

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Шевчук В.Г. Интеграция визуального кода Айвазовского в художественное пространство Крыма первой половины XX века // Культура и искусство. 2025. № 1. С.90-106. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.1.73203 EDN: UDWBDU URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=73203

Интеграция визуального кода Айвазовского в художественное пространство Крыма первой половины XX века

Шевчук Вероника Геннадиевна

кандидат философских наук

доцент, кафедра изобразительного и декоративного искусства; Крымский инженерно-педагогический университет имени Февзи Якубова

295000, Россия, республика Крым, г. Симферополь, Учебный пер., 8

✉ verynya.58@gmail.com



[Статья из рубрики "Стили, течения, школы"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.1.73203

EDN:

UDWBDU

Дата направления статьи в редакцию:

25-01-2025

Дата публикации:

01-02-2025

Аннотация: Наследие крымской живописи периода конца XIX – первой половины XX вв. требует глубокого научного подхода в культурологии, вследствие чего актуальность нашего исследования обусловлена анализом эволюции визуального кода великого мариниста И. К. Айвазовского, отраженного в творчестве крымских художников последующих поколений. Применение культурологического подхода совместно с искусствоведческим анализом дало возможность обратиться к проблеме синтеза традиций и новаторства, проследить преобразование методов изображения крымской природы И. К. Айвазовского в произведениях живописцев на протяжении исследуемого периода. Культурный код, в семиотической трактовке Ю. М. Лотмана, отождествляется с коммуникативной функцией и представляет собой текст в виде особой формы передачи

сообщений. На основании этого положения нами назван термин «код Айвазовского» в качестве изобразительного текста, то есть метода изображения крымского пространства, применяемого и преобразованного в произведениях крымских живописцев и мастеров Киммерийской школы, творчество которых является объектом нашего исследования. Предметом исследования служит эволюция кода Айвазовского, интегрированного в искусство крымской школы I половины XX века, в контексте создания художественного образа Крыма. В методологию исследования включено применение культурологического подхода совместно с искусствоведческим анализом и методом сопоставления, что дает возможность обратиться к проблеме синтеза традиций и новаторства, проследить интеграцию и преобразование методов изображения крымской природы И. К. Айвазовского в произведениях живописцев на протяжении исследуемого периода. Особым вкладом в исследование заявленной темы является характеристика визуального кода Айвазовского и выявление его особенностей, преобразованных в процессе интеграции в художественном пространстве крымских живописцев I половины XX века. Новизна исследования заключается в приобретении нами термина «код Айвазовского» и проведении культурологического анализа этого феномена, требующего дальнейших исследований. Установлено, что визуальный код Айвазовского, как носитель информации, в процессе интеграции обуславливает возможность диалога, коммуникации между культурными пространствами художников. На протяжении XX века происходит процесс эволюции крымской живописи на основе применения синтеза традиций и новаторства, благодаря внедрению художниками новых изобразительных текстов в культурную память, заложенной в коде Айвазовского. Особенностью его эволюции является переход от романтизма и реализма к трансформации художественного образа.

Ключевые слова:

код Айвазовского, визуальный текст, интеграция, эволюция, диалог, художники, крымская живопись, Киммерийская школа живописи, синтетизм, художественный образ

Введение

В настоящее время наследие крымской школы живописи I половины XX века привлекает к себе все больше внимания и требует дальнейших исследований не только в искусствоведении, но и в культурологии. *Актуальность* нашего исследования обусловлена постановкой вопроса об отражении визуального кода Айвазовского, великого мариниста, в искусстве художников последующих поколений, воплощающих образ крымской природы. Для решения данной проблемы нами применяется культурологический подход в сочетании с искусствоведческим анализом и методом сопоставления. Согласно семиотической теории культуры, принятой в трактовке Ю. М. Лотмана и его последователей, культурный код позиционируется с коммуникативной функцией в искусстве и представляет собой как текст в виде особой формы сообщений для последующего прочтения. С этой точки зрения рассматривается эволюционный и диалогический характер визуального кода Айвазовского в виде изобразительного текста, элементы которого усвоены или преобразованы живописцами последующих поколений. Также ставится вопрос синтеза традиций и новаторства в искусстве крымских живописцев и мастеров Киммерийской школы.

Объектом исследования является наследие крымской живописи конца XIX – I половины XX века; *предметом исследования* — эволюция изобразительного кода Айвазовского и его интеграция в визуальных текстах крымской живописи в контексте создания

художественного образа крымского пейзажа.

Степень разработанности проблемы исследования: основу нашего исследования составляют труды Ю. Лотмана [\[1\]](#) по [\[7\]](#), в которых автор обращается к проблемам текста культуры в семиотическом пространстве и культурного кода как способа передачи информации. Не менее значительны теоретические опыты по теории культуры выдающегося культуролога А. Флиера [\[8\]](#), где отражены его научные взгляды на знаковую форму культурных смыслов, составляющих культурный текст и отмеченных как носителей передаваемой информации. Также для нас важны определения В. Масловой [\[9\]](#) о трансляции вертикали культурной памяти, заложенной в коде, от поколения к поколению, и горизонтали внутри каждого поколения. Актуальны мысли русских философов Н. Бердяева о философском познании человеком макрокосмоса [\[10\]](#) и М. Бахтина о взаимодействии человека и культуры в семиотической плоскости [\[11\],\[12\]](#). Интересны теоретические изыскания И. Антоненко [\[13\]](#) о роли личности в интеграции культурных процессов. Для анализа творчества представителей крымской и киммерийской школы живописи основу составляли труды Н. Барсамова [\[14\],\[15\],\[16\]](#), А. Кугушевой [\[17\]](#), а также авторские работы [\[18\],\[19\],\[20\]](#).

Научная новизна обусловлена проведением культурологического анализа проблемы традиций творчества И. К. Айвазовского, отраженных в произведениях крымских живописцев, где *впервые* элементы визуального текста великого мариниста рассматриваются нами как феномен кода Айвазовского — основателя крымской и Киммерийской школы живописи. Следовательно, перед нами стоит главная задача — охарактеризовать визуальный код Айвазовского и проследить его эволюцию в виде интеграции в художественное пространство крымских живописцев на протяжении I половины XX века.

Культурный код как диалог между художественными пространствами

Прежде, чем начать наше исследование по заявленной проблематике, обратимся к мысли Н. Бердяева о том, что искусство философии «предполагает высшее напряжение духа и высшую форму общения», а исходной проблемой философии творчества является «тайна о человеке» [\[10, с. 293\]](#). Н. Бердяев, осуждая мнение философов об антропологизме философии как о понижении «качества философского познания», обуславливает положение о том, что философия выводится из человека, а не наоборот. Источником философского познания в качестве подхода к макрокосму через микрокосм, по мысли учёного, является не психологическая предпосылка человека, а именно «предпосылка вселенская, онтологическая, космическая». Сущность человека как малый космос погружается в свою глубину через интимную интуицию, то есть погружается «в тайну макрокосма» [\[10, с. 288-289\]](#).

Кроме философского подхода, применяемом в нашем исследовании, для нас актуален и культурологический метод, опираясь на постановку вопроса русского философа М. М. Бахтина о взаимодействии человека и культуры, переходящем в новую семиотическую плоскость. Ученый, разрабатывая вариант семиотических и системно-структурных подходов, приходит к выводу, что в семиотике код, как герменевтическое изучение текста, невозможно расшифровать без контекста [\[12, с. 344\]](#).

Выдающийся ученый-культуролог, один из основателей Тартусско-Московской семиотической школы, Ю. М. Лотман, рассматривая культуру как «сложно устроенный

текст», состоящий из сложных переплетений различных текстов, отмечает, что построение «текста в тексте» специфично из-за различия «в закодированности разных частей», например, различия между построением текста автором и восприятием читателя. Основой «генерирования смысла», по мысли ученого, является «переключение из одной системы семиотического осознания текста в другую», при этом, способ кодирования, переходя в другую позицию, способствует повышенной условности текста [\[7, с.71, 78\]](#). Современный культуролог А. Я. Флиер, выделяя знаковую форму культурных смыслов, совокупность которых составляет культурный текст, отмечает, что участники культурных коммуникаций, обмениваясь текстами, воспринимают культурные тексты «в качестве носителей передаваемой информации» [\[8, с. 222, 223\]](#).

Как мы знаем, понятие кода пришло сначала из области математики, биологии, техники связи, затем из информатики и теории информации, а теперь стали применять и в семиотике. Ученые отметили универсальный характер кода, ими было замечено структурное сходство кода и языка. Если *код* — это совокупность знаков и определенных правил, позволяющих передавать и обрабатывать информацию, а также и хранить её, то *культурный код* представляет собой свод символов, ценностей, традиций, норм и моделей поведения, что дает возможность определить культуру и менталитет отдельной группы людей, нации и общества. Способами передачи культурного кода из поколения в поколение являются, такие как язык, искусство, религия, традиции и обычаи, что дает возможность осуществлять диалоги между культурными пространствами различных стран или внутри них.

Исследователь В. А. Маслова отмечает универсальный характер кода культуры как феномена, присущего культурному человеку. Так как культура есть «совокупность различных кодов, зафиксированных в языке», то эти коды «задают картину мира и занимают центральное место в национальном культурном пространстве», понимаемом как форма «существования культуры в человеческом сознании» [\[9, с. 103\]](#). Культурная память, заложенная в коде, транслируется «вертикально от поколения к поколению и горизонтально внутри каждого поколения» [\[9, с. 104\]](#). Для визуальной семиотики представляет интерес, например, в области живописи, как объекты природного мира (небо, облака, море, горы, деревья и т.п.), выполняющие номинативные функции, приобретают знаковую функцию и интерпретируются в художественных произведениях на протяжении веков.

По Ю. М. Лотману, мир действительности как содержание искусства проходит двойное кодирование: от языка нашего сознания к языку определенного вида искусства. Ученый выделяет коммуникативные функции искусства и его уникальные свойства — это ёмкость, экономичность хранения информации, а также способность «увеличивать свое количество» [\[5, с. 292\]](#). Соглашаясь с утверждением Ю. М. Лотмана, что в культуре код является промежуточным звеном между языком и «текстами промежуточного звена», отметим, что код имеет информационное пространство и может позиционироваться как текст кода и выявляться в качестве образца. Мыслитель подчеркивает, что *текст кода* — это «не абстрактный набор правил для построения текста, а синтагматически построенное целое, *организованная структура знаков*» (Курсив наш – В.Г.) [\[7, с. 72.\]](#).

Если иметь дело с текстом на неизвестном языке, например, с закодированными текстами новаторского искусства, шокирующего публику, или классического искусства, теряющего своих позиций, то текст в обоих случаях является первичным, а язык — вторичной абстракцией. В искусстве, в том числе изобразительном, текст, допускающий множество

интерпретаций, кодирующих его устройство, не всегда гарантирован для понимания получателя информации. Несмотря на кажущийся замкнутый характер, текст, в целом имеет открытый характер, таким образом, по мысли Ю. М. Лотмана, текст дается зрителю раньше, чем язык, который потом «вычисляется» из текста. Как мы видим, в культурном пространстве текст выполняет две основные функции: адекватная передача значений и «порождение новых смыслов». В первом случае совпадают коды говорящего и слушающего при однозначности текста, имеющего самоописательный характер, то есть внешний, а во втором — сущностью текста является «мыслящее устройство», в котором существует «система разнородных семиотических пространств», что указывает на неоднородность внутреннего поля текста [\[7, с. 61, 64\]](#).

Все эти вышеизложенные положения указывают на диалогическую природу сознания, так как текст как «мыслящее устройство» нуждается в собеседнике или зрителе, при этом внешний текст при вхождении в смысловое поле трансформируется и изменяется «семиотическая ситуация» внутри данного поля. Этим объясняется «кодовая неоднородность» «материнского» текста, так называемого Ю. М. Лотманом [\[7, с.67\]](#). Иными словами, текст, трансформируясь, создает новое сообщение, новую информацию и способен к саморазвитию. Если культуру рассматривать как большой текст, то вносимые в него значительные внешние тексты своими сообщениями адаптируются и остаются в памяти культуры, иногда служа стимулами ее саморазвития, что приводит к непредвиденным результатам. Примером может служить культурный взрыв в изобразительном пространстве начала XX века, когда происходил процесс трансформации текстов архаических культур и примитива при вторжении в русское и европейское искусство.

Эти вышеописанные постулаты, вытекающие из теории Ю. М. Лотмана о текстуальном характере культуры, мы используем для нашего анализа эволюции кода визуального текста И. К. Айвазовского, отраженного в картинах мира художников последующих поколений. Также для нас важно обратиться к проблеме символа, так как искусство по своей природе символично. Ю. М. Лотман в своей статье «Символ в системе культуры» отмечает, что способностью символов является сохранение обширных текстов в свернутом виде, а при вычленении «из семиотического окружения» и вхождении «в новое текстовое окружение» не теряет своей смысловой структуры. Именно символ способен «пронзать» «срез культуры по вертикали: из прошлого в будущее», то есть «является важным механизмом памяти культуры» [\[3, с. 213-214\]](#).

Семиотическое пространство, состоящее из различных текстов и «замкнутых по отношению друг к другу языков», Ю. М. Лотман называет семиотикой, вне которой невозможно существование семиозиса как процесса образования знакового средства или знаковой системы. Одним из важнейших факторов семиосферы и семиозиса является длительность во времени. По мнению ученого, предметная сторона семиозиса тождественна становящейся культуре, рождающей новые смыслы, а семиосферы — классической культуре. Пространство семиосферы содержит в себе комплекс смыслов, знаковых средств, моделей духовного опыта, бывших актуальными в свое время, впоследствии «ушедших со сцены современности, но не забытых навечно» [\[19, с. 17\]](#).

Ученый переходит к определению границы семиотического пространства как функциональной и структурной позиции, при которой роль механизма границы заключается в переводе внешних сообщений на внутренний язык семиосферы или наоборот. В данный момент происходит процесс «семиотизации» сообщения, поступающего извне, и превращения его в информацию, то есть в структуру

невербального текста. Определение Ю. М. Лотмана о том, что граница культурного пространства, имеющего территориальный характер, «обретает пространственный смысл в элементарном значении» [2, с. 14], важно для нашего исследования по проблеме внедрения изобразительного кода образа крымской природы И. Айвазовского в интегрированное пространство живописи художников.

Художественная интеграция, синтетизм в искусстве

Отметим, что интеграционное пространство культуры вмещает в себя не только различные виды текстов, кодов, традиционных методов искусства, но и диалогические начала, образно-символические, семантические и другие основания.

Согласимся с М. В. Дuceвым, что «...художественные качества авторских произведений отсылают к различным индивидуальным системам, тяготеют к разным полюсам актуальной культурной парадигмы» [21]. Отметим, что воздействие на формирование творческого пути мастеров оказывает интеграция, объединяющая различные факторы, основными из которых являются исторические, художественные и общекультурные. При этом творческая направленность деятелей культуры, тяготея к определенному интеграционному центру художественной концепции, сохраняет свою творческую свободу и своеобразие картины мира. Любой вид искусства на протяжении веков представляет собой как пространство художественной интеграции, а творец в своих произведениях применяет художественный синтез как «разновидность комплексного интеграционного метода».

Немалая роль в интеграции культурных процессов принадлежит личности, имеющей свою оригинальную творческую концепцию в отношении «время–пространство». Мы видим в истории искусства примеры интеграции авторской концепции художественной личности в культурном пространстве многих стран. Именно проблема интеграции творческой личности является одной из важных тем для нашего исследования культурного пространства, в котором художественная система каждого из персоналий имеет свою картину отношений пространства и времени на основе опыта предшествующих мастеров.

Не будем вдаваться в подробности характеристики творческой личности, отметим, что психолог И. В. Антоненко разделил интеграцию личности на основные четыре типа: физический, эмоциональный, ментальный и духовный, включая и двенадцать промежуточных, которых не будем перечислять. Эти основы жизнедеятельности человека характеризуются специфическими процессами и существуют в различных соотношениях, «образуя рисунок личности» [13]. Исследователь отмечает, что каждый человек, имеющий ведущую сферу, вокруг которой личность интегрируется, таким образом реализует свою жизнедеятельность.

При *физической интеграции личности* основой является направленность человека на взаимодействие с физическим материалом и его преобразование. Эти люди заняты в сферах физической работы, танцев, спорта, а также в некоторой степени и видах искусства (живопись, скульптура и др.). *Эмоциональная интеграция личности* основана на проявлении чувств и различных эмоциональных реакций. Это может проявляться в разных сферах искусства (музыка, театр, кино, изобразительное искусство), а также и в сферах «массовых проявлений чувств» (зрители, слушатели, болельщики и т.п.). При *ментальной интеграции личности* особенностью является умственное постижение людей действительности, их взаимоотношений, деятельности, в основном, в области науки, политики и т.п. *Духовная интеграция личности* характеризуется пребыванием человека в духовных сферах, его видением запредельного, высокой чувствительностью к

восприятию мира и т.п. [\[13\]](#).

Таким образом, мы можем определить тип интеграции творческой личности в отношении к исследуемым нами персоналиям, в первую очередь, к И. К. Айвазовскому, изобразительный код которого мы расшифровываем в произведениях последующих художников. Очевидно, что все вышеназванные типы интеграции личности мы видим в единстве личности выдающегося мариниста как носителя визуального кода в изобразительной культуре.

Хотелось бы обратить внимание на проблему *синтетизма* в искусстве, когда при восприятии «произведение способно вызвать комплекс эстетических ассоциаций». Обращение к истории русского искусства, в частности, крымского искусства, конца XIX – начала XX веков позволяет охарактеризовать *синтетизм* как характерную особенность данного периода. Тому свидетельствуют в творчестве деятелей культуры многочисленные примеры стремления к синтезу искусств. Вспомним сонет «Соответствия» (1855) поэта Ш. Бодлера, который вывел закон «всеобщей аналогии», основанный на явлении синестезии.

Ещё в 1920-е годы известный музыковед Л. Сабанеев, высказывая о проблеме эстетических ассоциаций при художественном восприятии, назвал это явление «аурой»: «Музыка имеет "ауру" в области слова, ...света, запахов, форм и образов; живопись — в области звуков и ароматов и т. д.». Музыкант подчеркивает, что «искусство синтетично», так как является «соединением всех искусств» [\[20, с.174–175\]](#). Многие художники, в том числе и создатели образа крымского пейзажа, были образованными людьми, глубоко знали музыку, поэзию и обращались к произведениям различных видов искусства. Среди них — И. Айвазовский, А. Куинджи, М. Латри, К. Богаевский и другие.

Категории: художественный образ, хронотоп, топос и темпоральность

Остановимся на некоторых теоретических положениях относительно *художественного образа* и пространственно-временных отношений в изобразительном пространстве. Как мы знаем, в произведении искусства, воплощающего бытие человека и окружающий его мир, *пространство* и *время* преобразуются в новую реальность и становятся художественным пространством и художественным временем. В основе искусства именно пространственно-временные отношения являются важнейшими компонентами. Актуально для нас обращение к рассуждениям мыслителя П. Флоренского о сущности художественного пространства как символического преобразования «первообраза через образ», вследствие чего отражённая действительность приобретает символическое значение («символ духовного пространства»). В итоге художественное пространство представляет собой как цельное художественно-философское видение мира. П. Флоренский в работе «Обратная перспектива» видит в культурном пространстве «своеобразную реальность, насквозь организованную, нигде не безразличную, имеющую внутреннюю упорядоченность и строение» [\[20, с.172\]](#).

Также для нас важно понятие *хронотопа* как сочетание пространства и времени, и, по словам М. Бахтина, как формально-содержательная категория творчества, где происходит «слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом» [\[11, с. 204–407\]](#). Хронотоп как динамическая целостность является важнейшим элементом в концепции любого художника для создания художественного образа.

Стоит выделить концепты «топос» и «темпоральность», определяющиеся терминами

«здесь» и «теперь», что апеллирует к понятию «присутствие». Крымский философ Ф. Лазарев отмечает, что присутствие «всегда имеет свою топологию и свою темпоральность». Топос, как утверждает ученый, это не просто место или местность, или «некоторое...локализованное пространство физического или социокультурного пространства, а самозамкнутое целое, качественная целостность со своей внутренней логикой пребывания субъекта в данном месте...» [\[22, с.88\]](#). Эти определения актуальны для выявления локального пространства окружающей действительности, вдохновляющего художника и воспроизводимого в его произведениях. Примером тому являются пейзажные образы в творчестве И. Айвазовского, его последователей и представителей Киммерийской школы живописи, которые обращались к поэтике моря, земли и неба юго-восточного Крыма.

Эволюция визуального кода Айвазовского в произведениях художников

Все вышеизложенные положения и понятия мы будем применять при исследовании эволюции особенностей визуального кода творчества И. К. Айвазовского, отраженного в произведениях художников последующих поколений, в том числе, и представителей Киммерийской школы живописи. Обозначим две группы художников для определения кода Айвазовского в их живописи: первая — Фесслер, Лагорио, Магдесян, Ганзен, Латри (раннего периода), Арцеулов; вторая — Латри, Богаевский, Волошин, Мамчич. С помощью анализа сопоставления попытаемся кратко описать общие и отличительные особенности иконографии художественного образа крымской природы в пространственно-визуальных текстах исследуемых живописцев.

Для этого условно разделим изобразительный язык воссоздания крымского пейзажа на два вида и обозначим его авторов: первый — изобразительный метод в романтическом духе, разработанный Иваном Айвазовским, и продолженный его учениками — Адольфом Фееслером, Львом Лагорио, Эмануилом Магдесяном и внуками Михаилом Латри, Алексеем Ганзеном, Константином Арцеуловым; второй — метод, при котором визуальный код Айвазовского при интеграции претерпевает значительные изменения, но сохраняя некоторые черты, в новаторских произведениях представителей Киммерийской школы: Константина Богаевского, Максимилиана Волошина, Сергея Мамчича и других. Как справедливо отмечает А. Ю. Кугушева, что «основание киммерийской школы традиционно связывается с творчеством великого русского мариниста И. К. Айвазовского» [\[17, с. 82\]](#). Другой исследователь А. С. Сиренко представляет пластический язык представителей «Киммерийской школы живописи» как «композиционно продуманные пейзажи, написанные преимущественно по памяти в мастерских художников», стремящихся «к передаче специфического колорита поlynных холмов Восточного берега Крыма» (с.11–12 Сиренко А. С. Мифопоэтические и художественно-стилистические особенности «Киммерийской школы живописи» в контексте развития русского искусства I половины XX века: автореферат диссерт. на соискание учен. степени канд. искусствоведения. 2020. 22 с.).

Для того, чтобы определить особенности изобразительного кода творчества И. Айвазовского, сначала кратко опишем формирование его художественного стиля. В одной из наших статей нами было описано, как юный маринист был потрясен картиной К. Брюллова «Последний день Помпеи», которую привезли в Петербург из Италии. Художника поразили особенности данного произведения — это эпичность происходящего, высокая точка зрения, то есть всеохватность пространства, «эффект освещения, декоративное звучание красок – все это построено на контрасте как организующем принципе композиции изобразительного пространства» [\[20, с.175\]](#).

Также влияние на творческие принципы И. Айвазовского оказали театральные постановки, о чем свидетельствовал искусствовед и художник Н. Барсамов. Приведем цитату самого мариниста, вспоминающего посещение в 1837 году спектакля «Буря», где описывается его зрелищная сторона: «Театр представлял корабль в море, ночь, глухой грохот, дождь, треск, свист, удар грома, молния разбивает мачту; корабль, извергая пламя, погружается в волны» [\[20, с.176\]](#). Подобный сюжет с трагическими ситуациями и сложными освещениями, «волшебные-романтические зрелища», характерные для спектаклей, маринист отразил в своей картине «Мрачная ночь с кораблем в огне на море». Он, вслед за К. Брюлловым, сохранил в своей художественной памяти вышеописанные эстетические принципы театра.

Во время ученичества на формирование творческого пути И. Айвазовского оказали влияние учителя — художник М. Воробьев и французский мастер живописи Ф. Таннер. В картинах М. Воробьева, изображающих лунные ночи, бури («Буря, разбивающая дуб»), проявляются зародыши романтического направления в живописи. Ф. Таннер, представитель романтического направления, по словам Н. Барсамова, отлично владел техникой «изображения морской волны, пены, облаков и земли, помогавшей ему без труда выполнять многочисленные заказы» [\[14, с.12\]](#). Ф. Таннер часто поручал И. Айвазовскому выполнять подготовительные рисунки с натуры и заготавливать краски, что и принесло пользу ученику, в дальнейшем успешно применявшего технику письма учителя.

Также формированию картины мира И. Айвазовского содействовали многочисленные копирования работ старых мастеров и современников, таких как С. Щедрин, К. Брюллов, Ф. Бруни, а также мастеров голландской маринистической живописи (Дубельс, Схотель), основной чертой которой является всеохватность пространства, высокая точка зрения на природу, впоследствии применяемые К. Богаевским и М. Волошиным. Источники указывают, что в то время, когда еще не были изобретены самолеты, маринист сумел по воображению сконструировать панорамную точку зрения как бы с «птичьего полета» на вид Керченского и Таманского полуостровов.

Следующей ступенью творческого пути мариниста была его поездка за границу в период расцвета русской пейзажной живописи. Вернувшись в Крым в 1838 году, К. Айвазовский написал шесть полотен, изображающих Чёрное море и крымские города с видами Керчи, Феодосии, Ялты, Гурзуфа. Среди них картина «Гурзуф», по мнению Н. Барсамова, представляет собой поэтическое воплощение лунной ночи у Аю-Дага в отличие от остальных работ, точно воспроизводящих пейзажи. Искусствовед отметил начавшуюся проступать главную черту дарования художника – умение возвыситься над обычным изображением вида природы и «мыслить поэтическими образами» [\[20, с.17\]](#).

Ставши оригинальным мастером, И. Айвазовский сумел своеобразно оформить свое художественное пространство, стилистические особенности которого оказали влияние на творчество многих художников за границей. Некоторые из них подражали живописи мариниста в духе «а la Айвазовский». В Европе, благодаря ознакомлению с произведениями И. Айвазовского, маринистическая живопись получила развитие. Известен факт восхищения и удивления французов в полотнах великого мариниста, настолько реалистично изображение восхода и заката солнца, что были даже сомнения, нет ли там фокуса, свечи или лампы. В связи с этим фактом вспомним восхищение публики картиной А. Куинджи «Лунная ночь над Днепром», освещение в которой вызывало подозрение в «фокусничестве». Именно особенности изобразительного кода искусства И. Айвазовского, такие как эффекты освещения, тональные контрасты,

масштабность, будут присутствовать в живописи А. Куинджи, отличающейся цветовой декоративностью.

Следующей особенностью изобразительного кода И. Айвазовского является работа над воспроизведением художественного образа *по воображению*. Данный метод как самый главный прослеживается в искусстве представителей Киммерийской школы живописи. Маринист не писал пейзажи с натуры, а когда сюжет складывался в его голове, как стих у поэта, тогда, по словам художника, он зарисовывал на бумаге и приступал к работе кистью. Он считал, что художник должен уметь по памяти воспроизводить движения природных стихий: «молнию, порыв ветра, всплеск волны», которые невозможно писать с натуры. «Живописец, только копирующий природу, становится её рабом, связанный по рукам и ногам. Человек, не одарённый памятью, ... может быть отличным копировальщиком, живым фотографическим аппаратом, но истинным художником — никогда» — это изречение является главным постулатом И. Айвазовского как великого импровизатора, искусство которого остается непревзойденным [\[20, с.177\]](#).

Обратим внимание ещё на одну особенность в творчестве мариниста — это изображение действующих фигур людей малых размеров, воспроизводимых художником в качестве контраста величин для воссоздания монументального величия природных элементов и кораблей (безбрежность моря, громада гор, большие деревья и т. д.). В этих полотнах выражена связь эмоций душевного мира человека с состоянием природных стихий. Мотивы, изображающие бури, кораблекрушения с группами людей, представляют собой как символы, противопоставляющие «энергию, волю человека силам природы», и как символы «борьбы человека со стихиями и веры в конечную победу» [\[15, с.68\]](#). Мало кто из последователей И. Айвазовского, исследуемых нами, использовал в пейзаже изображение фигур как символический и психологический акценты. Творчество И. Айвазовского не только впитало в себя традиции старых мастеров живописи, но и приобрело индивидуальные черты новаторства.

В произведениях А. Фесслера, Л. Лагорио, Э. Магдесяна, А. Ганзена и М. Латри (раннего периода) отмечен схожий метод изображения природных форм с методом их учителя И. Айвазовского. Все они уделяли внимание изображению различных состояний морской стихии. Н. Барсамов отметил связь искусства А. Куинджи и К. Богаевского с великим маринистом через «увлечение красотой стихийных явлений, которым было проникнуто искусство их учителя» [\[16, с. 81\]](#)

Для А. Фесслера (1826–1885), выпускника Московского училища живописи и ваяния, И. Айвазовский навсегда остается его учителем. А. Фесслер, являясь копиистом работ прославленного мариниста, так и не достиг творческих высот. В своих работах, отмеченных влиянием учителя в выборе сюжета и художественном решении, Адольф Фесслер любил изображать спокойное море, любясь лирическим состоянием морского пейзажа. Его колорит отличается сдержанностью, техника мазка — мягкостью, лишенной экспрессии и динамики, присутствующих в полотнах его учителя.

Н. Барсамов называет полотно «Феодосия» (1886) как одного из самых удачных самостоятельных произведений А. Фесслера, в котором отмечено преодоление робости автора. Художник выбрал то место, которое отобразил И. Айвазовский в полотне «Феодосия. Восход солнца» (1852). При сопоставлении феодосийского сюжета обоих художников замечено сходство, особенно в изображении облака, поднимающегося над морем и горой. Произведение А. Фесслера, как и его «Ялта», отличается светлой и лирико-поэтической гаммой. Известно, что художник пытался отобразить бурное

состояние моря, но выполнение в данном духе было неудачным, его художественное восприятие так и осталось ограниченным. Правда, наиболее удачной является его реалистическая картина «Симеиз» (1884), изображающая волнение моря во время грозы и отличающаяся отсутствием слащавой манеры. А. Фесслер в своем творчестве, в отличие от И. Айвазовского, не прибегал к исключительным эффектам и выбирал простые мотивы.

Л. Ф. Лагорио (1827–1905), один из самых способных учеников мастерской И. К. Айвазовского, окончивший Императорскую Академию художеств, навсегда оставил любовь к морской теме. Лев Лагорио, приезжая в Крым, часто работал в мастерской в Судаче, построенной братом его жены Казимиром Герцук. Художника волновали мотивы гармонии и красоты, величие природы. Он перенял у Айвазовского метод изображения шторма и миниатюрных фигурок людей для впечатления масштабности посреди величественной природы, как, например, в произведении «Буря на море» (1901). При сопоставлении данной работы и полотна К. Айвазовского «Радуга» (1873) можно заметить схожие мотивы, изображающие шторм, кораблекрушение и шлюпку со спасающимися людьми. Также сближает эти работы и техника письма, но у Айвазовского, в отличие от Лагорио, справа отображено свечение неба от невидимого источника света (солнца), а свет неба у Лагорио равномерно рассеивается по всему холсту. Полотно Л. Лагорио «Морской пейзаж» (1900) свидетельствует об отходе от влияния творчества Айвазовского. Работа отличается свободой мазка и звучностью цветовых отношений. Необычно написаны волны с пеной, изображенные даже стилизованно. В этом сказывается влияние импрессионизма вследствие пребывания художника в Европе.

Э. Я. Магдесян (1857–1908), крымский художник армянского происхождения и дальний родственник И. Айвазовского, приходившего ему двоюродным дядей, является одним из лучших последователей выдающегося мариниста. К сожалению, Э. Магдесян не так известен как А. Фесслер или Л. Лагорио, многие его произведения были утеряны, погибли или ограблены во время Великой Отечественной войны. Некоторые работы хранятся в Симферопольском и Севастопольском художественном музеях, Феодосийской картинной галерее им. И. К. Айвазовского, в Государственной картинной галерее Армении (Ереван). В историко-краеведческом музее г. Армянска хранят память о художнике.

Сам художник, родом с крымского местечка Армянский Базар (ныне г. Армянск, Крым), благодаря протекции и помощи И. Айвазовского, получил образование в Императорской Академии художеств и состоялся как художник. Поработав несколько лет в мастерской своего дяди, Эммануил Магдесян переехал в Симферополь, где открыл картинную галерею — первого публичного художественного музея уездного города, в котором демонстрировались не только свои произведения, но и подаренные ему работы его знаменитых коллег. Авторство полотна Э. Магдесяна «Прибой», отличающегося безупречной техникой, публика даже приписывала И. Айвазовскому, настолько художник был под влиянием феодосийского мэтра. Несмотря на схожие мотивы в произведениях своих и учителя, Э. Магдесян пытался создавать свой стиль. В отличие от прославленного мариниста — мастера эпических полотен, создаваемых по воображению, Э. Магдесян по своему писал с натуры изменчивые состояния морского пейзажа, создавая свой простой художественный почерк, лишенный эффектов. Примером тому являются произведения «Бурное море», «Аюдаг ночью у берегов Гурзуфа» (1907), а также «У подножия Пушкинской скалы. Гурзуф» (1900, Симферопольский художественный музей). В Государственной картинной галерее Армении, где хранятся

произведения художника, в том числе «Перед штормом» (1907), отмечают, что живопись в них «лишена той романтической приподнятости, которая характерна для творчества Айвазовского» [23, с. 28]. Необычным для стиля художника является полотно «Море и скалы» (1898, Севастопольский художественный музей), так живо и свежо написаны волны с пеной, разбивающиеся об скалы. Последним произведением «Утро» (1908), в котором отражен восход солнца над морем, закончился день Э. Магдесяна, в данный момент сидящего у мольберта в симферопольской мастерской. Его могила, к сожалению, утеряна.

Исследователи, сопоставляя произведения И. К. Айвазовского и Э. Я. Магдесяна, отмечают, что их «сближает прежде всего сила жизненной правды, заложенная в образном языке их произведений, характере изображения морской стихии, живописном мастерстве, утверждающем реалистические традиции в искусстве» [24, с. 125]. Талантливый художник, называемый в Армении крупнейшим маринистом, в течение многих лет создавал крымские произведения, ценимые знатоками за их тонкость и реалистичность. Симферопольский искусствовед С. Пушкарёв отметил, что творчество Э. Магдесяна, создателя картинной галереи и распространителя опыта И. Айвазовского, было заметным явлением в крымском искусстве рубежа XIX–XX веков.

А. В. Ганзен (1876–1937), внук И. К. Айвазовского, русский и югославский художник-маринист, получил художественное образование в Одесской художественной школе, в Берлинской Академии художеств и Дрезденской Академии изящных искусств. В 1920 году эмигрировал за границу, последние годы жил в Дубровнике (Югославия). Наследие художника насчитывает более 3000 произведений, его выставочная деятельность была разнообразной и очень активной в России и за границей. Имел большую коллекцию известных русских и европейских художников, и галерею в Одессе. До эмиграции жил в Петербурге и в имении Роман-Эли близ Старого Крыма.

Как и знаменитый дед, А. Ганзен писал море в различных состояниях, морские сражения, прекрасно разбираясь в цветовых тонкостях морской стихии. Критики отмечали, что художник не удовлетворялся изображением легких внешних эффектов, его многочисленные этюды отражали пытлиное изучение художником природных явлений. Монументальный пейзаж «Море» (х., м.120х150) А. Ганзена, находящееся в Феодосийской художественной галерее, отличается лирическим настроением, утонченным колоритом и сложной игрой света на высоких волнах оливково-бурового цвета. В полотне «Восход луны» (1915) отмечены камерность образа, лирическое обаяние и мастерство техники. Творчество А. Ганзена многогранно и разнообразно, все многочисленные работы характерны богатством различных нюансов, они узнаваемы и отличаются от творческого стиля И. Айвазовского, несмотря на сходство сюжетов обоих маринистов.

Другой внук прославленного мариниста и первого учителя — живописец, керамист *М. П. Латри* (1875–1942) детство провел в Феодосии, с 1920 г. в эмиграции, жил и работал в Греции, Париже. В имении Баран-Эли вблизи г. Феодосии обустроил мастерскую живописи и керамики. Являясь учеником А. Куинджи как и К. Богаевский, М. Латри в своих ранних работах писал широко, обобщенно, пастозно («Бахчисарай»). Замечательный колорист, отличился применением нового метода работы, как и К. Коровин, — импрессионистической «этюдной» манеры, опуская детали. В отличие от И. Айвазовского, который писал по памяти, его внук изображал в ранних работах крымский пейзаж с натуры. М. Латри, по мнению Н. Барсамова, сумел придать поэтические нотки незамысловатым по сюжету крымским пейзажам, таким как: «Лунная ночь на море»,

«Восход луны» (1890-е). Такой же схожий мотив мы видим в работе его брата А. Ганзена «Восход луны», описанной выше.

В 1900-е годы меняется стиль в работах М. Латри, появляются отход от точного воспроизведения натуры, стремление к обобщению формы через пластическое пятно и четкий контур. Такие особенности отмечены в полотнах, написанных масляными красками и темперой: «Старый дом» (1902), «Тихая осень» (1912), «Облачное небо», «Дом у залива», «Отузы», хранящиеся в Феодосийской картинной галерее. Последнее полотно обращает на себя внимание условностью и стилизацией письма и сдержанностью колорита, что напрашивается на сходство с ранними работами К. Богаевского, отличающимися декоративностью и пластичностью пейзажного образа. В Париже М. Латри организовал декоративно-художественную мастерскую, где создавал различные изделия, керамику, панно. В его работах русский символизм перекликался с декоративными элементами Ар-деко. В Феодосийской картинной галерее хранятся 702 произведения М. Латри различных видов искусства.

Особенный крымский пейзаж разворачивается на полотнах представителей киммерийской школы живописи — К. Ф. Богаевского (1872–1943), ученика А. Фесслера и А. Куинджи, и художника-поэта М. А. Волошина (1887–1932). Их творчество отличается умением мифологизировать и воссоздавать крымский пейзаж путем воображения. Именно это последнее качество сближает художников с методом И. Айвазовского. В отличие от его круга оба художника основное внимание уделяли образу древней Киммерии, суровой и необжитой, изображая её землю, изборозженную холмами, крепостями и храмами. К. Богаевского и М. Волошина всегда волновала тема Космоса, в их произведениях присутствовали символические образы природных форм: земли, моря, солнца, луны, звезд и облаков.

Критики отмечают родство произведений И. Айвазовского и К. Богаевского в героике живописных образов, патетике и борьбе стихий, только у Богаевского земная кора вздымается как «айвазовские волны». Н. Барсамов, видевший «Тавроскифию» (1937) в мастерской К. Богаевского, отметил то полотно как одно из самых ярких произведений мастера, отличавшееся монументальным характером и возвышенным ритмическим строем. Акварели М. Волошина, воплотившие синтетический образ Коктебеля и философскую глубину его пространства, несмотря на их небольшой формат, могут быть сопоставлены с большими полотнами Айвазовского: оба художника «изобретательны в различном варьировании одного того же сюжета», им, обоим, давалась «моцартовская легкость» в живописи [\[20, с. 181\]](#). Волошин подолгу бывал в доме Айвазовского, где мог любоваться изображением лунных ночей мариниста, и в дальнейшем создавал символично-поэтический образ Луны — «жемчужины» («Луна восходит над заливом» 1926).

Изобразительный код Айвазовского, включающий в себя особую организацию пространства неба и моря, символику природных форм, монументальность, декоративность, воплощение эпичности и поэтичности крымской природы, интегрирован в творчество К. Богаевского («Корабли» 1912; «Феодосия» 1926; «Тавроскифия» 1937; «Южный берег Крыма. Киммерия» 1937) и М. Волошина («Окрестности Коктебеля» 1923; «Вечернее облако» 1925), а также и А. Куинджи («Ай-Петри» и «Море. Крым», оба 1890-е). Как и Айвазовский, эти художники любили изображать облака и тучи, их привлекали бесконечность широких морских и горных просторов в стремлении к созданию синтетического образа Черного моря и неба. Киммерия определила эстетическое бытие К. Богаевского, М. Волошина, являясь «топосом» их своеобразного творчества, единого

в любви к крымской природе. Более подробно о творчестве художников в нашей монографии «Интертекстуальность как феномен жизнетворчества К. Богаевского и М. Волошина» (2024) [\[18\]](#).

В Школе киммерийского пейзажа также фигурирует имя последователя К. Богаевского — С. Мамчича (1924–1974), оригинального живописца. Его произведения (не принимая во внимание реалистические этюды с натуры) отличаются, своеобразной интерпретацией образа крымской природы, выраженной в декоративном стиле, стилизации, отсутствии детализации. Такие особенности присутствуют в полотнах из Симферопольского художественного музея: «Рыбачья гавань» (1964), «Старый город» (1968), «Родной город Феодосия. У старого Карантина» (1974) и других. Именно декоративность и пластичность сближает работы С. Мамчича с ранним творчеством К. Богаевского («Древняя крепость» 1902; «Ночь у моря» 1903), а также с работами М. Латри («Отузы»).

Как мы видим, в творчестве С. Мамчича визуальный код И. Айвазовского претерпевает значительные изменения, природные формы крымского пейзажа трансформируются, приобретая условные черты, декоративный цвет, утрированную пластику. Но, единственно, что сближает творчество С. Мамчича и И. Айвазовского — это работа по воображению. Соглашаемся с А. Ю. Кугушевой, что художественное пространство С. Г. Мамчича, в основе построения которого являются «интертекстуальность и диалог культур», «представляют особый интерес в контексте традиций Киммерийской школы и специфики развития крымской художественной культуры во второй половине XX века» (с. 5 Кугушева А. Ю. Своеобразие художественного пространства творчества С. Г. Мамчича в контексте Киммерийской школы живописи : автореферат диссерт. на соискание учен. степени канд. культурологии. 2019. 24 с.).

Вывод. В итоге мы приходим к выводу, что особенности визуального кода И. Айвазовского, такие как: романтика, эпичность происходящего, всеохватность и масштабность пространства, эффект освещения, декоративное звучание красок, а также работа по воображению — являются главными в интегрированном поле творчества последующих поколений художников. В русской живописи, начиная от И. Айвазовского, объекты крымского пейзажа (море, небо, земля, солнце, луна) имеют не только знаково-символическую функцию, но и интерпретируются на протяжении конца XIX–I половины XX вв. Именно культурная память как текст, заложенная в визуальном коде И. Айвазовского, трансформируется, благодаря внедрению новых изобразительных текстов художников от одного поколения к следующему. Вследствие этих изменений создается новый, обогащенный визуальный текст кода Айвазовского, этим и объясняется эволюционный характер крымской живописи на протяжении XX века.

Если круг художников (Фесслер, Лагорио, Магдесян, ранний Латри, Ганзен), прижизненным учителем которых был И. Айвазовский, применяли его традиционные приемы, пытаясь сохранить свое индивидуальное лицо, то другой круг, состоящий из представителей Киммерийской школы: М. Латри, К. Богаевского, М. Волошина, С. Мамчича, отличается трансформацией изобразительного кода выдающегося мариниста через декоративность, стилизацию, пластичность художественного образа крымской природы. Не теряя смысловой структуры кода И. Айвазовского, произведения этих художников, рожденные в реальности, воспринимаются иносказательно и метафорически через призму индивидуального восприятия. Всех вышеназванных персоналий объединяет поэтическая любовь к юго-восточному Крыму, восхищение его морскими и горными пейзажами, время и пространство которых представляется нами как топос и темпоральность.

Итак, интеграция визуального кода И. Айвазовского в качестве текста культурного кода, то есть носителя передаваемой информации, дает возможность осуществлять коммуникации между культурными пространствами художников различных поколений, воспевающих красоту крымского пейзажа.

Библиография

1. Лотман Ю. М. К современному понятию текста / Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С. 79-83.
2. Лотман Ю. М. О природе искусства / Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С. 265-272.
3. Лотман Ю. М. Символ в системе культуры / Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С. 211-226.
4. Лотман Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста / Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С. 84-90.
5. Лотман Ю. М. Тезисы к проблеме "Искусство в ряду моделирующих систем" / Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект. 2002. С. 274-293.
6. Лотман Ю. М. Тезисы к семиотике русской культуры / Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С. 226-236.
7. Лотман Ю. М. Текст в тексте / Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С. 58-78.
8. Флиер А. Я. Избранные работы по теории культуры. М.: ООО "Согласие"; "Артем", 2014. 560 с.
9. Маслова В. А. Культурные коды как путь описания взаимодействия языка и культуры // Коммуникативное пространство. Информационное пространство. Культурное пространство. Коммуникативное пространство Белоруссии: материалы международной научной конференции, Минск, 22-23 декабря, 2020. Минск: МГЛУ, 2021. С. 101-104.
10. Бердяев Н. Философия как творческий акт / Ред. Е. В. Антонова // Философия свободы. Смысл творчества. М.: Правда, 1989. С. 262-293.
11. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Очерки по исторической поэтике. М.: Художественная литература, 1975. С. 204-407.
12. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров; Текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; Примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. М.: Искусство, 1979. 423 с.
13. Антоненко И. В. Типы интеграции личности // Интеграция в психологии: теория. методология, практика: сборник статей V Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (27 мая, 2022) / Под. науч.ред. В. А. Мазилова. Ярославль, РИО ЯГПУ, 2022. С. 7-12.
14. Барсамов Н. С. Айвазовский в Крыму. Очерки. Симферополь: Крым, 1970. 104 с.: ил.
15. Барсамов Н.С Иван Константинович Айвазовский. Москва-Ленинград: Искусство, 1941. 82 с.
16. Барсамов Н. С., Барсамова С. А. Феодосийская картинная галерея имени И. К. Айвазовского: к 75-летию со дня основания. Симферополь: Крымиздат. 1955. 223 с. 16 л.: ил.
17. Кугушева А.Ю. Дискурс исторического пейзажа в визуальном тексте киммерийской школы // Человек и культура. 2017. № 4. С. 80-87. DOI: 10.25136/2409-8744.2017.4.23447 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=23447
18. Шевчук В. Г. Интертекстуальность как феномен житнетворчества К. Богаевского и М. Волошина: монография. Симферополь: ИТ "АРИАЛ", 2024. 292 с.: 16 с. ил.
19. Шевчук В. Г. , Золотухина Н. А. Семиотическая концепция Ю. М. Лотмана //

Изобразительное искусство Крыма: искусствоведческий и культурологические аспекты: коллективная монография / Отв.ред. В. Г. Шевчук. Симферополь: ИТ "АРИАЛ". 2016. С. 10-17.

20. Шевчук В. Г. Художественное пространство от И. К. Айвазовского до М. А. Волошина // Изобразительное искусство Крыма: искусствоведческий и культурологические аспекты: коллективная монография / Отв.ред. В. Г. Шевчук. Симферополь: ИТ "АРИАЛ". 2016. С. 172-183.

21. Дуцев М. В. Художественная интеграция в творчестве современных архитекторов [Электронный ресурс] // Вестник ВРО РААСН: сборник научных трудов. Вып.16. / Нижегородский гос. архитектур.-строит. ун-т. Н. Новгород: ННГАСУ, 2013. URL: arhinauka-2222.lavejournal.com/3821.html

22. Лазарев Ф. В. Литтл Б. А. Многомерный человек. Введение в интервальную антропологию. Симферополь: Сонат, 2001. 264 с.

23. Драмбян Р. Г. Государственная картинная галерея Армении. М.: Искусство, 1982. 248 с.

24. Магдесян Л. М., Зурабов Б. А. Эммануил Магдесян. М.: Изобразительное искусство, 1987. 144 с.: ил.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Рассматриваемый текст «Интеграция визуального кода Айвазовского в художественное пространство Крыма I половины XX века» представляет собой представляет собой продуманное и довольно объемное культурологически-искусствоведческое исследование наследия крымской живописи конца XIX– I половины XX века; а именно - эволюции изобразительного кода Айвазовского и его интеграции в визуальных текстах крымской живописи. Автор рассматривает творчество Айвазовского как изобразительный текст, элементы которого были усвоены или преобразованы живописцами последующих поколений; в более широком смысле данная работа ставит вопрос синтеза традиций и новаторства в искусстве крымских живописцев и мастеров Киммерийской школы. В теоретическом аспекте автор опирается на концепции Лотмана, Флиера и др. Автор подробно формулирует именно теоретическую основу своей работы, этому посвящены первые три раздела текста: Культурный код как диалог между художественными пространствами, Художественная интеграция, синтетизм в искусстве Категории: художественный образ, хронотоп, топос и темпоральность. В четвёртом разделе "Эволюция визуального кода Айвазовского в произведениях художников" автор переходит к непосредственному рассмотрению интеграции визуального кода Айвазовского в крымскую живопись указанного периода. Автор формулирует собственно основные характеристики визуального самого кода Айвазовского, а затем рассматривает его адаптацию и трансформацию в работах около десятка крымских художников. Автор приходит к выводу, что "особенности визуального кода И. Айвазовского, такие как: романтика, эпичность происходящего, всеохватность и масштабность пространства, эффект освещения, декоративное звучание красок, а также работа по воображению — являются главными в интегрированном поле творчества последующих поколений художников". Касательно главной задачи своего исследования, автор заключает: "Если круг художников (Фесслер, Лагорио, Магдесян, ранний Латри, Ганзен), прижизненным учителем которых был И. Айвазовский, применяли его традиционные приемы, пытаясь сохранить свое индивидуальное лицо, то другой круг, состоящий из представителей

Киммерийской школы: М. Латри, К. Богаевского, М. Волошина, С. Мамчича, отличается трансформацией изобразительного кода выдающегося мариниста через декоративность, стилизацию, пластичность художественного образа крымской природы. Не теряя смысловой структуры кода И. Айвазовского, произведения этих художников, рожденные в реальности, воспринимаются иносказательно и метафорически через призму индивидуального восприятия". Выводы вполне обоснованы текстом статьи, работа выполнена на должном научно-методическом уровне. Работе на такую тематику вероятно следовало иметь визуальное сопровождение в виде репродукций рассматриваемых картин, но видимо у автора были серьезные основания отказаться от этой идеи. Встречаются некоторые стилистические погрешности его произведения были утеряны, погибли или ОГРАБЛЕНЫ), нарушения в оформлении сносок (например, последний абзац четвертого раздел статьи) и в библиографическом списке (например, пункт 21 - lavejournal.com). Работа рекомендуется к публикации.