Пейзаж с осликом» (1972), «Дыхание истории» (1973), «Родной город (Феодосия. У Старого Карантина)» (1974). Основным содержанием этих работ становится течение времени, пластическое выражение образов крымской истории, художественной традиции Киммерийской школы. Декоративное решение данных композиций образует самостоятельное значение и ценность рисунка, дополненного цветовым эмоциональным звучанием.

Последней работой С. Мамчича принято считать философский пейзаж «Судьба (Омелы на тополях)» (1972 – 1974, встречается датировка 1970 – 1974). Об этой картине говорит искусствовед Р. И. Попова: «На фоне тревожного неба голые деревья в трепетном ожидании и тревоге» [149, с. 6]. Анализ корпуса произведений позволяет проследить развитие сюжета с деревьями от ранних работ 1950-х годов. В то же время, Е. Г. Криштоф сообщает, что в противовес этой картине художник создал жизнеутверждающую работу «Деревня на острове» [114, с. 366] (это произведение датируется 1973 годом).

3 апреля 1974 г. тяжелая болезнь прервала жизнь художника, который, по воспоминаниям современников, полюбился им «правдивостью и выразительностью», своими «яркими, пронизанными солнцем пейзажами... дарил людям радость, отдавал им частицу своей души» [244].

Сложный творческий путь С. Мамчича, метаморфозы визуального текста его работ указывают на неустанный внутренний поиск новых выразительных средств, манеры письма. В его ранних крымских, кавказских и украинских пейзажах очевидно влияние реалистической традиции, в сюжетных полотнах

раскрываются образы современников. В ряде произведений 1960 – 1970х годов прослеживается обращение к выразительным средствам сезаннизма, фовизма, постимпрессионизма, стиля модерн. Эклектичность художественного языка живописца дает возможность рассматривать художественное пространство его произведений в контексте традиций Киммерийской школы.

3.2. Воплощение культурного кода Киммерии в художественном пространстве произведений С. Г. Мамчича

Воплощение образа крымской земли, в особенности Восточного Крыма присутствует в произведениях С. Мамчича на протяжении всей его творческой биографии. Формирование и развитие визуального текста киммерийского пейзажа находит отражение в образном и символическом строе его работ, от натуральных этюдов до поздних декоративно-символических пейзажей.

Историко-культурный контекст возникает уже в ранних работах С. Мамчича. В период обучения в студии Н. Барсамова в 1948 г. он пишет городской пейзаж «Вид Феодосии». Архитектурные памятники, силуэты старинных генуэзских башен образуют узнаваемый городской ансамбль старого города. В этом ландшафте С. Мамчич следует за реалистической традицией пейзажной живописи: амфитеатр бухты, окруженной холмами, служит декорацией для отстраиваемого порта. Принцип органичного соединения старого и нового в облике современного Крыма восходит к кругу сюжетов феодосийской школы, маринистическим пейзажам И. Айвазовского, А. Фесслера и Л. Лагорио, а также отчасти к послевоенным пейзажам Н. Барсамова «Феодосия в 1944 году» (1944) и «Восстановление Феодосийского порта» (1947).

Художественный образ Восточного Крыма складывается в творчестве С. Мамчича под непосредственным впечатлением от культурного наследия И. Айвазовского, М. Латри, К. Богаевского. Воплощение культурного кода

Киммерии в художественных образах ландшафта Восточного Крыма становится отличительной чертой творчества С. Мамчича уже в ранних его произведениях. Поиск новых форм воплощения идеи исторического пейзажа был ознаменован распространением сюжетного ряда пейзажей за пределы Крымского полуострова.

Тема истории и роли человека в изменении облика природы находит отражение в кавказской серии этюдов, выполненных С. Мамчичем в 1951 – 1952 годах. Главенствующее место здесь, как и в более ранних крымских видовых пейзажах, занимают архитектурные мотивы, образ дороги («Гизель. Большие ворота» 1951, «Гизель. Дорога в верхнюю Саниба. Северная Осетия» (1952)).

В творчестве С. Мамчича образ дороги становится тем символом, который позволяет переместиться из одной местности в другую, символически перейти в иное состояние, измениться вместе с пространством, действительным или художественным. В соединении с тематикой исторического наследия, материальных свидетельств прошлых эпох образ дороги приобретает экзистенциальное значение, связанное с мотивом жизненного пути. Художественный образ дороги воспринимается в мировом искусстве в контексте творческого развития автора, которое связано с множеством испытаний. Путь, поднимающийся в гору, который необходимо преодолеть идущему, возникает в одной из проповедей Винсента Ван Гога [79, с. 16] и сопровождает его на протяжении всей жизни в образах дорог, каналов, путников и старых стоптанных башмаков.

Возвышенный образ дороги, ведущей к горной вершине, занимает важное место в крымских пейзажах русского живописца Ф. Васильева. Его полотно «В Крымских горах», по определению И. Н. Крамского, наполнено «торжественной тишиной», соединяет реалистическое изображение природы Крыма и символическое значение жизненного пути, устремления художника и зрителя к небу, к «горному» миру [32, с. 35-36]. Визуальный образ дороги

воспринимается в значении бесконечной изменчивости мира, как общий путь многих поколений.

Тема истории, течения времени фигурирует в пейзажах С. Мамчича в качестве попытки переосмысления явлений прошлого в современном культурном пространстве. Архитектурные памятники используются им как наиболее очевидное, возвышающееся над поверхностью земли свидетельство присутствия в коммуникативном пространстве иных форм культуры. Так, на картине «Через века» (1956) башня судакской генуэзской крепости изображена с затененной стороны, ее массивный силуэт выглядит черным монолитом на контрасте со светлым склоном и тонкой тропинкой. Величие этого знака исчезнувшей культуры несомненно, но его значение отступает перед естественным течением времени.

В этой серии С. Мамчич стремится передать не столько дух истории архитектурного сооружения, сколько его место в жизни современного Судака. В картине «Крепость» (1956) силуэты и зубцы старинных башен поднимаются над крепостной скалой и узкой тропинкой к морю, над дорогой в город, идущей от ворот. Лаконичность изобразительного языка позволяет автору создать художественное пространство произведений, объединяющее знаки прошлого и настоящего.

В раннем творчестве С. Мамчича киммерийский пейзаж выстраивается вокруг реальных исторических памятников и природных ландшафтов Восточного Крыма. В композиции «Дорога к Судак» (1957) дается высокая точка обзора, автором моделируется внутренняя динамика пейзажа, которая обусловлена противопоставлением высоких массивов гор и плоскости моря. Здесь очевидна тенденция переосмысления визуального опыта Киммерийской школы: к панорамной перспективе обращался К. Богаевский в «Героическом пейзаже» (1935). Отчасти пейзажи С. Мамчича обнаруживают композиционное сходство с «коктебельской сюитой» М. Волошина.

В очерке «О самом себе» (1930) М. Волошин характеризует собственные творения: «Главной темой моих акварелей является изображение воздуха, света, воды, расположение их по резонированным и резонирующим планам» [50, с. 356]. Резонанс отдельных планов пейзажа, то есть их взаимодействие, резонанс как отклик, звуковая вибрация и динамика цветовых соотношений, составляют основу художественного пространства акварелей М. Волошина. В работах С. Мамчича, наряду с композиционным расположением плоскостей и взаимовлиянием планов, продолжает играть главенствующую роль живописность, выразительность цветового пятна. Одновременно художнику удается добиться «моцартовской» легкости письма, присущей более графике, чем живописи.

Локальная определенность визуального текста Киммерии от Судака до Керчи заостряется С. Мамчичем в картине «Кара-Даг» (1961). Художественный образ Киммерии выстраивается вокруг Коктебеля, его мистической природы, опирается на «повторение» образа поэта в лике земли (в силуэте склонов горного массива). Кара-Даг, неотъемлемая часть пейзажа Коктебеля, возникает в поэтическом мире М. Волошина, как «рухнувший готический собор» [131], как вход в Аид и граница, определяющая «священные пределы Киммерии» [185; 195]. Космогонический образ познания бытия, основ мироздания, выраженный в материальных формах Кара-Дага, в трактовке С. Мамчича приближается к пониманию героического образа лика земли у К. Богаевского, к его «Тавроскифии» (1937).

С. Мамчич использует эффекты освещения, формирует световоздушную среду, оттеняет светлые пластические массы горных отрогов темной полосой морской воды. Выступы скал поднимаются над Кара-Дагом как руины крепости, глубокие тени образуют сложный ритм пятен, идущий от темных вертикальных отрогов в левой части массива к светлым пологим склонам в правой части холста. Противопоставление линейной плоскости моря и монументальной архитектоники земли формирует внутренний резонанс

композиции.

Помимо тематики киммерийского пейзажа, воспевающего образы Восточного Крыма, в художественном пространстве произведений С. Мамчича появляются иные группы визуальных образов: современные индустриальные мотивы портовой жизни и образ старого города. Развитие мотива культурно-исторического наследия крымской земли связано с изменениями в художественном языке С. Мамчича в произведениях 1960-х годов. Визуальный текст его полотен этих лет становится более лаконичным и выразительным. Наряду с активной ролью цветового пятна используется плотный контур, очерчивающий и обособляющий каждый предмет. Определенной трансформации подвергается и световоздушная среда, дальний план приближается к зрителю и трактуется более декоративно.

Сравнение двух картин 1961 и 1964 – 1965 годов под общим названием «Южная бухта» демонстрирует изменение внутреннего содержания пейзажа вместе с его формой. Вместо искрящихся солнечных бликов, лазоревого моря и темно-синего дальнего плана с индустриальным мотивом на полотне выводятся обобщенные силуэты военных кораблей, грузовых кранов Южной бухты. Необычно сочетание прямой перспективы первого и второго планов, высокой перспективы дальнего плана с изображением выхода из бухты как аллюзии к историческому прошлому Севастополю. Импрессионистическое видение природы уступает место строгому, монументальному решению композиции.

Каждый предмет в более позднем пейзаже представлен крупнее, значительнее, чем на предыдущих городских видах. Военный крейсер в плотных клубах белого и темного дыма для С. Мамчича приобретает значение всего военно-морского флота, один грузовой кран означает все краны огромного портового пространства, от Инкермана до судоремонтного завода. Соединенные в художественном пространстве картины, эти два образа вместе прочно связываются с обликом Севастополя.

На дальнем плане вход в изображенную бухту преграждают высокие

склоны, на одном из них поднимается строение, напоминающее крепостную стену или ворота – возможно, это отсылка к крепости Каламита. Увидеть ее из Южной бухты в действительности невозможно, но С. Мамчич утрирует извилистый рельеф, искривляет пространство и помещает крепость в прямой видимости для зрителя. Инкерман замыкает Северную бухту и выступает в качестве символа многовековой крымской истории.

Визуальные образы старого Бахчисарая и пещерных городов в творчестве С. Мамчича получают развитие в ряде работ 1968 – 1973 годов. Два произведения «Сумерки» (1968) и «Крыши старого города» (1968), вероятно, задумывались как диптих: художественное пространство полотен образует единое эстетическое целое.

В отличие от более ранних архитектурных мотивов, здесь С. Мамчич заостряет внимание не на самих зданиях старого города, а на их черепичных крышах, залитых лунным светом. Отблеск черепицы, светлая брусчатка улиц, белая стрела минарета образуют сложный ритм произведения, уводя зрителя по лабиринту кривых улочек старого города. Архитектурное пространство крымского поселения, отмеченное восточным колоритом, связано в одно и то же время и с прошлым полуострова, и с его настоящим, поскольку сохранение архитектурного облика старого города является особенностью местной культуры. На дальнем плане над черепичными крышами возвышаются причудливые скалы, обведенные плотным синим контуром и глубокими тенями.

Интерпретация художественного пространства работ этой серии предположительно основана на философском противопоставлении архитектурного мотива как творения рук человеческих и вечной, неизменной природы. Отметим, что для К. Богаевского пещерные города, окружающие Бахчисарай (Чуфут-Кале, Тепе-Кермен) служили натурой для этюдов, так же, как скалы Белогорска были включены им в пространство картины «Жертвенники» и серию крымских литографий 1923 – 1924 годов. Возможно, пейзажи С. Мамчича могут быть помещены в контекст данной символической

системы.

Визуальный код, в котором мы наблюдаем соединение крымской культуры с природными силами, получает развитие в работе «Старое поселение» (1970). Но здесь здания, возведенные людьми, нарочито уменьшены в размере, по соседству со скальным массивом они кажутся игрушечными. Архитектура земной тверди выведена на первый план, почти все художественное пространство полотна занимает скала, испещренная ветрами и выщербленная многими поколениями людей. Подобный ландшафт и сегодня может быть увиден в Инкермане, но С. Мамчич обобщает его и создает художественный образ крымской истории от первых палеолитических поселений до наших дней.

Для зрелых произведений С. Мамчича 1970-х годов, посвященных развитию художественного образа Киммерии, характерно философско-созерцательное настроение. Композиция картины «Мыс Ильи» (1970) построена вокруг зеркальной глади морского залива, в котором отражаются округлые, словно оплывшие от зноя скалы, белый маяк на дальнем плане. Этот узнаваемый уголок Восточного Крыма видится художником как средоточие детских и юношеских воспоминаний, в романтическом флере первых впечатлений величия и гармонии природы. Маяк изображен им таким, каким он помнил его в довоенные годы, до разрушения оккупантами и восстановления в 1954 году.

Художественный образ маяка, освещающего путь рыбакам в морских просторах, становится воплощением философского видения «дороги жизни» многих поколений людей, живших на крымских берегах. Тропинки пейзажей этой серии складываются в образ дороги, который уже возникал раньше в художественном пространстве С. Мамчича, но теперь зазвучал с новой силой. Они ведут к маяку, этот образ возникает в нескольких его произведениях, в том числе в работе «Тропинки детства» (1970): здесь маяк написан крупнее, на втором плане, за высоким выступом обветренной скалы. Слева над этой скалой поднимается молодой месяц; у подножия маяка вьется тонкая сеть тропинок,

отраженная в безмятежной поверхности воды. Величие природы и рукотворных памятников прошлого запечатлелось в памяти художника и нашло отражение в символическом киммерийском пейзаже.

В 1971 г. была написана картина «Город у моря», которую по значимости можно поставить в один ряд с двумя предыдущими работами. На первом плане на берегу зеркального залива возвышаются дома города – сказочного двойника Феодосии, мощные улицы сквозь арки поднимаются на самый верх, к минарету мечети и крестово-купольному храму Иоанна Предтечи. Ландшафт на картине может быть связан с реальным обликом Феодосии лишь благодаря отдельным памятникам архитектуры; он составлен из узнаваемых элементов крымских городов, словно мозаика, артистический каприз. Композиция пейзажа построена на гиперболизированном подъеме горных склонов, окружающих залив, их резкий контраст с плоским зеркалом моря усиливает декоративность изображения.

Образ дороги в творчестве С. Мамчича соединяется с вольной интерпретацией произведений Богаевского в работе «Пейзаж с мостом и деревьями» (1971). На первый план выведены два высоких дерева, они отделяют первый план от второго, носят характер «кулис». В глубине возвышается скала с руинами башен, слева от нее идет дорога через мост. Легкая тройная арка белого моста-акведука приобретает символическое значение перехода на другую сторону, соединения двух противоположных берегов, объединения истории и современности.

Мост и руины башен служат напоминанием, что эта местность давно обжита и известна человеку. Искусствовед Р. Т. Подуфалый говорил, что это произведение можно было бы назвать «Воспоминание о Богаевском» [167]. По мнению исследователей творчества К. Богаевского, в его героических пейзажах мост также играет декоративно-символическую роль. В произведении «Пейзаж с водопадом и мостом» (1942) звучит философская идея объединения прошлого и настоящего. Здесь возможна интерпретация образа моста, характерная для

искусства старых европейских мастеров. В работе Рогира ван дер Вейдена «Мадонна канцлера Роллена» (1435) мост символически соединяет мир земной и мир небесный, пролегая между фигурой канцлера и фигурами Мадонны и младенца Христа. На известных полотнах Питера Брейгеля «Вавилонская башня» (1563) и «Охотники на снегу» (1565) по мосту непременно проезжает повозка или бредет фигура с охапкой хвороста как собирательный образ повседневных забот жителя города. В данном контексте мост как символ, соединенный с образом дороги, становится знаком бренности, быстротечности человеческой жизни.

Другая работа С. Мамчича из этой «горной» серии – «Пейзаж с осликом» (1972). В композиции повторены очертания скалы, склоны которой покрыты пещерами, на первом плане возникает белый мост со стрельчатыми арочными пролетами (известно мнение, что это не мост, а виадук). Ослик как неизменный спутник жителя горного Крыма добавляет ноту восточного колорита в безлюдный пейзаж.

Произведения С. Мамчича этого периода сложно связать с реальным историческим пейзажем; в трактовке крымских искусствоведов Р. Т. Подуфалого, Л. Д. Холкиной они получают общее определение «романтические фантазии» [115, с. 5]. Символизм присутствует в работах «Дыхание истории», «Родной город Феодосия. У старого Карантина», «Судьба. Омела на тополях», которые являются своеобразным итогом развития художественного пространства произведений С. Мамчича.

Композиция картины «Дыхание истории» (1973) родственна сюжету «Тропинки детства», но вместо маяка на склоне горы появляется круглая башня с бойницами. Нельзя точно назвать архитектурный памятник, послуживший прототипом башни, возможно, это собирательный образ генуэзской крепости Чембало в Балаклаве, крепостных сооружений Инкермана. Культурное наследие крымской земли прочувствовано художником в серии подготовительных этюдов; один из них носит название «Пейзаж со скифской бабой», что является

отсылкой к истории полуострова в период, предшествующий античности и греческой колонизации. Тревожный колорит, темные клубящиеся облака придают картине мрачное настроение, что в целом не свойственно творческой манере С. Мамчича.

Работа «Родной город Феодосия. У старого Карантина» была завершена в первые месяцы 1974 года. Здесь, как и в картине «Город у моря», С. Мамчич намеренно отходит от натурного изображения памятников истории, конструирует художественное пространство полотна из различных элементов архитектурного пейзажа: на дальнем плане возвышаются пламенеющие алые стены генуэзской крепости и Карантина, купол одной из старейших церквей Крыма, собора Иверской иконы Божьей Матери, белый минарет мечети Муфтий-Джами, старинные постройки XIX века. Художник воплощает в этой эклектичной композиции всю многовековую историю родного города, воспоминания своего детства и юности. Как и в более ранней работе, «Город у моря», отдельные архитектурные элементы городского ландшафта становятся иконическими знаками художественного пространства творчества С. Мамчича.

Таким образом, изменения в визуальном тексте крымских пейзажей С. Мамчича связаны с постепенным развитием тематики культурно-исторического наследия Крыма. Композиционный строй его произведений приобретает лаконичность и предельную выразительность рисунка и колорита; целью этих изменений является упрощение формы и развитие символического содержания произведений. Для позднего творчества С. Мамчича характерно философско-созерцательное прочтение крымского пейзажа, нашедшего воплощение в образах дороги, старого города, моста. Наряду с художественными образами Западного Крыма, окрестностей Бахчисарая в целом ряде работ позднего периода нами было отмечено воплощение культурного кода Киммерии.

Историческая составляющая образа Киммерии подводит исследование к вопросу о роли художественного времени в образно-символическом мире

С. Мамчича. В изобразительных видах искусства художественное время выступает неотъемлемой частью произведения, оно отражает явления, происходящие в реальном времени [78]. По мнению художника и теоретика искусства В. Кандинского, живопись обладает материальностью и темпоральностью, которая опирается на элементарные временные формы – точку и линию [99, с. 218]. Наряду с литературой, танцем и музыкой изобразительное искусство воспроизводит пространство в ограниченном отрезке времени, в точке соединения образа и сюжета, места и действия [95].

Как было отмечено во 2 параграфе первой главы данного исследования, развитие кода во времени осуществляется в форме диалога между интерпретатором и интерпретантом, между зрителем и объектом. Художественный образ рассчитан на временное развертывание в своем материальном выражении, в фактуре холста и красок, в точке, линии и красочном пятне, и в том значении, которое ему присваивается в данном культурном контексте как определенному эстетическому целому.

Анализ визуального образа Крыма в художественном пространстве произведений С. Мамчича демонстрирует включение в ряд сюжетов образов Бахчисарая, пещерных городов, а также современных индустриальных пейзажей. Одним из наиболее выразительных символов крымского пейзажа в его интерпретации становится образ моря у берегов Западного и Восточного Крыма, объединяющий жанровые сцены с участием рыбаков, архитектурные пейзажи приморского города.

В ранних произведениях 1950-х годов («Тихий вечер» (1955), «Утро» (1955), «Ночь» (1957), «Вечером» (1957)) С. Мамчич близок к импрессионистическому течению, его натурные пейзажи живописны, наполнены воздухом, световыми эффектами. Встреча человека и морской стихии интересует С. Мамчича с точки зрения своей живописности, развития художественного пространства в определенной точке времени суток. Жизнь приморского города, рыбацкой деревни дарит автору неисчерпаемый круг

сюжетов. Возвращение к реалистическим традициям прослеживается в работе «За рыбой» (1958): в лодке, наполненной сетями, изображены две мальчишеские фигуры; один из ребят пытается распутать снасти, второй стоит вполоборота влево, глядя на рыбацкие баржи. В последующих работах мастер достигает наиболее полной гармонии колорита, выделяя и утрируя цвет неба и залива («Тревожный закат», 1958).

Сосредоточенность художественного пространства в отрезке времени не ограничивает развитие образа в творчестве С. Мамчича. Он повторяет образ, наблюдает за изменениями освещения, создает живописную серию, которая может рассматриваться как единое целое. Так, композиция «В Геническе» (1960) известна в двух вариантах. В первом лодки рыбаков освещены бордовыми закатными лучами, от этого света раскрытые паруса становятся плотными, материальными, а море темным и тревожным. И совсем по-другому выглядит эта же группа в утренних лучах, на фоне светлых вод и угасающего тонкого месяца.

Между вечерним и утренним состояниями природы, получившими визуальное воплощение, во внутреннем времени художественного пространства проходит несколько ночных часов. При полном соответствии формы и размещения предметного плана, парусных лодок, изменяется колорит, эмоциональная структура образа. Объединение художественного пространства в двух временных точках составляет в искусстве С. Мамчича важный эксперимент с темпоральной категорией в тексте произведения.

Живописные поиски С. Мамчича в области импрессионизма, в безошибочной передаче цветового пятна закладывают основу декоративности в его зрелом творчестве. Значительных успехов достигает художник в исследовании возможностей колорита в работах «Солнечный день» (1961), «Балаклава» (1961), «Рыбацкая слободка» (1962). Соотношение линейного рисунка и цветового пятна создает внутреннюю динамику работ «Сохнут сети» (1961) и «У причала» (1961). С. Мамчич использует пластические возможности

линии, ее выразительность и соподчинение цвету. Образы баржи, камня в воде, причала на высоких деревянных сваях, выхваченные из окружающей их световоздушной среды плотным контуром, приобретают монументальность и символическую многозначность. Развитие визуального текста произведения во времени в данной образной системе происходит в усилении значения рисунка, границ контура, разделяющего объекты в художественном пространстве, при сохранении колористической сложности живописи.

Отдельную группу составляют произведения 1963 г.: «Дикий пляж», «Ласковый прибой», «Прибой» и «Погнутые зонтики». Художник, последовательно разрабатывающий в своем творчестве величественный, неподвижный образ природы, обращается к динамике: морские валы и брызги пены переданы в ломаном, рваном ритме. Тем не менее, внешняя экспрессия не характерна для вдумчивого творчества С. Мамчича, данное сюжетное направление не находит дальнейшего развития.

С. Мамчич возвращается к найденным ранее пластическим решениям в иконическом тексте декоративно-контурного оформления рисунка в основе живописного образа. В картине «Камни в воде» (1963) художник отказывается от теней, завершает каждую форму широким плотным контуром, символизирующим формирование новой знаковой системы, создавая внутреннюю динамику композиции, что характеризует черты напряженного диалога двух стихий.

Глубокий интерес к жизни рыбаков Восточного Крыма присущ зрелому творчеству С. Мамчича. Он использует различные выразительные средства для создания живописных композиций «Рыбацкое хозяйство» (1963), «Сохнут сети». В произведениях 1960-х годов формируется узнаваемый авторский почерк, суть которого – в обобщенных лаконичных образах действительности: «Рыбачья гавань» (1964), «Стрижи и крыши» (1965), «Изрезанный берег» (1966).

Иконический знак моря находит воплощение в панорамной перспективе

«Рыбачьей гавани», что позволяет провести параллель с резонирующими композициями, характеризующими художественный текст акварелей М. Волошина. От первого плана, красно-охристых пестрых камней взгляд зрителя перемещается к плоскости ярко-бирюзового залива, расположенного в глубине художественного пространства. В отдалении изображены в миниатюре баржи и лодки, группа рыбаков на пристани. С. Мамчич не стремится к детализации, живописной проработанности светотени, рефлексов и полутонов, своеобразие его видения воплотилось в иной знаковой системе. Окружающие залив скалы выделены плотным контуром, жесткой светотенью, дальний план в розовом цвете приближен и дан плоскостно, обобщенно.

Лаконизм и декоративность образных средств работ С. Мамчича этого периода близки художественному языку Поля Гогена, его синтетическому видению природы искусства. В творчестве Гогена был воплощен символический идеал прекрасного и возвышенного в искусстве, увиденного в каждом явлении природы и культуры. В контексте крымской художественной культуры С. Мамчич использует его композиционные решения для реализации собственной идеи символики пейзажа в современном культурном пространстве, добиваясь единства формы и глубины онтологического содержания.

По этому композиционному принципу построено полотно 1965 г. «Стрижи и крыши», одна из наиболее узнаваемых работ С. Мамчича; в ней нашло отражение формирование новой знаковой системы, нового кода его образов. На первом плане изображены розово-красные кирпичные крыши, над ними пролетают четыре стрижа. На втором плане в желтых водах Азовского моря качаются баржи, вертикали их мачт срезаны верхним краем холста. Впрочем, о том, что это Азовское море, нам говорит лишь цвет воды, на принадлежность к природе Восточного Крыма не указывает ни одна другая деталь пейзажа.

Несмотря на известную нам точную дату написания, сложно назвать границы внутреннего летоисчисления художественного пространства, что

вызывает разночтения даже в определении времени дня. В этом созерцательном образе земной тверди и морской стихии, представленных в форме вневременной философской категории, прослеживается идейная связь символических образов живописца с историческим пейзажем К. Богаевского.

Художественный образ Киммерии в указанном контексте находит отражение в композиции картины «Изрезанный берег» (1966). Его особенность воплотилась в колорите картины, который кажется преувеличенно теплым, желто-зеленый цвет воды подчеркивает насыщенные бордово-красные и охристые оттенки скал, синие рефлексy и тени пляжа, расплывающиеся отражения. Используя декоративное решение композиции, С. Мамчич передает впечатление остановившегося времени, переживание сложного состояния изменчивой природы.

Раскрытие символического значения визуального образа через его бытие во «внутреннем времени» произведения становится одной из главных задач С. Мамчича в работах зрелого периода. В наибольшей степени эта тенденция отображена в картине «Тремонтан – Северный ветер» (1969). В подготовительных эскизах она носила название «Три поколения рыбаков» и была посвящена собирательному образу крымских рыбаков, тружеников моря, с которыми художник жил бок о бок с самого детства. С этой целью автор использует композиционное решение изображения группы рыбаков и пейзажного фона, символически-лаконичное, как и художественные приемы. Искусствовед Р. И. Попова отметила в этом произведении черты «сурового стиля», именуя данную форму картины «новеллой» [149, с. 5], повестью в красках и линиях.

Художественное пространство полотна обладает символической временной протяженностью, переданной через образы представителей трех поколений рыбаков. На первый план выведены фигуры людей, которые изменяют окружающую их действительность, ведут внутренний диалог с морской стихией.

Диалогичность пейзажей С. Мамчича, простота и открытость композиций в перечисленных работах позднего периода позволяют охарактеризовать завершение эволюции художественного образа Киммерии. Автор приходит к монументальной трактовке киммерийского пейзажа, к декоративному решению. Проблематика внутреннего развития художественного пространства киммерийского пейзажа во времени в творчестве С. Мамчича находит выражение в обобщении образов природы и создании монументально-декоративной композиции.

3.3. Интертекстуальность и синтез искусств в художественном пространстве произведений С. Г. Мамчича

В параграфе 2 второй главы данного исследования был представлен анализ художественного пространства произведений авторов Киммерийской школы в контексте теории синтеза искусств. Принцип синестезии в художественном пространстве творчества мастеров Киммерийской школы основывается на соединении визуальных (изобразительных), вербальных (поэтических) и аудиальных (музыкальных) выразительных текстов. Способность живописца и скульптора тонко чувствовать и передавать контекст литературного произведения, застывшее движение, возможность для писателя мыслить образами и цветом служат созданию нового типа произведения, что подтверждает концепцию текстоморфности культуры, возможности создания нового текста, представляющего образец «всеискусства».

В визуальном тексте произведений художников Киммерийской школы находит воплощение высказанная Ю. М. Лотманом мысль о семиотическом дуализме, двойственности культуры. Принцип «со-ощущения», межчувственного восприятия визуального образа, иконического знака становится возможным благодаря соотнесению его как элемента культурного

пространства с целым, с общей картиной. Существование символа в тексте культуры определяется ее сложной семиотической структурой, которая объединяет языки различных видов и выразительных средств искусства.

Модель синтеза искусств была предложена и теоретически обоснована представителями Серебряного века русской культуры. М. Волошин сформулировал принцип соединения поэтико-вербального и колористического художественного образного мира в своих стихотворных произведениях. Собственную акварельную серию киммерийских пейзажей он видел через призму синтеза живописи и танца: «художнику, уже подготовленному, надо исполнить отчетливо и легко свободный танец руки и кисти по полотну» [50, с. 357]. Сочетание свободного движения и его результата, неподвижного рисунка, приближало М. Волошина к идеалу «всеискусства».

Воплощение культурного кода Киммерии в творчестве С. Мамчича традиционно рассматривается в контексте киммерийского исторического пейзажа К. Богаевского, вербального текста М. Волошина. Представления об образно-символической системе произведений С. Мамчича, заложенные его современниками, сохраняют свою актуальность и задают направление интерпретации визуальных образов в его художественном тексте. Так, в стихотворении крымского поэта Бориса Евгеньевича Сермана (1912 – 1996) пейзажная серия С. Мамчича ограничивается полотнами «Тропинки детства» и «Маяки», то есть работами зрелого периода:

Пусть говорят, что там бывал,
Где ты шагал,
Что открывал
Весь этот чудо-мир Волошин.
Свой путь ты сам одолевал
И возвращался с новой ношей ... (1977) [181, с. 60-61].

Целостное впечатление слияния живописного образа Крыма в творчестве С. Мамчича с вербальным текстом М. Волошина современники могли получить в контексте парной выставки с О. Грачевым в 1967 г., где были представлены произведения 1964 – 1966 годов. На посмертной выставке 1978 г. большое внимание уделялось преемственности киммерийского пейзажа К. Богаевского и символического содержания образа Киммерии М. Волошина в творчестве С. Мамчича.

«Миф о Киммерии» М. Волошина воплощен в симфоническом сочетании слова и визуального образа [58, с. 65; 218]. Цветовая и поэтическая составляющие кода «Киммерии Волошина» оказали существенное влияние на восприятие современниками пейзажей С. Мамчича. Действительно, нельзя не отметить возможность его знакомства с акварельной сюитой М. Волошина, с поэтическими сочинениями певца Киммерии в годы обучения в мастерской Н. Барсамова и личного общения с К. Богаевским. После снятия запрета на публикацию и изучение творчества М. Волошина в 1960-е годы синтез искусств в его творчестве, надписи на акварелях становятся для современников «литературными проводниками» в загадочный мир романтических образов С. Мамчича.

Стремление М. Волошина к легкости и свободе в написании пейзажа, к точности в изображении накладывает отпечаток на его поэтические образы [54, с. 164-169]. По собственному определению, он ощутил в природе Коктебеля космическую беспредельность, «земли отверженной застывшее усилие» [50, с. 27]. Его колористические решения исходили из интуитивного видения природы, из стремления к постижению смысла, заключенного в каждом цвете [39, с. 184]. Исследователь символизма акварелей М. Волошина М. А. Филиппова приводит его слова: «Мои стихи о природе утекли в акварели и живут в них, как морской прибой, – с приливами и отливами» [204, с. 146]. Поэт мыслит художественными формами, планами, колористическими сочетаниями и контрастами, и это синтетическое видение образа Киммерии

оформляется в лирические акварельные пейзажи-размышления, пейзажи-прозрения духовного облика земли.

Переход С. Мамчича от натурного пейзажа к символическому, построенному на живописных принципах постимпрессионизма, видится его современниками как отражение волошинских мифопоэтических кодов. Пустынный пейзаж «Изрезанного берега» с заливом, наполненным цветными камешками, созвучен арабеске яшмового пляжа Коктебеля, стихотворному образу «...заливы гулкие земли глухой и древней» [50, с. 30]. Насыщенный цвет «Рыбачьей гавани» и янтарные воды картины «Стрижи и крыши» определяют характер всего изображения, его умиротворенное настроение и сходство с колоритом иконы в определении М. Волошина [152].

Код «земли Киммерии» в стихотворной форме волошинского текста преобразуется в «святой иконы лик», в символ восприятия автором локального ландшафта в контексте его духовного содержания. Образ киммерийского пейзажа в интерпретации С. Мамчича находит реалистические формы пластического и цветового воплощения крымского текста культуры второй половины XX века.

Семиотический дуализм визуального текста пейзажей С. Мамчича позволил его современникам рассматривать созданные им картины крымской природы в контексте символического мира других литераторов, связанных с крымской культурой. Так, в 1970-е годы визуальные образы зрелых произведений С. Мамчича получают новую интерпретацию в семиотическом поле вербального текста А. Грина и А. И. Куприна.

В 1978 г. в очерке Е. Г. Криштоф появляется меткая характеристика картин художника, которые были призваны увести зрителя «в Гель-Гью, например, или в Балаклавскую бухту...» [123, с. 365]. В приведенной цитате раскрываются топонимы, принадлежащие к литературному пространству произведений А. Грина «Бегущая по волнам» и А. И. Куприна «Бухта

листригонов». Вербальный текст данных произведений становится отправной точкой для прочтения визуальных образов пейзажей С. Мамчича.

Возвышенное и эмоционально напряженное видение крымского пейзажа в работе «Дыхание истории» (1973) созвучно образу «бухты листригонов» А. И. Куприна, Балаклавы, где текст построен вокруг повторения цветовой характеристики: «черное небо, черная вода в заливе, черные горы» [45, с. 38; 46, с. 377]. На первый взгляд, символика черного цвета должна быть обращена к мраку, смерти; но в сочетании с оттенками красного, желтого, фиолетового цветов черный контур гор и облаков лишь подчеркивает яркость и монументальность композиции. Черные контуры и тучи на картине рассматривалась современниками С. Мамчича как визуальное отображение «глубокой, полной, совершенной тишины» в тексте повести А. Куприна.

Одним из главных воодушевляющих мотивов произведения А. Куприна является тема «трудной, но радостной жизни простого человека в его единстве с природой» [129, с. 70], жизни тружеников моря, которую как нельзя более точно описывает символический ряд картин Мамчича «Рыбачья бухта», «Тремонтан – северный ветер», «Мыс Ильи». В облике нескольких поколений рыбаков, в силуэтах барж на зеркальной морской глади угадывались образы «соленого грека» Коли Костанди, рыбацких баркасов и лодок, выходящих на ночной промысел, воплощение изустных морских рассказов.

Декоративно-символические образы приморского города позволяют провести параллели с вербальным текстом сказочной страны «Гринландии», воплощенной в текстах А. Грина. Так, в 1981 г. в Симферопольском художественном музее была организована выставка с говорящим названием «Образы Александра Грина в живописи и графике» из коллекции Феодосийского литературно-мемориального музея А. Грина, Симферопольского художественного музея, частных собраний и мастерских художников.

В критической статье о данной выставке картина «Город у моря» упоминается наравне с работой О. В. Грачева «Воспоминание о Грине»,

графическими фантазиями на темы «Блистающего мира» и «Бегущей по волнам» А. Н. Худченко, акварелью М. М. Казаса «Зурбаган» к книге А. Грина «Загадочные истории» [157]. Еще раз работа названа в статье Р. Т. Подуфалого «Певцы Гринландии» (1981) [166], что свидетельствует об актуальности данной трактовки в этот исторический период.

Искусствовед С. А. Глазунова отметила особую звучность фантастического образа приморской жизни: «От пейзажей Мамчича веет романтикой произведений А. Грина. Маленькие города у моря отражаются в водах глубоких бухт, их причудливая архитектура будто рождена мощными круглящимися горными массивами, у подножия которых они расположились» [63, с. 24]. К данному определению можно добавить, что для художественного пространства пейзажей С. Мамчича характерно отсутствие стаффажных фигур; «Город у моря», «Тропинки детства» и другие работы этой серии воспринимались современниками художника в контексте вербального текста Гринландии как своеобразные декорации для всевозможных вариаций сюжетов повести «Алые паруса», романов «Бегущая по волнам», «Блистающий мир» и других.

В то же время условное помещение творчества С. Мамчича в контекст произведений А. Грина и А. Куприна имело и обратный эффект: в крымской художественной культуре формируется своеобразный «миф о Мамчиче», представляющий прямую аналогию с Гринландией [134]. Семиотический анализ творчества С. Мамчича в контексте знаковой системы данных авторов позволил исследователям и современникам по-новому взглянуть на образный строй произведений самих писателей – А. Грина, А. Куприна. Их вербальные тексты получают в художественном пространстве пейзажей С. Мамчича своеобразную визуальную «точку опоры». Их соотнесение в едином культурном пространстве образует новые смыслы, интерпретации, осуществляет текстоморфную функцию культуры.

Внутренний мир зрелых работ С. Мамчича привлекает исследователей своей поэтической метафоричностью и в то же время – безусловной узнаваемостью отдельных элементов его символической «мозаики» образов культуры. Родственность символического мира творчества С. Мамчича с другими текстами культуры, соединение различных выразительных средств в его произведениях позволяет прийти к выводу о преемственности традиций Киммерийской школы в его художественном пространстве. В рамках синтеза искусств более подробного освещения требует проблематика интертекстуальности произведений С. Мамчича, их диалогичность по отношению к визуальным образам художников, оказавших несомненное культурное влияние на развитие крымской школы живописи второй половины XX века.

Связь с образно-символическим миром М. Волошина прослеживается в творчестве С. Мамчича в композиционном и колористическом построении художественного пространства. С. Мамчич мог видеть произведения М. Волошина в собрании Феодосийской галереи и в своих напряженных поисках новых выразительных средств прибегнуть к реминисценции, обратиться к визуальному опыту предшественников.

Способность к адаптации художественных приемов, к их преломлению через призму авторской интерпретации объединяет различных представителей Киммерийской школы. Так, М. Волошин в своих ранних живописных работах использовал методы работы, в свою очередь, заимствованные европейским постимпрессионизмом в японском графическом искусстве. Статьи М. Волошина, опубликованные в газете «Русь» в 1904 и 1905 годах, были обращены к вопросам творчества современных художников-постимпрессионистов, значение которых для европейского и мирового искусства тогда лишь начинали признавать деятели культуры. В 1906 г. один из выпусков журнала «Золотое руно» был посвящен современному французскому

искусству, статья М. Волошина касалась вопросов творчества его современников Сезанна, Гогена и Ван Гога [59; 125, с. 210].

Использование яркого локального красочного пятна, выделение его плотным цветным контуром позволяет сопоставить работы С. Мамчича 1960 – 1970-х годов с «мифом о мире» Гогена. По определению М. Волошина, Гоген смог прийти к предельной простоте и декоративности своего художественного мира, отказавшись от поисков живописности, обратившись к «новым ликам жизни» в искусстве, то есть к духовному, онтологическому содержанию простой, конкретной и человеческой образной системы [59]. Он предвосхитил появление теории синтетического восприятия искусства, обосновал его принципиальное эстетическое значение, которое находило отражение в пластических формах Египта, Греции и первобытных народов Полинезии [161, с. 177]. Заимствуя черты образов барельефов с фронтонов храмов Афин, Карнака и Барабудура, Гоген не прибегает к «цитированию», но использует их как элементы «всеобщего» культурного кода, близкие и понятные каждому человеку.

В пейзажах С. Мамчича складывается живописная система, характеризующаяся цветной плоскостью, монументальностью и декоративностью. Отказываясь от объемности, он разбирает крымский пейзаж на отдельные цветовые массы, создает подлинно гогеновские композиции, существующие до «смешения языков» цвета [80, с. 187]. Зарождение художественного приема цветовой плоскости присутствует в пейзажах, написанных в Северной Осетии, в путешествиях по Украине и северным областям Крыма.

В 1955 г. в окрестностях Киева, на высоких берегах Днепра С. Мамчич написал этюд «Зеленя. Святошино». Можно выдвинуть предположение, что он пишет окрестности Киева и Седнева, Черниговскую область, где много лет находились творческие мастерские крымских художников. Прохладная зелень травы, примятой дождем, подернутая дымкой речная гладь – образы,

контрастирующие со вспышкой красного цвета в одежде женской фигуры, ведущей за руку ребенка в розовом платье. Тогда же была создана картина «Старые деревья» (1955), в этюдном стиле. Вдоль аллеи с вековыми деревьями по зеленой тропинке идут две фигуры, мать и ребенок. Тема диалога с природой, связанная с определением места человека в этом мире, укрепилась в художественном языке С. Мамчича и реализовалась в образах его зрелого искусства.

В 1950-х и первой половине 1960-х годов крымская земля возникает в натуральных, вполне конкретных пейзажах С. Мамчича. Панорамные виды плодородных долин разворачиваются на фоне мощных хребтов гор – так формируется новый язык живописи автора. На картине «Дорога на Планерское» звучат яркие контрасты цвета, выстраивается текучий ритм горной гряды. Мягкая волна известняковой скалы поднимается над приглушенными охровыми деревьями в пейзаже «Под Ай-Петри. Осень» (1960). Художник чутко прислушивается к изменениям в природе, окрасе листьев, цвете земли, – как в его работе «После первых заморозков» (1960), где проступает легкая зелень, красно-сиреневые горы вокруг Судака. Пейзаж узнаваем и в то же время в значительной степени обобщен.

Вновь в творчестве С. Мамчича появляются черты уже сложившегося визуального образа: тема деревьев, роста, цветения; его «Платаны» (1960) написаны с ярко-оранжевыми кронами на темном фоне дальних гор. Показателен в этом плане иконический текст этюда «Предзимье в Крыму» (1960), острый по рисунку, тревожный по колориту. Обнаженные ветви деревьев сплетаются в причудливые иероглифы, сквозь очертания которых проступают величественные склоны гор, оливково-серые, зелено-синие и светло-лиловые.

Ряд панорамных композиций продолжает серию видов крымских долин и горных пейзажей. В картине «Коктебельская долина» (1962) С. Мамчич «раскладывает» перспективу на несколько планов, разделенных горизонталью дороги. Узнаваемый ритм линии гор, резко очерченный, возвращает нас к

импрессионистическим чертам в творчестве мастера. Пространство здесь еще не утратило своей объемности, связи с натурой, но автор постепенно приближается к декоративному решению и максимальному упрощению дальнего плана.

В ряде произведений С. Мамчич выделяет плотным цветным контуром не только склоны гор, но и кроны деревьев, и мелкие детали пейзажа, артистически обозначая и преобразая их естественную форму в иконический знак крымской природы, придает ему значение визуального текста. Так, в картине «Починка в дороге» (1962) он работает с локальным цветом, практически отказываясь от теней в изображении гор. Похожую задачу решает он и в картине «Сады в долине», где проявляется синий контур, оттеняющий розовые горные склоны. С. Мамчич не отказывается от живописных приемов в пользу рисунка; цвет продолжает играть важную символическую роль в его художественном пространстве, но в то же время утрачивается натурная нюансировка.

В данном контексте интересна работа «Крымский пейзаж» (1962), где эффект вечернего освещения позволяет выстроить общий лилово-синий колорит. По-новому звучит в соединении рисунка и локальных цветовых пятен мотив дома, архитектурных строений в целом, присутствия человека на крымской земле. Так, в работе «Старинный дом» (1962) художник заостряет внимание на причудливой форме крыши, небо написано схематично. В картине «Терраса» (1962) крыши домов обведены, выделен рисунок черепицы. Иконический образ дома, старого города скорее связывается им с историей крымской земли, здесь еще не получившей своего выражения.

Поль Гоген видел в пейзаже отражение мыслей, ощущений, которые природа вызывает в человеке, художнике и зрителе. По его мнению, природа отдает лишь символы, знаки чувств, и постижение ее сакрального смысла возможно лишь в творческом поиске [64, с. 25]. Связь с синкретическим строем пейзажей Гогена воплощена С. Мамчицем в образах яркой южной природы.

В Гурзуфе С. Мамчицем была написана серия пейзажей, в которых художник использует новые элементы визуального образа. Работа «Агавы» (1963) отличается сильной проработкой архитектурных деталей, стрельчатых окон, заостренных листьев агавы в белых вазонах. В пейзаже нет собственно прямых линий, они движутся, искривляются, сообщая внутреннюю динамику всей композиции. В пейзаже «Причал» (1963) он отчасти повторяет этот прием, выводит на первый план стрельчатое окно, в то же время формируя глубину пространства. Еще одно произведение этой серии – «Вертолет на станции Гурзуф» (1963); его напряженный колорит и сложная фактура приближаются к фовизму. Художника привлекают сложные формы, такие, как, к примеру, силуэт станции или изогнутые, обведенные контуром ветви в работе «Голое дерево» (1963), диковинным иероглифом выступающие на фоне массива Ай-Петри. Небо и скалы в этом пейзаже написаны нервно, отдельными мазками, создавая подобие гобелена. В произведениях «Гурзуф. Берег», «Улица в Гурзуфе» (1963) художник неожиданно возвращается к импрессионистическому изображению световоздушной среды, спокойному колориту.

Специфика колористических отношений в художественном пространстве С. Мамчича соотносится с представлениями Гогена о преображении природы в искусстве. Принцип мимесиса, изображение природы такой, какой она представляется именно этому живописцу и никому другому, в его определении звучит как «выдумка»: «она-то и есть душа его творения, дыхание, его оживляющее, тепло и влага, которых лишаются сорванные цветы, быстро увядающие» [64, с. 26]. Выдумка, «имитация» природы является ключом к понимаю визуального текста пейзажей С. Мамчича.

В 1964 г. С. Мамчич создает несколько этюдов к картине «Весеннее солнце». На ярко-красных склонах на фоне синих гор, поднимаются синие стволы деревьев, окутанных белоснежными кронами. Цветущие сады, рост и обновление природы становятся одной из центральных тем зрелого периода творчества художника. Лаконичный художественный язык С. Мамчича

согласуется с образным строем работ Гогена, где природа предстает как космос, в котором все части слиты воедино [201].

Эволюция художественного образа крымской земли, богатства природы приводят С. Мамчича к живописной системе Винсента Ван Гога. В упомянутой ранее статье М. Волошин определял творчество Ван Гога как вечный поиск простейшей формы, упрощения, которое позволило бы передать внутреннее содержание всех остальных форм. Таким образом, в его представлении, Ван Гог шел по пути, противоположному импрессионизму, не подражая природе, но создавая собственное художественное пространство [35].

В свою очередь, всеобъемлющее видение природы, созерцание бытия мира в простой форме Ван Гог заимствует у японских мастеров. Гравюры в стиле укиё-э, «образы изменчивого мира», получают особое распространение во Франции в 1870 – 1880-е годы и оказывают влияние на искусство таких художников, как Тулуз-Лотрек, Ван Гог и Гоген [109]. По стечению обстоятельств, все они обучались в мастерской Фернана Кормона и в разные периоды жизни, уже независимо друг от друга, строили грандиозные планы на путешествие в Японию. В одном из писем из Арля к брату Ван Гог описывает свое видение сущности японской гравюры: «... ты вскоре почувствовал бы, как меняется тут восприятие: начинаешь смотреть на все глазами японца, по-другому чувствуешь цвет <...> Японец рисует быстро, очень быстро, молниеносно: нервы у него тоньше, а восприятие проще» [43, с. 63]. Рисунок, лежащий в основе произведения, локальные пятна и буквальное закрашивание внутренней части контура определяют эмоциональный характер его изображений, отказ от теней, предельную насыщенность колорита.

Указанные особенности живописи Ван Гога прослеживаются в художественном пространстве С. Мамчича в 1960 – 1970-е годы. В его работе «Красные виноградники» (1963) динамика красочного слоя, созданная множеством беспорядочно наложенных мазков, перекликается с более ранними работами («Платаны» (1960), «Катер на берегу» (1960)). Одновременно это

произведение стоит близко к картине Ван Гога «Красные виноградники в Арле» (1888), его колористическому решению и внутреннему драматизму.

Художественный образ виноградника в творчестве Ван Гога может быть рассмотрен с позиций христианской символики («Аз есмь лоза») и образа солнца, которое в художественном пространстве полотна помещено на один уровень с точкой зрения художника. Композиционное решение объединяет солнечный круг с красочным пятном виноградников, позволяя провести прямую аналогию между солнцем, землей и виноградом как «кровью земли» [79, с. 248].

С. Мамчич обращается к выразительным средствам постимпрессионизма в работах «Старый виноградник» и «Красный виноградник» (1966), создавая эффект движения с помощью различного направления и фактуры мазков, их дробности и сложного рисунка. Образ старого виноградника связывает содержание этих пейзажей с культурным пространством Восточного Крыма и окрестностей Судака, с плодовыми натюрмортами Н. Барсамова и сакральной символикой виноградной лозы в мировой культуре.

Композиция работы «Старый виноградник» интересна своей проработанностью: округлые камни кладки ограды, крупные и мелкие комья земли, извивающиеся виноградные лозы тщательно выписаны, окружены световоздушной средой. Желтые виноградные листья объединены в единую пластическую массу, наделенную внутренней жизнью. Прослеживается линия роста динамики от левого нижнего угла по диагонали вверх. Картина «Красный виноградник» (1966) более сдержанна в колористическом, но так же насыщена в композиционном плане.

Определенную смысловую параллель с «Ирисами» (1889) Ван Гога позволяет провести работа «Сирень» (1966). Исследователи творчества Ван Гога отмечают символическое значение ирисов, глубоко субъективное восприятие образа, позаимствованного им в японской графике, в частности, у Хокусая [112; 175]. Растительные мотивы так называемых «микроландшафтов» Ван Гога находят основание в поэзии американского автора Уолта Уитмена:

«Я верю, что листик травы не меньше поденщины звезд» [79, с. 294]. В его «Ирисах» воплощено архитектурное строение отдельных элементов растительного пейзажа как природы в целом, мотив роста и увядания, образ Сеятеля (Жизни) и Жнеца (Смерти).

В работе С. Мамчича темные соцветия сирени, острые листья и округлые лепестки ирисов, растущих под сиреневым кустом, выстраиваются в декоративное панно, подобное мозаике или витражу. Растения поднимаются от земли, символизируя обновление, наступление новой жизни. Особенно характерно здесь использование техники раскрашивания внутренней части контура насыщенными, не смешанными цветами.

В символическом языке Ван Гога тема борьбы за жизнь находит отражение в образах деревьев, искривленных стволов и сломанных ветвей [79, с. 371]. В одном из писем к брату художник ассоциирует самого себя со смоковницей бесплодной, цветущие персиковые деревья – с воспоминанием о друге; в иных эпистолярных текстах он предлагает другим живописцам «смотреть на иву, как на живое существо» и угадывать в звуке шелеста листья олив «что-то очень родное, бесконечно древнее и знакомое» [79, с. 22; с. 99; с. 146; с. 286]. Согласно данной трактовке Ван Гога, только воспринимая растение как живое существо, равнозначное человеку, можно добиться выразительности в передаче его облика в изобразительном искусстве.

По аналогии с графической трактовкой растительных мотивов Ван Гога тема быстротечности человеческой жизни возникает в работе С. Мамчича «Большие деревья» (1966). В отличие от более ранней работы, «Большие деревья» (1955), данная композиция не предполагает выстраивания перспективы, она декоративна. Небо и кроны высоких тополей образуют динамичную мозаику различных оттенков зеленого цвета. У подножия деревьев примостился маленький оранжевый домик, своей правильной формой призванный напомнить об организующей роли человеческого разума, противостоящего непредсказуемой стихии и самому течению времени.

Картина «Каштаны» (1969) во многом похожа на предыдущие работы серии. Дробные, лишённые объёма образы кроны цветущих каштанов заполняют полностью все пространство холста, оставляя узкую полосу у самого нижнего края для линии горизонта, полосы неба, кусочка красной черепичной крыши и двух стаффажных фигур. Второе название картины – «Каштаны цветут (Любовь)» – подсказывает идейное содержание данного произведения, вкладываемое художником. Деревья становятся символом природы, сопровождающей человека от его рождения до самой смерти. Не случайно именно к этому образу возвращается автор в работе «Судьба. Омелы на тополях» (1972 – 1974), написанной в последние годы жизни.

Таким образом, семиотический анализ художественного пространства творчества С. Мамчича позволяет прийти к следующим выводам. Специфика художественного пространства творчества С. Мамчича заключается в его высокой композиционной восприимчивости и эклектичности, визуальной интертекстуальности. В трактовке пейзажа он обращается к традициям постимпрессионизма и фовизма в творчестве Гогена, Ван Гога. Данная характеристика обусловлена соединением выразительных средств вербального и визуального текста в его пейзажах. Художественный образ Киммерии, созданный С. Мамчичем в рамках традиции Киммерийской школы, представляет яркий пример наследования локальных традиций в создании авторской интерпретации киммерийского пейзажа.

Выводы к главе III

1) Современная культурология определяет С. Г. Мамчича как одного из значимых авторов второй половины XX в. в контексте наследования традиций Киммерийской школы. Воплощение культурного кода Киммерии наиболее характерно для зрелого творчества С. Г. Мамчича, которое включает в себя, наряду с образами современного Крыма, тематику реалистического и символического пейзажа Восточного Крыма.

2) Выводы о развитии традиций Киммерийской школы в творчестве С. Г. Мамчича сделаны на основе сравнительного анализа выразительных средств героического пейзажа К. Ф. Богаевского. Пластическое выражение исторического киммерийского пейзажа становится одним из важных направлений творчества С. Г. Мамчича. Основу для интерпретации пейзажей С. Г. Мамчича создает сравнительный анализ с текстом литературных произведений М. А. Волошина. Отдельное направление представляет исследование творчества С. Г. Мамчича в семиотическом поле текстов писателей А. Грина и А. И. Куприна.

3) Для художественного пространства произведений С. Г. Мамчича характерно философско-созерцательное прочтение пейзажа, отходящее от реалистической трактовки природы. Специфика художественного пространства творчества С. Г. Мамчича заключается в его высокой композиционной восприимчивости и интертекстуальности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Семиотический анализ художественного пространства творчества С. Г. Мамчича в контексте специфики Киммерийской школы позволяет сформулировать следующие выводы:

1. Анализ художественного пространства произведения, с точки зрения его знаковой природы и способности моделировать различные связи картины мира, указывает на возможность рассматривать его как текст. В современной культурологии пространство и время в искусстве являются формой бытия культурного текста, художественное пространство рассматривается в качестве семиотической системы.

Текст художественного пространства произведения существует в рамках определенного культурного кода, который может быть определен как коммуникативная модель, оказывающая влияние на функционирование знаковой системы культуры и ее структурные составляющие. Культурный код определяет и генерирует культурные смыслы, которыми могут быть наделены знаки, символы данной культуры.

2. Художественное пространство творчества мастеров Киммерийской школы исследуется в контексте семиотической теории культуры и концепции синтеза искусств. Впервые дано определение культурного кода Киммерии как коммуникативной модели, порождающей смыслы литературного и художественного образа Восточного Крыма в тексте русской культуры.

В основе культурного кода Киммерии лежит историко-культурный подтекст, связанный с античной традицией. Предметными элементами кода Киммерии являются природные ландшафты Восточного Крыма, его культурные памятники. Знаковые элементы кода представлены литературными текстами «Одиссеи» Гомера, ряда древнегреческих и древнеримских авторов, а также научными трудами историков, географов, путешественников и краеведов XIX – XX веков, посвященными Восточному Крыму. К идеальным элементам

культурного кода Киммерии относятся художественный образ Киммерии, возникающий в творчестве К. Ф. Богаевского, и вербальный образ Киммерии в поэзии и прозе М. А. Волошина. В качестве основных категорий художественного пространства в творчестве представителей Киммерийской школы выступают символика цвета, динамика и ритмика композиции, синестезия поэтического и визуального текста, топос и темпоральность художественного образа Киммерии.

3. Семиотический анализ художественного пространства творчества И. К. Айвазовского, М. П. Латри и А. К. Шервашидзе позволяет определить их роль в развитии крымской художественной традиции XIX – начала XX в. Внутреннее развитие художественного образа крымской природы, историческая и современная тематика составляют основу темпоральности пространства пейзажей И. К. Айвазовского. Развитие лирико-поэтической тематики в пушкинских образах демонстрирует преемственность отечественной романтической и реалистической художественной культуры. Наряду с полотнами М. П. Латри в контексте крымской культуры может быть рассмотрено и творчество А. К. Шервашидзе, основу которого составляют художественный образ античной Тавриды, этнокультурная среда Восточного Крыма и эстетические идеалы русской культуры Серебряного века.

4. Анализ художественного пространства в творчестве М. А. Волошина и К. Ф. Богаевского дает возможность выделить основные черты, присущие визуальному коду Киммерии. Киммерийский пейзаж является визуальным образом, объединяющим философско-религиозные искания, историко-культурные традиции видения Восточного Крыма. Художественный образ Киммерии обращен к зримому, материальному пейзажу Восточного Крыма и к его философскому, космологическому содержанию.

Семиотическое пространство художественного образа Киммерии определяет многообразие форм его отражения одновременно в визуальном тексте киммерийского пейзажа, в вербально-поэтическом наследии

М. А. Волошина, эпистолярных текстах К. Ф. Богаевского. Художники мыслят цветовыми и пространственными категориями, интерпретируя культурный код Киммерии и раскрывая его в синтезе визуального, вербального, аудиального текстов.

Определение общих черт, присущих художественному пространству произведений представителей Киммерийской школы, является основой для сравнительного анализа творчества крымских авторов второй половины XX века, с позиции наследования культурных и художественных традиций Киммерийской школы. К характерным чертам, определяющим особенности художественного пространства творчества мастеров Киммерийской школы, следует отнести: преемственность, воплощение культурного кода Киммерии в визуальном тексте; локальность, синтетичность, интертекстуальность, темпоральность образа киммерийского пейзажа.

5. Развитие художественной культуры второй половины XX века в контексте традиций Киммерийской школы предопределило формирование творчества ряда крымских авторов: П. К. Столяренко, В. А. Соколова, С. Г. Мамчича. Влияние культурного кода Киммерии наиболее характерно для произведений С. Г. Мамчича зрелого периода, в первую очередь для реалистического пейзажа Восточного Крыма. Трансформация образно-символического мира автора и формирование уникального видения художественного образа Киммерии составляют актуальность исследования.

Влияние культурного кода Киммерии в его историческом подтексте присутствует на протяжении всего процесса развития пейзажной тематики в творчестве С. Г. Мамчича, от пленэрных этюдов периода ученичества до сложных философско-созерцательных символических композиций. Культурный код Киммерии определяет своеобразие семиотической структуры художественного пространства произведений С. Г. Мамчича. Киммерийский пейзаж в его интерпретации становится попыткой переосмысления явлений прошлого в культурном пространстве Восточного Крыма второй половины

XX в. С. Г. Мамчич обращается к образам культурных памятников, к символам ушедших эпох.

Развитие тематики культурно-исторического наследия Крыма и Киммерии в творчестве С. Г. Мамчича находит отражение в изменении художественного пространства произведений 1960-х годов. Визуальный текст полотен приобретает лаконичность и предельную выразительность рисунка и колорита. Для произведений С. Г. Мамчича характерно философско-созерцательное прочтение пейзажа, отходящее от реалистической трактовки природы. Исторические памятники, образы богатой истории и культуры Восточного Крыма становятся в зрелом творчестве С. Г. Мамчича иконическими знаками культурного кода Киммерии.

6. Темпоральная категория визуального текста пейзажа С. Г. Мамчича характеризуется развитием роли рисунка, контура, разделяющего объекты в художественном пространстве, при сохранении колористической сложности живописи. В философском образе земной тверди и морской стихии как вневременных категорий бытия прослеживается идейная связь творчества живописца с героическим пейзажем К. Ф. Богаевского. Поздним произведениям С. Г. Мамчича присуща монументальность и внутренняя диалогичность с современным семиотическим пространством.

Образ крымской природы и философское видение пейзажа формируют коммуникативное поле восприятия пейзажей С. Г. Мамчича в контексте художественного творчества К. Ф. Богаевского и литературного наследия М. А. Волошина. Пластическое выражение исторического киммерийского пейзажа становится одним из важных направлений творчества С. Г. Мамчича. Основу для интерпретации пейзажей С. Г. Мамчича создает сравнительный анализ с текстом литературных произведений М. А. Волошина. Переход С. Г. Мамчича от натурного пейзажа к символическому, построенному на живописных принципах постимпрессионизма, определяется как отражение волошинских мифопоэтических кодов. Отдельное направление представляет

исследование творчества С. Г. Мамчича в семиотическом поле текстов писателей А. Грина и А. И. Куприна. Внутренний мир зрелых работ С. Г. Мамчича отмечен поэтической метафоричностью.

Специфика художественного пространства творчества С. Г. Мамчича заключается в его высокой композиционной восприимчивости. В его зрелых пейзажах складывается живописная система, тяготеющая к цветной плоскости, монументальности и декоративности. Уникальность визуального текста произведений С. Г. Мамчича заключается в его эклектичном характере. Использование выразительных средств постимпрессионизма и фовизма в ряде зрелых пейзажей С. Г. Мамчича подчинено общей задаче пластического и колористического воплощения культурного кода Киммерии.

В результате исследования выявлены особенности художественного пространства творчества С. Г. Мамчича в контексте Киммерийской школы живописи, обосновано развитие культурного кода Киммерии, преемственность традиций киммерийского пейзажа, интертекстуальность и текстоморфность визуального текста С. Г. Мамчича.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Аванесов, С. С. Что можно называть визуальной семиотикой? / С. С. Аванесов // Праксема. Проблемы визуальной семиотики. – 2014. – № 1 (1). – С. 10–22.
2. Айвазовский : документы и материалы / сост. М. С. Саргсян. – Ереван : Айастан, 1967. – 408 с.
3. Алексеева, Е. Н. Студийное движение в Крыму в 1920 – 1940 гг. / Е. Н. Алексеева // Молодой ученый. – 2012. – № 12. – С. 570–572.
4. Арановский, М. Г. Мышление, язык, семантика / М. Г. Арановский // Проблемы музыкального мышления. – М. : [б.и.], 1974. – С. 90–128.
5. Арефьева, Н. Г. Образ Орфея и орфизм в творчестве М. Волошина / Н. Г. Арефьева // Гуманитарные исследования. – 2010. – № 3. – С. 107–114.
6. Аристотель и античная литература / Под ред. А. М. Гаспарова. – М. : Наука, 1978. – 231 с.
7. Аристотель. Поэтика. Об искусстве поэзии / ред. и коммент. Ф. А. Петровского. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1957. – 184 с.
8. Аристотель. Сочинения: в 4 т. – Т. 3. / ред. и вступ. ст. И. Д. Рожанского. – М. : Мысль, 1981. – 616 с.
9. Ассман, Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Я. Ассман. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 368 с.
10. Бабичева, И. Г. И. К. Айвазовский и музыка: краеведческий поиск / И. Г. Бабичева // Музыкальная культура, педагогика и образование: Сборник материалов третьего всероссийского с международным участием научного студенческого форума факультета искусств / Гл. ред. М. Л. Космовская; редколл.: Т. А. Брежнева, З. И. Гладких, О. М. Молодых, С. Е. Радченко, М. Ф. Рудзик. – Курск: Изд. Курск. гос. ун-та, 2017. – С. 264–269.

11. Баратынский, Е. А. Полное собрание стихотворений: в 2 т. – Т. 1. / Е. А. Баратынский. – Л. : Советский писатель, 1936. – 367 с.
12. Баратынский, Е. А. Сумерки: авторский сборник / Е. Баратынский. – М. : Типография Августа Семена, 1842. – 88 с.
13. Барсамов, Н. С. 45 лет в галерее Айвазовского / Н. С. Барсамов. – Симферополь : Издательство Крым, 1971. – 256 с., ил.
14. Барсамов, Н. С. Айвазовский в Крыму / Н. С. Барсамов. – Симферополь, 1970. – 144 с.
15. Барсамов, Н. С. Богаевский / Н. С. Барсамов. – М. : Искусство, 1961. – 54 с.
16. Барсамов, Н. С. Море в русской живописи / Н. С. Барсамов. – Симферополь : Крымиздат, 1959. – 236 с.
17. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Ролан Барт. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
18. Барт, Р. Мифологии / Пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. – М. : Академический Проект, 2010. – 352 с.
19. Барт, Р. S/Z / Пер. с фр. Г. К. Косикова и В. П. Мурат; под ред. Г. К. Косикова. – 3-е изд. – М. : Академический Проект, 2009. – 373 с.
20. Баруткина, М. О. Гений места: Максимилиан Волошин и Киммерия / М. О. Баруткина // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. – 2014. – Т. 130. – № 3. – С. 114–121.
21. Батурин, В. К. Онтология Г. В. Лейбница: целостный взгляд с позиций современной философии и науки / В. К. Батурин // Пространство и Время. – 2012. – № 1. – С. 51–55.
22. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 504 с.
23. Бащенко, Р. Д. К. Ф. Богаевский / Р. Д. Бащенко. – М. : Изобразительное искусство, 1984. – 296 с., ил.

24. Бенуа, А. Н. Художественные письма: (Постановка «Тристана») / А. Н. Бенуа // Мейерхольд в русской театральной критике, 1892 – 1918. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 1997. – С. 178–186.
25. Бердяев, Н. А. Кризис искусства / Н. А. Бердяев. – М. : Издание Г. А. Лемана и С. И. Сахарова, 1918. – 48 с.
26. Бердяев, Н. А. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века. Судьба России / Н. А. Бердяев. – М. : ЗАО Сварог и К., 1997. – 541 с.
27. Бердяев, Н. А. Судьба России. Самопознание: избранные произведения / Н. А. Бердяев. – Ростов-на-Дону : Феникс, 1997. – 541, [1] с.
28. Берестовская, Д. С. Очерки философии искусства / Д. С. Берестовская. – Симферополь : ИТ «АРИАЛ», 2013. – 200 с.
29. Берестовская, Д. С. Своеобразие художественных текстов ранней прозы С. Н. Сергеева-Ценского (Серия: Крымский текст в русской культуре): монография / Д. С. Берестовская. – Симферополь : ИТ «АРИАЛ», 2017. – 116 с.
30. Берестовская, Д. С. Символический мир ранней прозы С. Н. Сергеева-Ценского / Д. С. Берестовская. – Симферополь : ИТ «АРИАЛ», 2012. – 116 с.
31. Берестовская, Д. С. Экфрасис и (или?) синтез искусств / Д. С. Берестовская // Уникальные исследования XXI века. – 2015. – № 7 (7). – С. 30–38.
32. Берестовская, Д. С. Синтез искусств в художественной культуре: монография / Д. С. Берестовская, В. Г. Шевчук. – Симферополь : ИТ «АРИАЛ», 2010. – 230 с.
33. Боброва, С. П. К вопросу о культурном коде и его базовых символах / С. П. Боброва // Альманах современной науки и образования. – Тамбов: Грамота, 2009. – № 1 (20): в 2 ч. – Ч. I. – С. 24–25.
34. Боннар, А. Одиссей и море // Андре Боннар. Греческая цивилизация : в 2 т. – Т. 1. – Ростов-на-Дону, 1994. – С. 48–95.
35. Бровкина, А. А. Журнал «Золотое Руно» о В. ван Гогe (по статьям М. А. Волошина и М. Дени) / А. А. Бровкина // Современная медиасреда:

традиции, актуальные практики и тенденции. Взгляд молодых исследователей. Межвузовский сборник научных работ студентов и аспирантов. Институт «Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций». – СПб : Изд-во СПбГУ, 2016. – С. 30–36.

36. Бродель, Ф. Что такое Франция: в 2 т. – Т. 1: Пространство и история / Фернан Бродель. – М. : Издательство имени Сабашиных, 1994. – 405 с.

37. Брюсов, В. Я. Об искусстве / В. Я. Брюсов. – М. : Товарищество Типографии А. И. Мамонтова, 1899. – 30 с.

38. Будков, Д. В. Культура и природа в учении Ж.-Ж. Руссо / Д. В. Будков // Труды молодых ученых Алтайского государственного университета. – 2010. – № 7. – С. 246–247.

39. Бужор, Е. С. Жизнь и эпоха Максимилиана Волошина / Е. С. Бужор. – М. : Компания Спутник +, 2003. – 215 с.

40. Букина, Н. В. Культурный код как язык культуры / Н. В. Букина // Вестник Читинского государственного университета. – 2008. – № 2 (47). – С. 69–73.

41. Бунина, С. Н. Поэты маргинального сознания в русской литературе начала XX века (М. Волошин, Е. Гуро, Е. Кузьмина-Караваева): монография / С. Н. Бунина. – М. : Изд-во Российского университета дружбы народов, 2005. – 439 с.

42. Быстрова, А. Н. Культурное пространство как предмет философской рефлексии / А. Н. Быстрова // Философские науки. – 2004. – № 12. – С. 24–40.

43. Ван Гог, Винсент. Письма к брату Тео / Винсент ван Гог. – СПб. : Азбука, 2015. – 480 с.

44. Ванечкина, И. Л. Скрябин и Чюрленис: музыка и живопись на пути к синтезу / И. Л. Ванечкина // Вестник Казанского ГТУ. – 1999. – № 1. – С. 68–73.

45. Викторина, Т. В. Повтор в очерках А. И. Куприна «Листригоны» / Т. В. Викторина // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. – 2013. – № 26. – С. 36–40.

46. Викторина, Т. В. Языковые средства создания образа Балаклавы в очерках А. И. Куприна «Листригоны» / Т. В. Викторина // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. – 2013. – № 4. – С. 374–378.
47. Власенко, П. Неэвклидова геометрия архитектуры / П. Власенко // Декоративное искусство стран СНГ. – 2014. – № 1. – С. 86–91.
48. Волошин, М. А. Аполлон и мышь (Творчество Анри де Ренье) / М. А. Волошин // Северные цветы. Альманах 5. – М.: Скорпион, т-во тип. А.И. Мамонтова, 1911. – С. 85–115.
49. Волошин, М. А. Архаизм в русской живописи (Рерих, Богаевский и Бакст) / М. А. Волошин // Аполлон. – 1909. – № 1. – С. 43–53.
50. Волошин, М. А. Жизнь – бесконечное познание: Стихотворения и поэмы. Воспоминания современников. Посвящения / Сост., подгот. текстов, вст. статья, комм. В. П. Купченко. – М.: Педагогика-Пресс, 1995. – 576 с.: ил.
51. Волошин, М. А. Константин Богаевский / М. А. Волошин // Аполлон. – 1912. – № 6. – С. 5–21.
52. Волошин, М. А. Культура, искусство, памятники Крыма / М. А. Волошин // Крым. Путеводитель / Под общ. редакцией д-ра И. М. Саркизова-Серазини. – М.; Л.: Земля и фабрика, 1925. – С. 126–148.
53. Волошин, М. А. Лики творчества / Изд. подгот. В. А. Мануйлов, В. П. Купченко, А. В. Лавров; вступ. ст. С. Наровчатов. – Л.: Наука, 1988. – 848 с.
54. Волошин, М. А. Путник по вселенным / Сост., вступ. ст., коммент. В. П. Купченко и З. Д. Давыдова. – М.: Советская Россия, 1990. – 380 с.
55. Волошин, М. А. Собрание сочинений: в 13 т. / Под общей ред. В. П. Купченко, А. В. Лаврова. – Т. 1. Стихотворения и поэмы 1899 – 1926. – М.: Эллис Лак 2000, 2003. – 608 с.

56. Волошин, М. А. Собрание сочинений: в 13 т. / Под общей ред. В. П. Купченко, А. В. Лаврова. – Т. 2. Стихотворения и поэмы 1891-1931. – М. : Эллис Лак 2000, 2004. – 768 с.
57. Волошин, М. А. Средоточье всех путей...: Избранные стихотворения и поэмы. Проза. Критика. Дневники / М. А. Волошин. – М. : Московский рабочий, 1989. – 605 с.
58. Волошин, М. А. Стихотворения и поэмы / М. Волошин ; вступ. ст. А. В. Лаврова ; примеч. В. П. Купченко. – 3-е изд. – СПб. : Петербургский писатель, 1995. – 704 с.
59. Волошин, М. А. Устремления новой французской живописи. Сезанн, Ван Гог, Гоген / М. А. Волошин // Золотое руно. – 1908. – № 7-9. – С. V–XII.
60. Волошин, М. А. Ногомедон / М. А. Волошин // Золотое руно. – 1909. – № 11-12. – С. 55–60.
61. Волошина, Г. К., Жукова, М. Ю. «Крымские сонеты» А. Мицкевича как отражение диалога культур / Г. К. Волошина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2017. – № 2 (68): в 2 ч. – Ч. 1. – С. 17–21.
62. Гайдук, Т. В. К. Ф. Богаевский. Заказные работы Крымского комитета по охране памятников искусства и старины в коллекции Национальной картинной галереи им. И. К. Айвазовского / Т. В. Гайдук // Материалы искусствоведческой конференции «Крымский пейзаж в изобразительном искусстве XVIII – начала XXI вв.». – Симферополь : Бизнес-Информ, 2009. – С. 61–62.
63. Глазунова, С. А. Изобразительное искусство Крыма: краткий обзор / С. А. Глазунова // Изобразительное искусство Российской Федерации: Крым. Художественный альбом. – М. : Пранат, 2015. – С. 10–27.
64. Гоген, П. Ноа Ноа / П. Гоген. – СПб. : Издательский Дом Азбука-классика, 2007. – 256 с.
65. Голованова, О. И. Пейзажи Крыма в творчестве Никанора Чернецова / О. И. Голованова // Научный вестник Крыма. – 2017. – № 5 (10). – С. 1–8.

66. Гомер. Илиада. Одиссея: перевод с древнегреч. / Гомер; вступит. ст. С. Маркиша. – М. : Художественная литература, 1967. – 782 с., ил.
67. Грабарь, И. Э. Моя жизнь: этюды о художниках / И. Э. Грабарь. – М. : Республика, 2000. – 496 с.
68. Грицанов, А. А. Новейший философский словарь: 3-е изд., исправл. / Под ред. А. А. Грицанова. – Минск : Книжный Дом, 2003. – 1280 с.
69. Губанов, С. А. «Полифонический символизм» Андрея Белого как космологический принцип русской культуры XX века: смыслы, структуры, коннотации / С. А. Губанов // Культура и цивилизация. – 2012. – № 2–3. – С. 65–76.
70. Гудков, Д. Б. Единицы кодов культуры: проблематика семантики / Д. Б. Гудков // Язык, сознание, коммуникация. Сборник статей. – М. : МАКС Пресс, 2004. – № 26. – С. 39–50.
71. Гудков, Д. Б. Мифологическая основа кодов культуры / Д. Б. Гудков // Язык, сознание, коммуникация Сборник статей посвящен юбилею заслуженного профессора МГУ имени М. В. Ломоносова Майи Владимировны Всеволодовой. Отв. ред. В. В. Красных, А. И. Изотов. – М. : МАКС Пресс, 2018. – С. 44–50.
72. Гузева, Н. Н. Мир глазами русских романтиков (В. Ф. Одоевский) / Н. Н. Гузева // Проблемы ментальности. Межкафедральный сборник научных трудов. – Курган, 2011. – С. 49–59.
73. Гуссерль, Эд. Собрание сочинений: в 3 т. – Т. 3 (1). Логические исследования. Т. II (1) / Эдмунд Гуссерль; перев. с нем. В. И. Молчанова. – М. : Гнозис, Дом интеллектуальной книги, 2001. – 576 с.
74. Дворяшина, Н. А. Семантика водной стихии в поэзии М. И. Цветаевой / Н. А. Дворяшина, Ю. В. Галицкая // Мировая словесность для детей и о детях. XIX Всероссийская научно-практическая конференция. – Ярославль : ООО «Литера», 2014. – С. 41–49.

75. Делез, Ж., Гваттари, Ф. Что такое философия / Желибер Делез, Феликс Гваттари. – М. : Институт экспериментальной социологии, 1998. – 228 с.
76. Демина, Е. Ю. Философия духовной беспредметности В. Кандинского / Е. Ю. Демина // Новые идеи в философии. – 2007. – № 16. – С. 197–201.
77. Державин, Г. Р. Стихотворения / Вступ. ст., подгот. текста и общ. ред. Д. Д. Благого. – Л. : Советский писатель, 1957. – 468, [1] с., [8] л. ил.
78. Джохадзе, Н. И. К методологии исследования проблемы времени в искусстве и эстетике / Н. И. Джохадзе // Вопросы философии. – 1983. – № 1. – С. 130–138.
79. Дмитриева, Н. А. Винсент ван Гог. Человек и художник / Н. А. Дмитриева. – М. : Наука, 1980. – 400 с., ил.
80. Добин, Е. Сюжет и действительность: искусство детали / Е. Добин. – Л. : Советский писатель, 1981. – 432 с.
81. Достоевский, Ф. М. Выставка в Академии искусств за 1860-61 год / Ф. М. Достоевский // Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. – Т. 19. Статьи и заметки 1861. – Л. : Наука, 1979. – С. 314–320.
82. Дьякова, Т. А. Онтологические контуры пейзажа: Опыт смыслового странствия / Т. А. Дьякова. – Воронеж : Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2004. – 168 с.
83. Ельмслев, Л. Прологомены к теории языка: Пер. с англ. / Сост. В. Д. Мазо. – М. : КомКнига, 2006. – 248 с.
84. Ефремов, Н. Н. К. Леви-Стросс как культуролог: проблема исследования и наследования / Н. Н. Ефремов // Ценности и смыслы. – 2010. – № 1 (4). – С. 118–134.
85. Жуковский, В. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. – Т. 14. Дневники. Письма-дневники. Записные книжки. 1834-1837 / сост. и ред. О. Б. Лебедева, А. С. Янушкевич. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 768 с.
86. Жулькова, К. А. Экфрасис, синтез искусств, интермедialность (сводный

реферат) / К. А. Жулькова // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. Реферативный журнал. – М. : Издательство Института научной информации по общественным наукам РАН, 2017. – № 2. – С. 30–38.

87. Заяц, С. М. «Киммерийская весна» Максимилиана Волошина как этап мифотворчества и житнетворчества поэта / С. М. Заяц // Вестник Башкирского университета. – 2013. – Т. 18. № 4. – С. 1113–1118.

88. Заяц, С. М. Лик М. Волошина и эстетика символизма / С. М. Заяц // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2013. – № 7-1 (25). – С. 72–75.

89. Заяц, С. М. Максимилиан Волошин. Начало пути: «Быть заключенным в темнице мгновенья» / С. М. Заяц // Rhema [Рема]. – 2015. – № 2. – С. 14–20.

90. Золотухина, Н. А. Историко-географическое обоснование влияния природы на художественно-графическую культуру крымских художников / Н. А. Золотухина // Изобразительное искусство народов Крыма: искусствоведческий и культурологический аспекты: коллективная монография. – Симферополь : ИТ «АРИАЛ», 2016. – С. 184–188.

91. Зябрева, Г. А. Концепт-пара земля и небо в лирике М. Ю. Лермонтова (к проблеме мировоззрения поэта) / Г. А. Зябрева, Н. В. Иващенко // Межкультурные коммуникации: тезисы докладов участников международной научной конференции / отв. ред. Г. Ю. Богданович. – Симферополь, 2017. – С. 106–107.

92. Иванов, В. И. О веселом мастерстве и умном веселии / В. И. Иванов // Золотое Руно. – 1907. – № 5. – С. 47–55.

93. Иванов, В. И. По звездам. Борозды и межи / В. И. Иванов. – М. : Астрель, 2007. – 1137 с.

94. Ильин, С. Е. Методологические основания физических представлений Ньютона и Декарта / С. Е. Ильин // Философия науки. – 2013. – № 3 (58). – С. 30–71.

95. Каган, М. С. Пространство и время в искусстве как проблема эстетической науки / М. С. Каган // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: сборник статей. – Л. : Наука, 1974. – С. 26–39.
96. Каган, М. С. Пространство и время как культурологические категории / М. С. Каган // Вестник СПбГУ. – Серия 6. – 1993. – Вып. 4. – С. 30–40.
97. Кадочникова, И. С. «Музыка сфер» и «крушение гуманизма» в творчестве Алексея Сомова / И. С. Кадочникова // Восточно-Европейский научный вестник. – 2016. – № 1 (5). – С. 53–59.
98. Кандинский, В. В. О духовном в искусстве / В. В. Кандинский. – М. : Архимед, 1992. – 110 с.
99. Кандинский, В. В. Точка и линия на плоскости / В. В. Кандинский // Точка и линия на плоскости. – СПб. : Азбука-классика, 2005. – С. 63–232.
100. Кармин, А. С. Основы культурологии. Историография культуры / А. С. Кармин. – СПб. : Лань, 1997. – 512 с.
101. Кассирер, Э. Избранное. Опыт о человеке: введение в философию человеческой культуры / Эрнст Кассирер. – М. : Гардарики, 1998. – 784 с.
102. Кеменов, В. С. Пейзаж Максимилиана Волошина / В. С. Кеменов. – Л. : Художник РСФСР, 1970. – 19 с.
103. Кикель, П. В., Сороко, Э. М. Краткий энциклопедический словарь философских терминов / П. В. Кикель, Э. М. Сороко. – 2-е изд. – Минск : БГПУ, 2008. – 266 с.
104. Кирилина, А. В. Постструктуралистский взгляд на язык / А. В. Кирилина // Фердинанд де Соссюр и современное гуманитарное знание: Сб. статей / РАН. ИНИОН. Центр гуманит. науч.-информ. исслед. отд. языкознания. – Редкол.: Кузнецов, В. Г. (отв. ред.), Опарина, Е. О., Ромашко, С. А. – М. : Изд-во ИНИОН РАН, 2007. – С. 136–140.
105. Ковалёва, Г. П. Русский космизм как культурный феномен / Г. П. Ковалёва // Вопросы культурологии. – 2009. – № 8. – С. 39–42.

106. Кондаков, И. В. Текст экранный и «книжный»: глубина интерпретации / И. В. Кондаков // Наука телевидения. Научный альманах. – 2015. – Вып. 11. – С. 191–196.
107. Кортун, Е. А. Категории «время» и «пространство» как один из способов интерпретации культурного пространства / Е. А. Кортун // Science Time. – 2015. – № 1 (13). – С. 246–248.
108. Корусь, Е. Степан Мамчич. «Найти себя в искусстве...» / Е. Корусь // Антиквар. – 2012. – № 11(68). – С. 88–90.
109. Костина, А. С. Японизм в творчестве Ван Гога / А. С. Костина // Творчество молодых: дизайн, реклама, информационные технологии Сборник трудов XV Международной научно-практической конференции студентов и аспирантов. Научный редактор Л. М. Дмитриева. – Омск : Изд-во ОмГТУ, 2016. – С. 19–20.
110. Красных, В. В. Национальный дискурс. Этнопсихоллингвистика и лингвокультурология. Курс лекций / В. В. Красных. – М. : ИТДГК «Гнозис», 2002. – 284 с.
111. Кречетова, М. Ю. Понятие «опыта» в герменевтике: Ф. Шлейермахер, В. Дильтей, М. Хайдеггер, Г.-Г. Гадамер / М. Ю. Кречетова // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. – 2015. – № 4 (32). – С. 267–277.
112. Кривцун, О. А. Аура произведения искусства: узнаваемое и ускользающее / О. А. Кривцун // Человек. – 2010. – № 2. – С. 95–106.
113. Кристева, Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. Изменение функций литературы / пер. с фр. / Юлия Кристева. – М. : Рос. полит. энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 656 с.
114. Криштоф, Е. Г. Сто рассказов о Крыме / Е. Г. Криштоф. – Симферополь : Таврия, 1978. – 400 с., ил.
115. Крымская областная художественная выставка «Крым социалистический»: [каталог] / авт. вступ. ст. Р. Подуфалый; сост. Л. Д. Холкина, Ф. А. Родимов;

Крымское областное управление культуры; Крымская областная организация Союза художников СССР. – Симферополь : Крымоблуправление по печати, 1971. – 25 с.: ил.

116. Кугушева, А. Ю. Дискурс «идеального мира»: Боттичелли и Богаевский / А. Ю. Кугушева // Современные научные исследования и инновации. – 2016. – № 12 (68). – С. 1308–1311.

117. Кугушева, А. Ю. Дискурс исторического пейзажа в визуальном тексте киммерийской школы / А. Ю. Кугушева // Человек и культура. – 2017. – № 4. – С. 80–87.

118. Кугушева, А. Ю. Образ крымской природы в пейзажах И. К. Айвазовского в литературном наследии Н. С. Барсамова / А. Ю. Кугушева // Проблемы современной науки и образования. – 2016. – № 36 (78). – С. 108–111.

119. Кугушева, А. Ю. Проблематика диалога «внутреннего» и «внешнего» пейзажей в нарративном наследии К. Ф. Богаевского / А. Ю. Кугушева // Ученые записки Крымского федерального университета имени В.И. Вернадского. Философия. Политология. Культурология. – 2017. – Т. 3 (69). – № 1. – С. 54–62.

120. Кугушева, А. Ю. Семиозис топонима «Киммерия» в изобразительном искусстве и литературе путешественников первой половины XIX в. / А. Ю. Кугушева // Культура и искусство. – 2017. – № 3. – С. 71–80.

121. Куликова, Е. Ю. Африканские «картинки из книжки старинной» Н. Гумилева / Е. Ю. Куликова // Сибирский филологический журнал. – 2010. – № 4. – С. 76–83.

122. Культурные ландшафты Крыма: коллективная монография / отв. ред. Д. С. Берестовская. – Симферополь : ИТ «АРИАЛ», 2016. – 380 с.

123. Куприянов, И. Т. Судьба поэта (Личность и поэзия Волошина) / И. Т. Куприянов. – Киев : Наукова думка, 1978. – 232с.

124. Купченко, В. П. Странствие Максимилиана Волошина: Документальное повествование / В. П. Купченко. – СПб. : Logos, 1996. – 544 с.

125. Купченко, В. П. Труды и дни Максимилиана Волошина. Летопись жизни и творчества. 1877 – 1916. / В. П. Купченко. – СПб. : Алетейя, 2002. – 495 с.
126. Лебединская, Н. В. К вопросу об отражении темы «моря» в музыке / Н. В. Лебединская // Наука. Культура. Искусство: актуальные проблемы теории и практики сборник докладов Международной научно-практической конференции: в 6 т. – Т. 1. – Белгород : ИПК БГИИК, 2017. – С. 87–92.
127. Лермонтов, М. Ю. Полное собрание стихотворений: в 2 т. – Т. 2. Стихотворения и поэмы. 1837 – 1841 / М. Ю. Лермонтов. – Л. : Советский писатель. Ленинградское отделение, 1989. – 688 с.
128. Леута, О. Н. Ю. М. Лотман о трех функциях текста / О. Н. Леута // Юрий Михайлович Лотман / Под. ред. В. К. Кантора. – М. : РОССПЭН, 2009. – С. 294–309.
129. Лилин, К. Александр Иванович Куприн / К. Лилин. – Л. : Просвещение, 1975. – 112 с.
130. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. Редкол.: Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров и др. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.
131. Лищенко, Н. Ф. Крымский текст русской литературы: топосы, мотивы, семиосфера / Н. Ф. Лищенко // Вопросы русской литературы. – 2014. – № 30 (87). – С. 206–215.
132. Лой, А. Н. Социально-историческое содержание категорий «время» и «пространство» / А. Н. Лой. – К. : Наукова думка, 1978. – 136 с.
133. Локк, Дж. Сочинения: в 3 т. – Т. 2 / Под ред. И. С. Нарского. – Москва: Мысль, 1985. – 623 с.
134. Лопуха, А. О. Фантастический мир Александра Грина / А. О. Лопуха // Проблемы исторической поэтики. – Петрозаводск : ПетрГУ, 1990. – Вып. 1. – С. 112–114.
135. Лосев, А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон / А. Ф. Лосев. – М. : ООО Издательство АСТ; Харьков : Фолио, 2000. – 848 с.

136. Лосев, А. Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе / А. Ф. Лосев // Литература и живопись. – Л. : Наука, 1982. – С. 31–65.
137. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии: Анализ поэт. текста / Ю. М. Лотман; М. Л. Гаспаров. – СПб. : Искусство – СПб, 1996. – 846 с.
138. Лотман, Ю. М. Внутри мыслящих миров / Ю. М. Лотман. – СПб. : Петербург: Азбука, Азбука – Аттикус, 2014. – 540 с.
139. Лотман, Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. – Т. 1. Статьи по семиотике и топологии культуры / Ю. М. Лотман. – Таллин : Александра, 1992. – 480 с.
140. Лотман, Ю. М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман. – М. : Гнозис Прогресс, 1992. – 272 с.
141. Лотман, Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство – СПб, 2000. – 704 с.
142. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллин : Ээсти Раамат, 1973. – 92 с.
143. Лотман, Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю. М. Лотман. – СПб. : Академический проект, 2002. – 551 с.
144. Лотман, Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя / Ю. М. Лотман // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. для учителя. – М. : Просвещение, 1988. – С. 251–293.
145. Львов, Н. А. Итальянский дневник. Кёльн; Веймар; Вена: Бёлау-Ферлаг / Н. А. Львов. – СПб. : Пушкинский Дом, 1998. – 120 с.
146. Малахов, В. С. Неудобства с идентичностью / В. С. Малахов // Вопросы философии. – 1998. – № 2. – С. 43–53.
147. Малкина, В. Я. Поэтика исторического романа: проблема инварианта и типология жанра: Проблема инварианта и типология жанра / В. Я. Малкина. – Тверь : Тверской государственный университет, 2002. – 140 с.

148. Мальчева, С. П. Учение о доминанте А.А. Ухтомского: значение для современной науки / С. П. Мальчева // Научно-техническое и экономическое сотрудничество стран АТР в XXI веке. – 2017. – № 1. – С. 335–341.
149. Мамчич, С. Г. Степан Гаврилович Мамчич, 1924-1974: каталог выставки / вступ. ст. Р. И. Поповой. – Симферополь, 1976. – 39 с.: ил.
150. Манин, В. С. Константин Богаевский / В. С. Манин. – М. : Белый город, 2000. – 64 с.
151. Мерло-Понти, М. Пространство. Вариант 2 части 2 главы / М. Мерло-Понти // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. – Томск : Издательство Водолей, 1998. – 320 с.
152. Мирошниченко, Н. М. М. Волошин «Стихотворения. 1900-1910»: историко-литературные и литературно-критические аспекты / Н. М. Мирошниченко // Вопросы русской литературы. – 2013. – № 26 (83). – С. 86–98.
153. Моррис, Ч. У. Основания теории знаков / Чарльз Уильям Моррис // Семиотика. Сборник переводов. Под ред. Ю. С. Степанова. – М. : Радуга, 2002. – С. 45–96.
154. Москалюк, М. В., Серикова, Т. Ю. Влияние хронотопа природного ландшафта на формирование образной структуры литературного и живописного произведений пейзажного жанра / М. В. Москалюк, Т. Ю. Серикова // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В. П. Астафьева. – 2017. – № 2 (40). – С. 217–224.
155. Муравьев-Апостол, И. М. Путешествие по Тавриде в 1820 году / И. М. Муравьев-Апостол. – СПб. : Печатано в типографии состоящей при Особенной канцелярии Министерства внутренних дел, 1823. – 337 с.
156. Неведомский, М. П., Репин, И. Е. А. И. Куинджи / М. П. Неведомский. – СПб. : Издательство Общества имени А.И. Куинджи, 1913. – 198 с.
157. Образы блистающего мира // Ленинец. – 1981. – 18 июля (№ 85). – С. 4.

158. Орешкин, А. С. Эрнст Кассирер: символ как основа человеческой культуры / А.С. Орешкин // Психолог. – 2013. – № 1. – С. 131–182.
159. Орлов, В. А. Н. Скрябин как артефакт культуры / В. А. Орлов // Музыкант-Классик. – 2006. – № 5. – С. 18–20.
160. Ортега-и-Гассет, Х. Эстетика. Философия культуры / Хосе Ортега-и-Гассет; вступ. ст. Г. М. Фридлендера; сост. В. Е. Багно. – М. : Искусство, 1991. – 588 с.
161. Перрюшо, А. Жизнь Гогена / Анри Перрюшо. – М. : Радуга, 1989. – 336 с.
162. Петров-Водкин, К. С. Пространство Эвклида / Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия / К. С. Петров-Водкин. – Л. : Искусство, 1982. – 655 с.
163. Пирс, Ч. С. Начала прагматизма. Том 1 / Чарльз Сандерс Пирс; пер. с английского В. В. Кирющенко, М. В. Колопотина. – СПб. : Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ, Алетейя, 2000. – 318 с.
164. Пирс, Ч. С. Что такое знак? / Чарльз Сандерс Пирс // Вестник Томского гос. ун-та. Сер. Философия. Социология. Политология. – 2009. – № 3 (7). – С. 88–95.
165. Плотников, В. В. Движение как онтологическая категория в ранней греческой философии: Гераклит, Парменид, Демокрит / В. В. Плотников // Современные тенденции развития науки и технологий. – 2016. – № 10, Ч. 5. – С. 117–119.
166. Подуфалый, Р. Т. Певцы Гринландии / Р. Т. Подуфалый // Победа. – 1981. – 7 августа (№ 152). – С. 4.
167. Подуфалый, Р. Т. Да, это Крым / Р. Т. Подуфалый // Крымская правда, 5 марта 1978. – Б. с.
168. Подуфалый, Р. Т. Несбывшееся искусство / Р. Т. Подуфалый // Материалы девярых крымских искусствоведческих чтений: сборник статей. – Симферополь, 2004. – С. 39–49.
169. Политкина, К. И. Человек и природа: анализ отчуждения в философии Ж. - Ж. Руссо / К. И. Политкина // Обсерватория культуры. – 2012. – № 5. – С. 89–92.

170. Потапова, Е. Н. Проблема синтеза искусств в эстетике Серебряного века: символизм и авангард / Е. Н. Потапова // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2012. – № 3 (47). – С. 230–234.
171. Прокофьева, В. Ю. Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы / В.Ю. Прокофьева // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2005. – № 11. – С. 87–94.
172. Прохорова, Т. А. Карл Кох о Юго-Западном Крыме: к вопросу об изучении полуострова во второй четверти XIX в. / Т. А. Прохорова // Материалы по археологии, истории и этнографии Таврии. – Вып. XVIII. – Керчь : Деметра, 2013. – С. 474–514.
173. Пушкин, А. С. Собрание сочинений: в 10 т. – Т. 2. Стихотворения 1823–1836 / А. С. Пушкин. – М. : Художественная литература, 1959. – 799 с.
174. Репина, К. Г. Обзор научных подходов к исследованию проблемы художественного пространства картины: определение, классификация и особенности восприятия / К. Г. Репина // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – 2012. – Т. 14. – № 2 (2). – С. 547–551.
175. Реш, О. В. Живописная школа Утагава и ее влияние на искусство Европы XIX века: творчество Андо Хиросигэ / О. В. Реш, А. А. Лемзякова // Культура, наука, образование: проблемы и перспективы материалы VI международной научно-практической конференции (г. Нижневартовск, 13-15 февраля 2017 года). – Ч. I. Общественные и гуманитарные науки. – Нижневартовск: Изд-во Нижневарт. гос. ун-та, 2017. – С. 295–297.
176. Розин, В. М. Понятие «пространство» и его эволюция (от естествознания к гуманитарными социальным наукам) / В. М. Розин // Мир психологии. – 2012. – № 4. – С. 18–29.

177. Русова, Н. Ю. Терминологический словарь-тезаурус по литературоведению. От аллегии до ямба / Н. Ю. Русова. – М. : Флинта, 2004. – 301 с.
178. Салата, Д. В. Архип Куинджи и Крым: творческое наследие / Д. В. Салата // Таврический научный обозреватель. – 2016. – № 10-2 (15). – С. 134–137.
179. Сарабьянов, Д. В. История русского искусства конца XIX – начала XX века / Д. В. Сарабьянов. – СПб. : Галарт, 2001. – 304 с.
180. Свирида, И. И. Метаморфозы в пространстве культуры / И. И. Свирида. – М. : Индрик, 2009. – 464 с., ил.
181. Серман, Б. Е. Спокойствие и непокой: Стихи / Б. Е. Серман. – К. : Дніпро, 1982. – 149 с.
182. Сиземская, И. Н. Антитеза земли и неба в поэзии М. Ю. Лермонтова / И. Н. Сиземская // Философские науки. – 2015. – № 3. – С. 19–25.
183. Симбирцева, Н. А. «Код культуры» как культурологическая категория / Н. А. Симбирцева // Проблемы культурологии. – 2016. – № 1. – С. 157–167.
184. Сиренко, А. С. Латри Михаил Пелопидович – художник Киммерийской школы живописи / А. С. Сиренко // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2012. – № 5 (2). – С. 171–174.
185. Скокова, Д. С. Метаобразы в эстетической системе М. А. Волошина / Д. С. Скокова // Вестник Алтайской государственной педагогической академии. – 2014. – № 21. – С. 29–34.
186. Скоропанова, И. С. Философский пейзаж в "киммерийских" циклах Максимилиана Волошина / И. С. Скоропанова // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Серыя 4, Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. – 2009. – № 2. – С. 51–55.
187. Соколов, А. Б., Осипов, А. С. История Англии в оценках Н. М. Карамзина / А. Б. Соколов, А. С. Осипов // Ярославский педагогический вестник. – 2011. – № 2. Т. I (Гуманитарные науки). – С. 67–71.

188. Соколов, Б. Г. Культура и традиция / Б. Г. Соколов // Метафизические исследования. – СПб. : Лаборатория метафизических исследований при философском факультете СпбГУ, 1997. – Вып. 3. История II. – С. 27–49.
189. Соколов, В. А. Каталог графических работ выставки «Крымские мотивы» / авт.-сост. Р. Д. Бащенко. – Симферополь, 2008. – 28 с.: ил.
190. Сопленков, С. В. Дорога в Арзрум: российская общественная мысль о Востоке (первая половина XIX в.) / С. В. Сопленков. – М. : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. – 216 с.
191. Соссюр, Ф. де. Курс общей лингвистики / Фердинанд де Соссюр; под ред. Ш. Балли и А. Сеше; пер. с франц. А. Сухотина. Де Мауро Т. Биографические и критические заметки о Ф. де Соссюре; примечания / Под общ. ред. М. Э. Рут. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1999. – 432 с.
192. Столяренко, П. К. Каталог выставки произведений / Авт. вступ. ст. и сост. Фогель, З. В. – К. : Полиграфкнига, 1990. – Б. с.
193. Стрелкова, А. Ю. Тема Киммерии в художественном сознании М. Волошина: лирика и живопись / А. Ю. Стрелкова // Миф, фольклор, литература: эстетическая проекция мира. Сб. статей / Сер. «Biblioteka Instytutu Polsko-Rosyjskiego» под редакцией И. И. Бабенко, И. В. Попадейкиной, М. А. Галиевой. – Вроцлав : Фонд «Русско-польский институт», 2015. – С. 279–293.
194. Сумароков, П. И. Досуги крымского судьи, или Второе путешествие в Тавриду: в 2 ч. – Ч. 1. / П. И. Сумароков. – СПб. : печатано в Императорской типографии, 1803. – 226 с.
195. Таймазова, Л. Л. Киммерия в поэтическом восприятии М. Волошина / Л. Л. Таймазова // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Филологические науки. – 2015. – Т. 1. – № 4. – С. 80–87.
196. Тарасенко, Н. Ф. Феодосия / Н. Ф. Тарасенко. – Симферополь : Таврия, 1978. – 112 с., ил.

197. Тарасов, А. Г. Декарт о природе души: «мыслящая субстанция» или «идея тела»? / А. Г. Тарасов // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Философия. Социология. Право. – 2007. – № 1. – С. 24–30.
198. Телия, В. Н. Русская фразеология. Семантический аспект, прагматический и лингвокультурологический аспекты / В. Н. Телия. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1996. – 284 с.
199. Толстой, Н. И. Язык и народная культура: Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике / Н. И. Толстой. – М. : Издательство «Индрик», 1995. – 512 с.
200. Троцак, А. И. Мнимая путаница в интерпретации: Джордж Беркли и Иммануил Кант / А. И. Троцак // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Гуманитарные и общественные науки. – 2014. – № 6. – С. 14–22.
201. Тугендхольд, Я. Жизнь и творчество Поля Гогена / Я. Тугенхольд // Поль Гоген. Ноа Ноа. Путешествие на Таити. – М. : Издательское товарищество Д.Я. Маковский, 1918. – С. 37–42.
202. Усольцев, В. А. О синтезе искусств: из Серебряного века – в наш 21-й / В. А. Усольцев // Эко-потенциал. – 2014. – № 4 (8). – С. 147–172.
203. Фейнберг, Л. Е. О Максимилиане Волошине и Константине Богаевском / Л. Е. Фейнберг // Панорама искусств: сб. статей и публикаций. – М. : Советский художник, 1982. – Вып. 5. – С. 146–178.
204. Филиппова, О. Н. М. А. Волошин – поэт и художник / О. Н. Филиппова // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. – 2014. – № 4. – С. 144–149.
205. Филичева, Л. Д. Михаил Врубель: демонический аспект свободы / Л. Д. Филичева // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. – 2017. – № 2 (15). – С. 126–127.
206. Философия: Энциклопедический словарь / Под ред. А. А. Ивина. – М. : Гардарики. 2004. – 1072 с.

207. Философский словарь / Под ред. И. Т. Фролова. – 7-е изд., перераб. и доп. – М. : Республика, 2001. – 719 с.
208. Философский энциклопедический словарь / Гл. редакция: Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалев, В. Г. Панов. – М. : Советская Энциклопедия, 1983. – 840 с.
209. Флиер, А. Я. Избранные работы по теории культуры / А. Я. Флиер. – М. : ООО Издательство Согласие; Изд-во Артём, 2014. – 560 с.
210. Флоренский, П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П. А. Флоренский. – М. : Издательская группа Прогресс, 1993. – 324 с.
211. Флоренский, П. А. Собрание сочинений: в 2 т. – Т. 2. У водоразделов мысли / П. А. Флоренский. – М. : Правда, 1990. – 352 с.
212. Фреге, Г. Смысл и денотат / Г. Фреге // Семиотика и информатика. Орега selecta: Сб. науч. статей. – М. : Русские словари; Языки русской культуры, 1997. – № 35. – С.352–379.
213. Хайдеггер, М. Время и бытие: Статьи и выступления / Пер. с немецкого. – М. : Республика, 1993. – 447 с.
214. Ханаху, Р. А., Ашхамаф, А. Р. Русский космизм: формирование нового экологического сознания / Р. А. Ханаху, А. Р. Ашхамаф // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 1: Регионоведение: философия, история, социология, юриспруденция, политология, культурология. – 2010. – № 3. – С. 7–10.
215. Хоруженко, К. М. Культурология. Энциклопедический словарь / К. М. Хоруженко. – Ростов-на-Дону : «Феникс», 1997. – 640 с.
216. Художники Крыма – юбилею / Р. Д. Бащенко, Р. Т. Подуфалый // Крымская правда. – 1967. – 20 июля (№ 169). – С. 4.
217. Царева, Н. А. Идея синтеза философии и искусства в русском символизме и европейском постмодернизме / Н. А. Царева // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Философия. – 2010. – № 1. – С. 65–71.

218. Часовских, Т. Н. Надписи на акварелях (М. Волошин) / Т. Н. Часовских // Культура и текст. – 1998. – № 4. – С. 217–220.
219. Шевчук, В. Г. К. Богаевский и М. Волошин – певцы Киммерии / В. Г. Шевчук // Культурные ландшафты Крыма. – Симферополь : ИТ «АРИАЛ», 2016. – С. 333–344.
220. Шевчук, В. Г. М. П. Латри – внук И. К. Айвазовского / В. Г. Шевчук // Культура народов Причерноморья с древнейших времен до наших дней. Материалы конференции. XLII Международные научные чтения. – Симферополь, 2017. – С. 76–82.
221. Шевчук, В. Г. Художественная жизнь Крыма конца XIX–XX вв. / В. Г. Шевчук // Изобразительное искусство народов Крыма: искусствоведческий и культурологический аспекты: Сборник статей. Крымский инженерно-педагогический университет. – Симферополь, 2016. – С. 102–140.
222. Шевчук, В. Г. Художественное пространство: от И. Айвазовского до М. Волошина / В. Г. Шевчук // Изобразительное искусство народов Крыма: искусствоведческий и культурологический аспекты. Крымский инженерно-педагогический университет. – Симферополь, 2016. – С. 172–183.
223. Шелудякова, О. Е. К проблеме взаимодействия живописи и музыки / О. Е. Шелудякова // Архитектон: известия вузов. – Екатеринбург : Уральский государственный архитектурно-художественный университет, 2006. – № 15. – С. 37–41.
224. Шлёцер, Б. Ф. А. Скрябин / Б. Ф. Шлёцер. – Берлин : Грани, 1923. – 356 с.
225. Шпенглер, О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории: в 2 т. – Т. 1. / Освальд Шпенглер. – М. : АЙРИС-пресс, 2004. – 606 с.
226. Шпенглер, О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: в 2 т. – Т. 1. / Освальд Шпенглер. – М. : Мысль, 1993. – 664 с.
227. Штракс, М. Г. Философские взгляды Д. Беркли и Д. Юма / М. Г. Штракс // Актуальные проблемы философии и политологии: Сборник научных трудов / под ред. М. Г. Штракса. – М. : МАДИ, 2015. – С. 104–115.

228. Шуб, М. Л. Художественное пространство сквозь призму современных философско-культурологических концепций / М. Л. Шуб // Вестник культуры и искусств. – Челябинск : Челябинский государственный институт культуры, 2007. – Т. 12. – № 2. – С. 87–93.
229. Щетников, А. И. Сочинения Платона и Аристотеля как свидетельства о становлении системы математических определений и аксиом / А. И. Щетников // Scholē. Философское антиковедение и классическая традиция. – Новосибирск : Центр изучения древней философии и классической традиции. 2007. – Т. 1. – № 2. – С. 172–194.
230. Эко, У. «... Именно о нас, о том, что с нами может случиться» / Умберто Эко // Новая газета. – 2013 (11 ноября). – № 126. – С. 5.
231. Эко, У. О членениях кинематографического кода / Умберто Эко // Строение фильма: Сборник статей. – М. : Радуга, 1984. – 279 с.: ил.
232. Эко, У. Отсутствующая структура / Умберто Эко. – СПб. : Петрополис, 1998. – 432 с.
233. Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Умберто Эко. – СПб. : Symposium, 2006. – 540 с.
234. Элькан, О. Б. Gesamtkunstwerk Рихарда Вагнера: интеграция музыкальных и внемузыкальных художественных средств / О. Б. Элькан // Ученые записки Комсомольского-на-Амуре государственного технического университета. – 2017. – Т. 2. – № 3 (31). – С. 85–90.
235. Ябуров, С. И. Константин Богаевский и Максимилиан Волошин / С. И. Ябуров // Крымский архив. – 2015. – № 3 (18). – С. 100–109.
236. Яворский, Д. Р. Понятие природы в философии И. Канта: социокультурный подтекст / Д. Р. Яворский // Философия науки. – 2009. – № 3 (42). – С. 3–10.
237. Foucault, M. The archeology of knowledge and the discourse on language / Translated from the French by A. M. Sheridan Smith. – New York : PANTHEON BOOKS, 1972. – 246 p.

238. Kristeva, J. Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman / Julia Kristeva // Critique. Paris, 1967. – № 23. – P. 438–465.

Документальные материалы:

- 239. ГАРК, Р-4165 оп. 2, ед. хр. 11, л. 11.
- 240. ГАРК, Р-4165 оп. 2, ед. хр. 11, л. 12.
- 241. ГАРК, Р-4165 оп. 2, ед. хр. 11, л. 13.
- 242. ГАРК, Р-4165 оп. 2, ед. хр. 11, л. 18; л. 21.
- 243. ГАРК, Р-4165 оп. 2, ед. хр. 11, л. 23.
- 244. ГАРК, Р-4165 оп. 2, ед. хр. 11, л. 25.

Источники:

- 245. Мысли об искусстве в 75 письмах за 40 лет творчества: Письма К. Ф. Богаевского (1904-1941 годы) // Феодосийский музей Марины и Анастасии Цветаевых [Электронный ресурс].
URL : http://tsvetayevs.org/company/bogaevskiy_b15_07.htm (дата обращения: 24.11.2018)