

Государственное бюджетное образовательное учреждение
Высшего образования Республики Крым
«КРЫМСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРЫ, ИСКУССТВ И ТУРИЗМА»

На правах рукописи

ХЛЕВНОЙ Владимир Александрович

**КОМПОНЕНТЫ РЕГИОНАЛЬНОЙ СТИЛИСТИКИ
В КУЛЬТУРНОМ ЛАНДШАФТЕ КРЫМА
(на примере архитектуры и декоративно-прикладного
искусства периода модерна)**

5.10.1. Теория и история культуры, искусства

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
Котляр Елена Романовна,
кандидат искусствоведения, доцент

Симферополь
2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1.	
Теоретико-методологические основы изучения региональной стилистики в культурном ландшафте	22
1.1. Региональная стилистика как базовая составляющая культурного ландшафта	22
1.2. Семиотический подход в изучении региональной стилистики культурного ландшафта	34
1.3. Компоненты региональной стилистики культурного ландшафта в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве	42
ГЛАВА 2.	
Компоненты стилистики культурного ландшафта Крыма	63
2.1. Исторические особенности формирования стилистики культурного ландшафта Крыма	63
2.2. Коды культурного ландшафта Крыма	72
2.2.1. Античный код	72
2.2.2. Византийский код	80
2.2.3. Скифо-сарматский код	88
2.2.4. Сельджукский код	98
2.2.5. Арабо-мавританский код мудехар	104
2.2.6. Код барокко и рококо	113
ГЛАВА 3.	
Семиотика стилистики культурного ландшафта Крыма периода модерна	123
3.1. Крымская стилистика архитектуры периода модерна	12
3.2. Стилистика декоративно-прикладного искусства Крыма	16
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	182
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	19
ПРИЛОЖЕНИЕ	214

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Данное исследование посвящено изучению культурных компонентов региональной стилистики культурного ландшафта Крыма на примере архитектуры и декоративно-прикладного искусства периода модерна, сформировавшегося на крымском полуострове вследствие синтеза этносов на его территории, в процессе культурного взаимопроникновения и последующей интеграции.

На полуострове, с момента возвращения Крыма в состав России, под патронатом президента Российской Федерации В. В. Путина осуществляется реализация множества проектов, включая реставрацию и восстановление исторического архитектурного наследия. В этой связи важным становится изучение региональной стилистики Крыма, формирование которой началось со времен Екатерины Великой и продолжается до настоящего времени. Таким образом, процесс формирования целостной и обладающей высокой степенью узнаваемости архитектурной стилистики связан с периодом интеграции полуострова в состав Российской империи и последующим освоением его побережья в качестве курортной зоны общенационального значения. Идея создания «Крымской Ривьеры» стала ключевым градостроительным и культурным проектом, стимулировавшим активное возведение санаторно-курортных учреждений, частных вилл и дворцовых комплексов, включая резиденции императорской семьи.

Существенный вклад в формирование архитектурного облика Крыма на рубеже XIX–XX вв. внёс стиль модерн. Его значение заключается в художественном синтезе, органично сочетавшем общеевропейские тенденции с локальными формами и мотивами, отражавшими своеобразие многонациональной культуры региона.

Компонентами региональной стилистики Крыма стали элементы культурных традиций искусства, заимствованные из культур различных народов, населявших Крым с первых веков нашей эры и по настоящее время.

На формирование стилистики также повлияли особенности глобальных государственных образований, сменявших друг друга на территории Крымского полуострова: греческие полисы, провинция Римской империи, Крым как часть Византийской империи, Крымской Золотой Орды, Османская империя, Российская империя.

В настоящей работе стилистические компоненты в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве рассматриваются как искусствоведческий и культурный текст, отражающий географическое пространство формирования этносов, их мировоззрение, отношение к природе и стереотипы поведения.

Теоретические исследования архитектурных объектов и стилистических направлений крымского региона в различные исторические периоды свидетельствуют об устойчивом интересе научного сообщества к искусству крымского региона. Этот устойчивый научный интерес обусловлен многослойностью культурных влияний, наслоившихся на архитектурную среду полуострова, а также значимостью Крыма как ключевого пространства взаимодействия различных цивилизаций.

Актуальность данного исследования обусловлена следующими факторами.

Во-первых, данное исследование представляет междисциплинарный анализ, который охватывает семантические, семиотические и собственно художественные аспекты элементов изобразительного семиозиса Крыма. Центральной задачей становится выявление культурных кодов и их принадлежности к различным этно-конфессиональным традициям. Особое внимание уделяется полиэтническому характеру генезиса стилистики архитектурного и предметного декора, который рассматривается не как механическое сочетание разнородных элементов, а как результат многовекового динамичного синтеза.

Во-вторых, данное исследование представляет культурологический анализ античного, скифо-сарматского, сельджукского, малоазийского и

византийского, барокко, а также испано-мавританского культурного кода мудехар в культурном ландшафте Крыма. В рамках анализа рассматриваются декоративно-прикладное искусство и архитектура региона, включая интерпретацию значений стилистических элементов, способы их адаптации и примеры использования стилистики культурных традиций в художественном и архитектурном контекстах. Особое внимание уделяется применению стилистических традиций в архитектурном декоре модерна, что позволяет выявить и систематизировать характерные особенности стилей, а также их влияние на архитектурное наследие Крыма в период модерна.

Степень научной разработанности проблематики. На сегодняшний день существует определенный массив публикаций, посвященных изучению культурных компонентов Крыма, проявивших себя в региональной стилистике на примере архитектуры и декоративно-прикладного искусства. Анализ научной литературы по теме исследования позволил выделить ряд работ, освещающих ее с различных исследовательских ракурсов. К их числу относятся исследования отечественных и зарубежных ученых, рассматривающих исторические предпосылки формирования культурного ландшафта Крыма; научные труды, посвященные семиотической языковой знаковой системе и методам интерпретации визуального образа как знаковой системы в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве; публикации и научные отчеты, содержащие сведения об археологических находках, относящихся к стилям, определившим культурный ландшафт Крыма; этнографические исследования, предоставляющие информацию о стилевых направлениях, народностях, населявших Крымский полуостров с античности до эпохи модерна.

Исторические предпосылки формирования культурного ландшафта Крыма рассматриваются в трудах М. Б. Кизилова¹. Проблема взаимодействия

¹ Кизилов М. Б. Крымская Готия: история и судьба. Симферополь, 2015. 352 с.; Кизилов М. Б. Крымская Иудея : очерки истории евреев, хазар, караимов и крымчаков в Крыму с античных времен до наших дней. Симферополь, 2011. 336 с.

культур на основе анализа философско-культурологических работ раскрывается в трудах Н. Я. Данилевского, Ю. М. Лотмана¹.

Существующие модели культурно-цивилизационного взаимодействия позволили рассмотреть аспекты, связанные с результатами процесса взаимодействия культур. Существенное влияние в этом отношении оказала работа Н. Я. Данилевского «Россия и Европа: Взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к германо-романскому», где автор указывает, что религия является одной из важнейших определяющих категорий, признает возможность взаимодействия культур, в то же время допуская обособленность и уникальность культурных типов, существование как изолированных, так и взаимодействующих культур².

Тема взаимодействия культур тесно связана с идеей диалога культур. На становление концепции диссертации оказали влияние взгляды М. М. Бахтина. Исследователь, в частности, рассматривал искусство как своеобразный визуальный язык культуры, где народное декоративно-прикладное искусство является визуальным проявлением уникальности культурного ландшафта Крыма, а также идеи о диалоге как универсальной форме общения в искусстве в результате взаимодействия различных культур³. Советский и российский философ М. С. Каган расширил понятие диалога, представляя его формой взаимодействия между прошлым и будущим, предлагая идею многомерности диалога⁴.

Важными для осмысления проблемы явились также взгляды В. Л. Каганского, который представляет культурный ландшафт как архетип с рядом аспектов, к которым помимо географических особенностей

¹ Данилевский Н. Я. Россия и Европа. Взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к германо-романскому. М., 2011. 813 с.; Лотман Ю. М. Символ в системе культуры // Избранные статьи. Таллин, 1992. Т. 1. С. 191–199; Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. 384 с.

² Данилевский Н. Я. Россия и Европа. Взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к германо-романскому. М., 2011. 813 с.

³ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. 424 с.; Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского // Собрание сочинений. М., 2000. Т. 2. С. 5–175.

⁴ Каган М. С. Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. Л., 1972. Ч. 1–3. 440 с.

взаимодействия относится семиотический компонент ландшафта, эстетический, этический и сакральный компоненты¹.

В своих трудах Д. Н. Замятин акцентирует внимание на роли в формировании географического образа различных текстов культуры, в частности визуального искусства, музыки, архитектуры².

В методологическом отношении ключевую роль для исследования культурного ландшафта крымского региона играет коллективная монография «Культурный ландшафт как объект исследования», подготовленная специалистами Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва³. В труде представлена систематизация и подробный анализ трёх основных научных подходов к данной категории: классический ландшафтно-географический, этнолого-географический и информационно-аксиологический.

В диссертации за основу принят информационно-аксиологический подход, согласно которому культурный ландшафт Крыма рассматривается как природно-культурный территориальный комплекс, несущий информацию о многослойном взаимодействии цивилизаций.

В контексте данного подхода Крым является характерным примером региона с четко определенными географическими границами, чья культурная среда формируется под воздействием текстов культур многочисленных этносов, населявших полуостров в различные исторические периоды и продолжающих оказывать влияние на его художественный облик в настоящее время.

Идеи культурного единства рассматриваются в работах российского культуролога Д. С. Берестовской, которая отмечает, что основой взаимопонимания в диалоге является осознание сущности иных культурных

¹ Каганский В. Л. Ландшафт и культура // Общественные науки и современность. 1997. № 1. С. 160–169.

² Замятин Д. Н. Гуманитарная география: предмет изучения и основные направления развития // Общественные науки и современность. 2010. № 4. С. 126–138.

³ Культурный ландшафт как объект наследия / под ред. Ю. А. Веденина, М. Е. Кулешовой. М. ; СПб., 2004. 620 с.

миров и культурных текстов¹. Плодотворные размышления Д. С. Берестовской посвящены многоаспектности культуры и формам ее проявления. Особое место среди этих форм занимает национальная и культурная самоидентификация, охватывающая морально-этические, религиозные, эстетические нормы, особенности семиотических компонентов культуры каждого этноса².

В рассуждениях Д. С. Лихачёва, характеризующих многонациональные территории, к которым можно отнести регионы поликультурной России, и Крым, в частности, отмечается, что культура каждой из многочисленных национальностей и групп близкородственных народов представляет собой уникальное целое³.

Важными для осмысления проблемы данной работы явились также взгляды Ю. М. Лотмана, выдвинувшего теорию семиосферы – замкнутого пространства, состоящего из отдельных культурных пластов и текстов, выраженных посредством символов, а также алгоритм образования новых текстов внутри семиосферы⁴.

Проблематика семиотического языкового знака и фундаментальные принципы семиологических исследований рассматриваются в работах Ф. де Соссюра, выдвигающего концепцию двустороннего знака⁵. Логико-философская интерпретация знака исследуется в трудах Ч. С. Пирса⁶.

Знаковость культуры одним из первых исследует Э. Кассирер⁷. Важными для осмысления проблемы данной работы явились исследования специалиста по семиотике и средневековой эстетике Умберто Эко, который развил понятие знака и совокупности знаков до кодов, означающих не

¹ Берестовская Д. С. Диалогичность праздника (на примере культуры народов Крыма). Симферополь, 2015. 148 с.; Берестовская Д. С. Культурные ландшафты Крыма. Симферополь, 2018. 380 с.

² Берестовская Д. С. Диалог культур: крымский аспект // Мыслители XX века о культуре. Симферополь, 2010. С. 140–149.

³ Лихачев Д. С. Русская культура. М., 2000. 440 с.

⁴ Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. 704 с.

⁵ Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики // Труды по языкознанию. М., 1977. С. 31–269.

⁶ Пирс Ч. С. Принципы философии. СПб., 2001. Т. 2. 320 с.

⁷ Кассирер Э. Философия символических форм : [в 3 т.]. СПб., 2002. Т. 2. 278 с.

конкретный, а обобщенный объект¹. У. Эко называл сообщение, передаваемое знаком или рядом знаков, текстом. Семиотик Ю. М. Лотман, исследуя культурный код, формирует понимание кода как уровня знака и знаковых систем в широком семиотическом плане². По мнению французского философа Р. Барта, код представляется некой областью, в рамках которой находятся всевозможные культурные элементы, соединяющиеся в текст культуры³. Исследователи Е. Р. Котляр и Н. Г. Федотова рассматривают культурный код как знаковое сочетание для передачи значений культуры⁴. Согласно М. М. Пенцовой, код представляется как реакция при взаимодействии двух и более знаковых систем⁵.

Важными для осмысления проблемы данной работы и применения принципов семиотического и художественного анализа объектов декоративно-прикладного искусства и архитектуры Крыма явились труды Е. Р. Котляр, А. И. Коваленко и Е. А. Айбабиной⁶. Авторы в своих работах отмечают на примере крымского полуострова полистилистический характер модерна в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве, подчеркивая, что данный стиль вобрал в себя все многообразие культурного кода и культурные традиции народов, проживавших на территории Крыма с древнейших времен.

Для нашей работы важны точки пересечения с теоретическими исследованиями И. И. Орлова, прежде всего архитектуры, отражающей синтез

¹ Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб, 1998. 430 с.

² Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 172.

³ Барт Р. S/Z. 2-е изд., испр. М., 2001. 230 с.

⁴ Котляр Е. Р. Культурный код в инженерном проектировании // Genesis: исторические исследования. 2022. № 11. С. 1–8; Котляр Е. Р. Семантика караимской символики в декоре экстерьера дома С. Дувана в г. Евпатория // Наука сегодня: постулаты прошлого и современные теории : сб. Междунар. науч.-практ. конф. Саратов, 2015. С. 83–87; Федотова Н. Г. Культурный код города // Слово.ру. Балтийский акцент. 2022. Т. 13. № 4. С. 10–24.

⁵ Пенцова М. М. Проблема культурного кода в семиотике Ю. М. Лотмана // Вестник МГИМО-Университета. 2013. № 3. С. 226–229.

⁶ Котляр Е. Р. Этнокультура и искусство малых народностей Крыма как фактор межнационального взаимодействия в конструктивном развитии региона // Этносоциум и межнациональная культура. 2015. № 5. С. 158–162; Котляр Е. Р. Традиционные элементы народного искусства этносов Крыма в декоре эпохи модерна // Культура и цивилизация. 2016. № 4. С. 351–361; Коваленко А. И. О некоторых стилевых особенностях архитектуры Крыма // Культура народов Причерноморья. 1999. № 1. С. 51–54; Айбабина Е. А. Декоративная каменная резьба Каффы XIV–XVIII вв. Симферополь, 2001. 280 с.

западноевропейских стилей и традиционных русских культовых архитектурных форм, где каждый элемент нес символическое и культовое значение¹. В контексте Крыма важными для исследования являются точки пересечения с теоретическими исследованиями И. А. Андрющенко, рассматривающей крымский изобразительный семиозис, сложившийся под влиянием религиозных иконографических канонов, традиционной символики архитектурного декора и художественных принципов декоративно-прикладного искусства, где архитектура выступает посредником².

Роль сельджукского кода в формировании стилистического ландшафта Крыма рассматривается в трудах Н. М. Акчуриной-Муфтиевой, Е. И. Кононенко³. Искусство многонационального княжества Феодоро внесло значительный вклад в художественную культуру Крыма, формируя оригинальный изобразительный репертуар, основанный на синтезе христианских и малоазийских культурных кодов, рассматриваемых в историко-этнографическом справочнике под редакцией Ю. В. Бромлея⁴.

Исторические предпосылки возникновения и уникальность испано-мавританского стиля мудехар, проникшего на Крымский полуостров в период модерна, рассматриваются в исследованиях А. И. Коваленко, Е. Гонсалеса⁵. Стилистические составляющие мудехаризма, проявившиеся в архитектуре и декоративных элементах, представлены в трудах Е. М. Коляда, Е. Р. Котляр⁶.

¹ Третьякова А. А., Орлов И. И. Анализ архитектурной среды культовых сооружений Тамбовской губернии начала XVIII – начала XX в. // Манускрипт. 2025. Т. 18. № 1. С. 259–265; Третьякова А. А., Орлов И. И. Краткий обзор некоторых зарубежных диссертаций в рамках исследования научных подходов к идейно-художественным программам культовой архитектуры России XVIII – начала XX века. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. 2024. № 2-1. С. 38–53.

² Андрющенко И. А., Буркальцева Д. Д. Архитектурное наследие как часть санаторно-курортного комплекса Евпатории // МедиаВектор. 2022. № 6. С. 4–10.

³ Акчурина-Муфтиева Н. М. Декоративно-прикладное искусство крымских татар XV – первой половины XX вв. Симферополь, 2008. 392 с.; Кононенко Е. И. Еще раз о проблеме сельджукского искусства // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2015. Т. 5. № 3. С. 66–77.

⁴ Народы мира: историко-этнографический справочник / под ред. Ю. В. Бромлея. М., 1988. 624 с.

⁵ Коваленко А. И. О некоторых стилевых особенностях архитектуры Крыма // Культура народов Причерноморья. 1999. № 1. С. 51–54; Гонсалес Е. Испанская архитектура в арабском мире // Искусство Андалуси и мудехар в международном масштабе: наследие и современность. 2015. № 9. С. 197–211.

⁶ Коляда Е. М. Дворцы и парки Крыма XIX – начала XX века, история создания и стилистическая характеристика : дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2002. 181 с.; Котляр Е. Р. Этнокультурные параллели в декоративной пластике особняков и общественных зданий Симферополя периода модерна // Мир культуры и культурология : альманах научно-образовательного культурологического общества России. СПб, 2018. Вып. VI. С. 493–503.

Региональные стилистические вариации мудехаризма исследуются в работе Н. А. Шадринной¹.

Исторические предпосылки формирования барокко и его стилистические особенности детально изучены в трудах Р. Бернштейн-Вишницера, В. Г. Власова, И. Д. Чечот². Архитектура барокко, а также процессы синтеза его элементов с ренессансными традициями в архитектуре рассматриваются в работах В. М. Заскока, Е. Б. Иванова, С. Э. Дуван³. Стилистические элементы барокко в период модерна, пришедшего на территорию Крыма в последней четверти XIX – первой трети XX вв., также принципиально отличаются от эклектики несмотря на то, что модерн заимствует мотивы из разных культур. Если эклектика компилирует формы, модерн их трансформирует, создавая новый язык, что рассматривается в исследованиях Д. В. Сарабьянова⁴.

Важными являются исследования стиля модерн в культурном ландшафте Крыма, представляющем полистилистический характер, в работах Е. А. Айбабиной, Е. Р. Котляр, Д. А. Прохорова, Н. И. Храпунова⁵. Следует отметить, что в научно-искусствоведческой литературе термин «неорококо» не имеет устойчивого статуса, в отличие от таких понятий, как «неоготика» или «необарокко». В большинстве случаев речь идёт не о реконструкции стиля рококо как целостной системы, а об эпизодическом использовании его декоративных мотивов в архитектуре XIX – начала XX в. В данном

¹ Шадринна Н. А. Мавританский стиль как воплощение синтеза христианской и мусульманской художественных традиций // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. М., 2016. № 6–2 (68). С. 194–196.

² Бернштейн-Вишницер Р. Искусство у евреев в Польше и Литве // История евреев в России. М., 1914. Т. XI. (История еврейского народа). Т. 1. С. 390–405; Власов В. Г. Стили в искусстве: словарь : [в 2 т.]. СПб., 1998. Т. 1. 672 с.; Чечот И. Д. Барокко как культурологическое понятие. Опыт исследования К. Гурлита // Барокко в славянских культурах. М., 1982. 352 с.

³ Заскока В. М. Караимы Евпатории: история, культура, архитектура. Симферополь, 2009. 216 с.; Иванова Е. Б. Происхождение историзма и его значение для развития русской архитектуры в XIX веке // Научное мнение. 2014. № 3. С. 22–31; Дуван С. Э. Я люблю Евпаторию : слово и дело Городского Головы / сост. М. В. Кутайсова, В. А. Кутайсов. Изд. 2-е, расшир. и доп. Симферополь, 2013. 204 с.

⁴ Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы. М. : Искусство, 1989. 293 с.

⁵ Айбабина Е. А. Декоративная каменная резьба Каффы XIV–XVIII вв. Симферополь, 2001. 280 с.; Котляр Е. Р. Традиционные элементы народного искусства этносов Крыма в декоре эпохи модерна // Культура и цивилизация. 2016. № 4. С. 351–361; Прохоров Д. А., Храпунов Н. И. Краткая история Крыма. Симферополь, 2013. 400 с.

исследовании термин употребляется условно – исключительно для обозначения наличия рокайльных форм в эклектическом или современном контексте.

Источниками сведений о традиционном декоративно-прикладном искусстве Крыма являлись работы известных исследователей, таких как М. А. Сосногоровой, И. А. Заатова, Е. Асановой, С. М. Червонной, В. В. Похлебкина и др.¹. Региональные особенности в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве были рассмотрены в трудах Н. М. Акчуриной-Муфтиевой, М. А. Волошин, Е. Р. Котляр². Идеи, высказанные данными авторами, позволили формировать мысль о региональных особенностях культурных традиций Крымского полуострова.

Исследование охватывает проблему эклектичности крымской стилистики в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве, обусловленной многонациональностью региона. Анализ крымской стилистики в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве как культурного феномена проведен на основе работ Д. С. Берестовской, Ю. М. Лотмана, Е. Р. Котляр и других исследователей. В данном случае подобный синтез кодов античного классицизма, рококо и сельджукских мотивов рассматривается как элемент определенной культурно-знаковой системы и становится своеобразной визитной карточкой крымских зданий периода модерна.

Проблема исследования состоит в необходимости выявления и систематизации компонентов региональной стилистики Крыма эпохи модерна, так как в современном отечественном искусствознании отсутствует

¹ Путеводитель по Крыму / М. А. Сосногорова [и др.]. К., 2010. 416 с.; Заатов И. А. Крымскотатарское декоративно-прикладное и изобразительное искусство. Симферополь, 2003. 331 с.; Асанова Е. Универсальный язык узоров (о национальной вышивке крымских татар) // Касевет. 2002. № 1. С. 33–37; Червонная С. М. Искусство татарского Крыма / Российская академия наук, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств [и др.]. М., 1995. 320 с.; Похлебкин В. В. Словарь международной символики и эмблематики. М., 1995. 560 с.

² Акчурина-Муфтиева Н. М. Декоративно-прикладное искусство крымских татар XV – первой половины XX вв. Симферополь, 2008. 392 с.; Волошин М. А. Культура, искусство, памятники Крыма // Забвению не подлежит: (из истории крымскотатарской государственности и Крыма). Казань, 1992. С. 55–68; Котляр Е. Р. Традиционные элементы народного искусства этносов Крыма в декоре эпохи модерна // Культура и цивилизация. 2016. № 4. С. 361–372.

концепция, объясняющая логику формирования этого стиля на пересечении художественно-стилистических традиций в рамках единого культурного ландшафта.

Объектом исследования является региональная стилистика в культурном ландшафте Крыма.

Предмет исследования – компоненты региональной стилистики в культурном ландшафте Крыма.

Цель исследования заключается в выявлении характерных особенностей региональной стилистики Крыма в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве, сложившейся в эпоху модерна, в рамках семиотического анализа.

Достижение цели исследования предполагает решение следующих **задач**:

1. Исследовать исторические особенности формирования культурного ландшафта Крыма.

2. На основе выявленных отдельных культурных кодов и изобразительных символов в культурном ландшафте Крыма провести сравнительный анализ их генезиса как элементов единой визуально-символической системы региона.

3. Выявить и систематизировать основные компоненты региональной стилистики, проявляющиеся в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве.

4. Дать характеристику стилистики декоративно-прикладного искусства Крыма.

Хронологические рамки исследования. Основные границы исследования определены концом XIX – началом XX вв., что соответствует историко-художественному периоду, известному как модерн (в западноевропейской традиции – Art Nouveau, в русскоязычном контексте также именуемый «стилем модерн»). Модерн как художественное направление, охватившее архитектуру, живопись, графику и декоративно-

прикладное искусство, характеризуется стремлением к стилистическому синтезу, обращением к национальным и историческим мотивам, а также интеграцией художественного и утилитарного начала. В Крыму именно в этот период происходит наиболее яркая и осознанная актуализация многослойного культурного наследия – от античности и византийской традиции до скифо-сарматских, сельджукских и крымскотатарских элементов, что находит отражение в оригинальной региональной интерпретации стиля модерн.

Однако исследование нуждается в рассмотрении длительного исторического периода, необходимого для выявления истоков и трансформации культурных традиций.

Поэтому нижняя граница исследования включает начало активного взаимодействия культур различных этносов на территории Крымского полуострова в I–III вв. н.э., что связано с деятельностью античных греческих колоний, усилением римского влияния и последующим формированием раннесредневековых культурных традиций. Материалы более раннего скифского периода (в т. ч. курган Куль-Оба, IV в. до н. э.) привлекаются как историко-художественный фон и рассматриваются ретроспективно – как генетические источники, повлиявшие на формирование скифо-сарматского культурного кода, который впоследствии взаимодействовал с античной традицией Боспора и Херсонеса. Скифский «звериный стиль» и сарматская полихромия анализируются исключительно в контексте их рецепции и трансформации в более поздние периоды вплоть до модерна, а не как самостоятельный объект исследования.

Эти процессы заложили основу полиэтнического культурного ландшафта, элементы которого впоследствии трансформировались и сохранялись на протяжении столетий, влияя на развитие региональной художественной стилистики.

Территориальные границы исследования определяются проблемой исследования и охватывают границы Крымского полуострова, являющегося путем миграции этносов и синтеза их разных культур. Однако во второй главе

территориальные границы нами были расширены и вышли за пределы Крымского полуострова. Изменение границ обусловлено необходимостью рассмотрения исторического формирования стилей в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве в мировой культуре как важной составляющей для осмысления процесса интеграции культурных традиций в региональной стилистике культурного ландшафта Крыма.

Источниковедческой базой исследования стали визуальные материалы – рисунки и фотографии элементов архитектуры и декоративно-прикладного искусства этносов, населявших Крымский полуостров.

В ходе исследования были рассмотрены архитектурные сооружения: Ливадийский летний императорский дворец Николая II и купальни Роффе в Ялте, Дюрбе хана Хаджи Герая в Бахчисарае, храм Святого Иоанна Предтечи в Керчи, караимская кенаса, здание банка Общества взаимного кредита «Золотой телец», особняк И. И. Водоциана (ныне городская стоматология), торговый дом Х. К. Чирахова (ныне пиццерия и ресторан), мануфактура И. Р. Семерджиева в Симферополе, дача «Виктория» Соломона Крыма в Феодосии, дворец «Дюльбер» великого князя Петра Николаевича Романова в Кореизе, вилла «Ксения» В. А. Чуйкевич в Симеизе, доходный дом С. Э. Дувана, особняк Ю. М. Гелеловича, гостиница «Бо-Риваж» (ныне пансионат «Орбита») в Евпатории, усадьба генерала К. Д. Хлебникова в Севастополе. Дополнительно были изучены фрагменты изделий декоративно-прикладного искусства, найденные в ходе археологических раскопок в различных регионах Крыма, включая армянские хачкары из церкви Св. Сергия в Феодосии, архитектурные элементы из раскопок Большой базилики на Мангупе, капитель ионического ордера в Керчи, скульптуру скифской змееногой богини, античные боспорские монеты, краснофигурные амфоры, капители позднеантичных колонн из Херсонеса, ювелирные изделия из кургана Куль-Оба, а также золотую диадему из сарматского кургана Хохлач.

Источниками информации о стиле и особенностях предметов декоративно-прикладного искусства Крыма периода модерна являются

музейные коллекции, представленные в Центральном музее Тавриды и Крымском Этнографическом музее в Симферополе, Ялтинском историко-литературном музее, Краеведческом музее Евпатории, Бахчисарайском историко-культурном и археологическом музее-заповеднике, а также Керченском историко-археологическом музее.

Методология и методы исследования. Исследовательские задачи решаются в рамках семиотического и искусствоведческого подходов, предусматривающих использование как междисциплинарных, так и частнонаучных методов исследования.

Применены следующие междисциплинарные методы анализа:

- метод семиотического анализа, позволивший рассмотреть визуальный семиозис архитектуры и декоративно-прикладного искусства Крыма как своеобразный знаковый язык, передающий информацию о культурных особенностях различных исторических периодов;

- метод семантического анализа был направлен на интерпретацию смысловых аспектов элементов изобразительного семиозиса Крыма;

- формально-стилистический метод составил основу анализа традиционных визуальных образов в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве Крыма, отражающих культурные особенности народов, населявших Крым с первых веков нашей эры до начала XX вв.;

- метод синтеза, позволивший рассмотреть возможность выявления принципов формирования единой крымской стилистики в визуальном семиозисе Крыма.

Из частнонаучных методов были применены:

- исторический метод, позволивший провести анализ культурных процессов, возникавших в результате взаимодействия этносов на территории полуострова;

- сравнительный метод, обеспечивший возможность сопоставления стилистических характеристик архитектуры и декоративно-прикладного

искусства Крыма с культурными традициями этносов, населявших регион, для выявления общих черт и отличительных особенностей.

Научная новизна исследования определяется рядом полученных результатов, соответствующих критерию новизны диссертационной работы:

1. Прослежена роль исторических этапов формирования культурного ландшафта Крыма как перекрестка цивилизаций, где поликультурный диалог, зафиксированный в камне, керамике и металле, продолжает определять уникальность его идентичности.

2. Выявлены отдельные культурные коды в рамках целостного анализа изобразительных символов в культурном ландшафте Крыма, а также исследованы их генезис, общие черты и различия как части единой стилистической системы региона.

3. Впервые в рамках одного исследования представлен комплексный подход к изучению крымской стилистики архитектуры, включающий структурирование ее элементов и анализ особенностей синтеза, наиболее ярко проявившегося в период модерна.

4. Впервые проведено системное изучение стилистики декоративно-прикладного искусства Крыма.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Крым представляет собой поликультурную ойкумену, сформированную благодаря его географическому расположению. Взаимодействие этносов на территории полуострова инициировало сложные культурные процессы – от рецепции до интеграции, что привело к становлению уникальной крымской стилистики в изобразительном искусстве. Ее основными элементами стали художественные формы и символы культур, населявших Крым с первых веков нашей эры до настоящего времени.

2. Культурные коды играют ключевую роль в идентификации национальной художественной традиции в едином крымском семиозисе архитектуры и декоративно-прикладного искусства. Эти коды включают стилистические элементы и знаковые символы, характерные для

традиционного семиозиса определенного этноса или их групп в рамках конкретного государственного образования. Несмотря на исторические трансформации и взаимовлияние, наиболее устойчивые из них сохраняют свою принадлежность к определенным национальным и/или религиозным художественным традициям.

3. Уникальность региональной стилистики Крыма периода модерна (конец XIX – начало XX вв.) заключается в синтезе культурных традиций, исторических и географических факторов, органично воплотившихся в архитектуре. Синтетический характер модерна, вобравший в себя элементы западных и восточных культурных кодов, стал естественным для полиэтнического Крыма, где многовековое взаимодействие традиций сформировало семиотически насыщенное пространство. Архитектура курортных зон выражала не только эстетику, но и диалог с природным ландшафтом, тогда как урбанистическая застройка сочетала строгие классические формы с традиционными орнаментальными мотивами. Этноконфессиональная идентичность проявлялась в стилизации культовых элементов, подчеркивая полифонию культур. Деятельность архитекторов сыграла ключевую роль в формировании стиля, объединяя авторские решения и региональную специфику, где крымский модерн представляет собой визуальный манифест культурного синкретизма, в котором каждый элемент архитектуры и декора транслирует многослойность и многообразие культурного ландшафта Крыма.

4. Декоративно-прикладное искусство Крыма периода модерна представляло собой синтез общеевропейских стилевых принципов и глубоко укоренённых региональных традиций. Наряду с характерными для материкового модерна чертами – такими как стремление к синтезу искусств, повышение технологичности производства и сложная орнаментальность – оно демонстрировало выраженную приверженность локальным культурным кодам. Эта особенность была обусловлена спецификой местного производства художественного металла, текстиля, керамики и изделий из кожи, которые,

помимо удовлетворения бытовых нужд, интенсивно развивались в курортно-сувенирной сфере. Ключевым требованием к сувенирной продукции являлась аутентичность, призванная отразить уникальный характер региона. В результате этнонациональные мотивы, воплощённые в традиционных формах предметов и элементах народной семиотики, не только сохранялись, но и творчески переосмысливались, адаптируясь к эстетике новой эпохи. Декоративно-прикладное искусство и архитектурный декор крымского модерна сформировали целостный феномен, в котором универсальные черты стиля органично соединились с уникальными особенностями региональной художественной системы.

Теоретическая значимость исследования заключается в проведении первого комплексного анализа этносов Крымского региона, который позволил выявить структурные особенности и характерные черты крымской стилистики. Исследование восполняет теоретический пробел в отечественной (крымской и российской) науке и способствует научной идентификации предметов декоративно-прикладного искусства и архитектурных памятников.

Практическая значимость исследования заключается в расширении знаний о культурном ландшафте Крыма и создании перспектив для их применения в научной и профессиональной деятельности искусствоведов, архитекторов, реставраторов, историков, культурологов и музейных работников. Полученные результаты предоставляют материал для дальнейшего изучения исследуемых объектов, а также для подготовки каталогов, научных публикаций, образовательных семинаров и лекционных курсов в учебных заведениях, специализирующихся на искусстве, культуре, архитектуре и декоративно-прикладном искусстве Крыма.

Личный вклад соискателя включает:

- сравнительный анализ стилистических компонентов архитектуры и декоративно-прикладного искусства, представленных в мировой культуре;
- популяризацию данной темы через учебные пособия для вузов и авторскую монографию;

– выявление этнокультурных кодов Крыма в контексте их влияния на архитектуру и декоративно-прикладное искусство периода модерна;

– сопоставление семиотических компонентов крымской стилистики в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Тема и содержание диссертации соответствуют паспорту научной специальности 5.10.1. Теория и история культуры, искусства, в том числе пунктам: 18. Культурно-историческая память и культурное наследие; 25. Искусство как феномен культуры; 73. Семиосфера и концептосфера культуры. Семиозис; 77. Культурология и искусствоведение. Общие и частные методы наук; 78. Синтез искусств и синестезия как культурологические проблемы; 87. Семиотический подход к изучению культуры и его модификации; 114. Закономерности динамики художественного процесса; 115. Закономерности формирования образных систем и языка искусств; 102. Модерн и постмодерн в культуре XX века: подходы к изучению; 117. Народное искусство и народное творчество. Массовое и популярное искусство. Классическое искусство.

Степень достоверности и апробация результатов исследования. Достоверность исследования обеспечивается комплексным подходом к изучению темы, широким охватом источников и их подлинностью.

Основные результаты работы представлены в 11 публикациях, из которых 8 статей опубликованы в изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации по научной специальности 5.10.1. Теория и история культуры, искусства.

Результаты исследования были апробированы в докладах и выступлениях на научных конференциях различного уровня: II (XVII) международной научной конференции «Крымские диалоги: культура, искусство, образование» (28–29 октября 2022 г., Симферополь); XXVIII научно-теоретической конференции профессорско-преподавательского

состава, аспирантов и студентов (26–29 апреля 2022 г., Симферополь); XII международной научно-творческой конференции «Искусство и наука третьего тысячелетия» (23–24 ноября 2023 г., Симферополь); LII международных научных чтений «Культура народов Причерноморья с древнейших времен до наших дней» (29 ноября 2023 г., Симферополь); XXVI международной научно-практической конференции «Междисциплинарные исследования: опыт прошлого, возможности настоящего, стратегии будущего» (26 июня 2023 г., Мельбурн, Австралия); I региональной научно-практической конференции аспирантов, магистрантов и обучающихся «Искусство живописи и архитектуры» (28 мая 2025 г., Симферополь); XI международном научном форуме «Культурное наследие Северного Кавказа как ресурс межнационального согласия» (11–14 сентября 2025 г., Кабардинка, Геленджик).

Структура диссертации обусловлена целью и задачами исследования и состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы, приложений. Общий объем работы составляет 250 страниц, библиографический список включает 221 наименование.

Глава 1.

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ РЕГИОНАЛЬНОЙ СТИЛИСТИКИ В КУЛЬТУРНОМ ЛАНДШАФТЕ

1.1. Региональная стилистика как базовая составляющая культурного ландшафта

Культурный ландшафт как синтез природной среды и человеческой деятельности выступает ключевым носителем исторической памяти и региональной идентичности. Его формирование обусловлено сложным взаимодействием культурных традиций, географических и социальных факторов, которые находят выражение в уникальных стилистических паттернах. Региональная стилистика, охватывающая архитектуру, декоративно-прикладное искусство, фольклор и бытовые практики, составляет основу этого ландшафта, отражая процессы адаптации культурных традиций к локальным условиям.

В эпоху глобализации и размывания границ идентичности, вызванных активным межкультурным взаимодействием посредством современных средств коммуникации, изучение региональной стилистики приобретает особую значимость. С одной стороны, она выступает инструментом сохранения аутентичности, противостоящим процессам культурной гомогенизации. С другой – служит основой для межкультурного диалога, демонстрируя, как разнообразие традиций способствует обогащению общего культурного пространства¹.

Рассматривая понятие стиля и стилистики в научном контексте, обращаемся к работе культуролога и семиотика Юрия Михайловича Лотмана, определившего искусство как язык образов – одну из фундаментальных форм

¹ Яковлева М. В. Основные теоретические подходы к изучению символики в социально-гуманитарных областях знания // Вестник Удмуртского университета. Сер.: Философия. Психология. Педагогика. 2010. № 1. С. 18–23.

воплощения культуры. Поскольку искусство является особым языком, его стилистические элементы становятся знаками этого языка, а сам стиль обретает онтологический статус. «Искусство – форма мышления, без которого человеческого сознания не существует»¹, – подчеркивал исследователь. Искусство – это важная, обязательная черта общества, его неотъемлемое свойство, которое отличает это общество. В этом качестве искусство можно рассматривать как систему. Поэтому связь искусства и общества и того, как они влияют друг на друга, позволяет находить общее, что есть у них². «Искусствоведение понимает стиль как ограниченное множество элементов, обладающих устойчивостью и качественной определенностью»³. Стиль представляет собой структурно-семантическое единство, включающее образные элементы, художественно-выразительные средства и творческие методы, которые определяют специфику произведения или группы произведений в рамках определенной культурно-исторической традиции. Как аналитическая категория стиль функционирует как комплекс формально-содержательных характеристик, обеспечивающих идентификацию и дифференциацию художественных явлений на основе их эстетической и концептуальной согласованности⁴.

При исследовании происхождения понятия «стиль» необходимо обратиться к античному периоду, что подтверждается анализом трудов Аристотеля «Поэтики» и «Риторики»⁵. Ф. В. Шеллинг в «Философии искусств» подчеркивал, что стиль отражает «субъективные особенности творческой личности, проявляющиеся в способе мышления»⁶. Г. В. Гегель в «Эстетике» противопоставлял стиль манере, отмечая его объективность,

¹ Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 41.

² Рыбак К. Е. Искусство и общество: векторы взаимодействия // Наследие веков. 2024. № 2. С. 13–14.

³ Боров Ю. Б. Художественный стиль, метод и направление // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. М., 1982. С. 23.

⁴ Бельская А. О. О понятии «стиль» в искусстве // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2008. № 6. С. 65–70.

⁵ Античные риторики / собр. текстов, статьи, коммент. и общ. ред. А. А. Тахо-Годи; [вступ. статья А. Ф. Лосева]. М., 1978. 352 с.

⁶ Шеллинг Ф. В. Философия искусства / перевод [и предисл.] П. С. Попова; под общ. ред. М. Ф. Овсянникова. [Репр. изд.]. СПб., 1996. 495 с.

поскольку стиль «связан с предметами и выводами, вытекающими из них»¹.

Благодаря работам искусствоведов Г. Вельфлина и А. Ригля понятие «стиль» приобрело актуальность и стало активно использоваться для исторического анализа эволюции художественной культуры, воспринимаясь как закономерный процесс смены эстетических парадигм². Интересна трактовка понятия «стиль», представленная О. Шпенглером в первом томе книги «Закат Европы». Он не дает четкого определения термину «стиль культуры», однако сам концепт сопровождается метафорическими интерпретациями: «стиль есть судьба», «стиль как почерк», «стиль – совокупность форм», «стиль – непреднамеренное и неизбежное устремление всякой деятельности», «стиль – душа культуры»³.

Понятие «стиль» применяют при анализе художественного творчества, охватывая как эпохальные явления, так и особенности отдельных произведений. Однако в литературе отсутствует единое мнение относительно его содержательных компонентов. Так, в исследовании М. С. Кагана стиль трактуется как система выразительных средств, обусловленная культурно-историческим контекстом, жанровыми особенностями и философскими принципами эпохи. Он служит инструментом передачи идей через форму, отражая диалектику материального и духовного в искусстве⁴.

В рамках темы диссертационного исследования будем придерживаться понятия, представленного в энциклопедии «Культурология. XX век», где стиль понимается как «устоявшаяся форма художественного самоопределения эпохи, региона, нации, социальной или творческой группы либо отдельной личности. Тесно связанное с эстетическим самовыражением и составляя центр, предмет истории литературы и искусства, понятие это, однако, распространяется и на все иные виды человеческой деятельности,

¹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика. М., 1968. Т. 1. С. 215.

² Бельская А. О. О понятии «стиль» в искусстве // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2008. № 6. С. 65–70.

³ Шпенглер О. Закат Европы / [вступ. ст., с. 3–35, Г. В. Драча]. Ростов н/Д., 1998. С. 298.

⁴ Каган М. С. Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. Л., 1972. Ч. 1 – 3. 440 с.

превращаясь в одну из важнейших категорий культуры в целом, в динамически меняющуюся итоговую сумму ее конкретных исторических проявлений»¹. Схожее понимание встречается и в Большой советской энциклопедии, где «...словом «стиль» обозначают также индивидуальную творческую манеру, писателя, художника, композитора и т.д. или характерные особенности манеры»².

В работах «Проблема художественного стиля» и «Учение о стиле» А. Ф. Лосев трактует стиль как целостный принцип построения художественного произведения: с одной стороны, как имманентно ощущаемую основу, конструирующую всё художественное содержание на базе надструктурных и внехудожественных заданностей и первичных моделей, а с другой – как живое единство всех художественных приёмов, подчинённых единому творческому замыслу³.

Однако Ю. Б. Боров придерживается иной точки зрения: «Стиль в искусстве – это не форма, не содержание, не даже их единство в произведении. Стиль – набор «генов» культуры (духовных принципов построения произведения, отбора и сопряжения языковых единиц), обуславливающий тип культурной целостности»⁴.

Понятие стиля в искусстве охватывает совокупность образной системы и выразительных художественных средств, основанных на едином творческом методе. Через эстетические категории стиль отражает вкусы, экономические возможности и социальный статус заказчика, который, как правило, представляет определенную группу – например, этнос или в глобальном смысле целую государственную систему. Кроме того, стиль, закреплённый в визуальных характеристиках, способен передавать в историю информацию об особенностях конкретной эпохи, тем самым становясь культурным текстом.

¹ Культурология. XX век : энциклопедия : в 2 т. / редкол.: Ж. М. Арутюнова, В. Н. Басилов, И. С. Вдовина [и др.] ; гл. ред. сост. и авт. проекта С. Я. Левит. СПб., 1998. Т. 2. М.–Я. С. 198.

² Большая советская энциклопедия. Т. 41. М., 1956. С. 423.

³ Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля / [сост. и авт. предисл. А. А. Тахо-Годи]. Киев, 1994. С. 228; Лосев А. Ф. Учение о стиле / общ. ред. и сост. А. А. Тахо-Годи, Е. А. Тахо-Годи ; вст. статья К. В. Зенкина. М. ; СПб., 2019. С. 195.

⁴ Боров Ю. Б. Эстетика : учеб. по курсу «Эстетика» для студентов вузов. М., 2002. С. 136.

В данном контексте можно понимать, что стиль в искусстве осуществляет передачу культурных смыслов главным образом посредством культурной памяти. Это механизм трансляции смыслов, связанный и с настоящим, и с будущим как конкретного человека, так и всего человечества одновременно. Культурная память обобщает и преобразует человеческий опыт в универсальные смыслы, которые она воспроизводит и транслирует в ценностно-проективной форме¹.

Понятие стилистики тесно связано с понятием «стиль» и может быть осмыслено как набор характерных приемов, манеры исполнения и выразительных средств, формирующих визуальный облик произведения.

В более широком смысле стилистика трактуется как система выразительных средств культурного текста, включающая как вербальные, так и визуальные формы. Как и стиль, стилистика обладает многоаспектностью. Согласно Ю. М. Лотману, «обладать своим языком» – значит иметь определенный замкнутый набор значимых единиц и правил их соединения, которые позволяют передавать некоторые сообщения»². В данном исследовании под «стилистикой» понимается совокупность составляющих культурных традиций, присущих декору архитектуры и декоративно-прикладного искусства, что делает эти объекты узнаваемыми и позволяет идентифицировать их принадлежность тому или иному культурному ландшафту³.

Архитектурный стиль представляет собой совокупность

¹ Микитинец О. И., Элькан О. Б., Дуванова Н. В. Механизмы трансляции культурных смыслов в искусстве // Манускрипт. 2021. Т. 14. № 3. С. 567–571.

² Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 29.

³ Стилистика может рассматриваться как визуальное проявление уникальности культурного ареала, в котором народное декоративно-прикладное искусство отражает древние элементы теологии и фольклора каждого этноса, воплощенные в изобразительной символической форме. М. М. Бахтин отмечал, что стилистика речевых жанров формируется под влиянием социальных и культурных условий, создавая уникальный колорит (См.: Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. 424 с.). Еще одно определение стилистики в рамках художественного стиля: «Стиль ассоциируется с конкретными видами творчества, принимая на себя их главные характеристики ... с различными социально-бытовыми уровнями и функциями языкового общения ... в последних случаях, однако, чаще употребляют более безликое и абстрактное понятие стилистики». Значение термина «стилистика» предполагает менее глобальное прочтение: оно может содержать не все компоненты стиля, а ограничиваться лишь некоторыми из них. (См.: Культурология. XX век : энцикл. : в 2 т. / редкол.: Ж. М. Арутюнова [и др.]. СПб., 1998. Т. 2. М–Я. С. 198.).

градостроительного порядка, используемых материалов, пропорций, несущих и декоративных элементов, а также внешней и внутренней отделки, включая предметы мебели и декоративно-прикладного искусства. В историческом развитии архитектурные стили часто приобретали глобальный характер, распространяясь далеко за пределы отдельных стран и регионов. Так, античный греко-римский стиль доминировал на территориях Римской империи, романский и готический стили охватили средневековую Западную и Восточную Европу, а барокко, рококо и модерн получили широкое распространение в Европе и России. При этом глобальные тенденции сочетались с региональными влияниями, формируя уникальные эстетические и семантические особенности архитектуры в разных частях мира. Архитектура как часть культурного ландшафта отражает не только универсальные особенности эпохи, но и черты региональной самобытности¹.

Современные отечественные исследования в области культурной семиотики указывают, что архитектуру следует понимать не только как функциональную конструкцию, но и как многозначный текст – сложную знаковую систему, насыщенную смыслами. Её интерпретация требует междисциплинарного подхода, объединяющего семиотику, герменевтику (как искусство толкования) и феноменологическую эстетику (как учение о восприятии формы и смысла). Архитектурный объект существует одновременно в эмпирическом (материальном) и идеальном (духовном) измерениях: через сознание воспринимающего он трансформируется в интенциональный предмет, наделённый новыми значениями. Эта диалогичность архитектурного текста открывает множество интерпретаций, каждая из которых обусловлена культурным и личностным контекстом читателя. Эта логика распространяется и на светские контексты: как показывают Х. Н. Кафтанджиев и Т. С. Симян, даже городские кошки в Ереване и Габрово становятся символами от национальной идентичности до карнавального юмора, превращая урбанистическое пространство в

¹ Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. 2-е изд., испр. М., 1995. 320 с.

многозначный знаковый текст, лишенный зловещих коннотаций и наполненный гуманистическим смыслом¹.

Термин «культурный ландшафт» основан на ряде концептов, выдвинутых учеными, рассматривавшими его с разных точек зрения. В своих исследованиях экологии культуры Д. С. Лихачёв, опираясь на концепцию ноосферы В. И. Вернадского, характеризует исторический ландшафт как природно-культурный территориальный комплекс, сформированный в результате длительного взаимодействия человека и природы, а также его хозяйственной и социокультурной деятельности, и вводит термин «гомосфера» для обозначения «сферы влияния и воздействия на окружающий мир человеческой деятельности»².

С начала 1990-х гг. мировая наука уделяла особое внимание культурным ландшафтам как специфическому комплексному наследию, обеспечивающему взаимопроникновение, взаимодействие и взаимозависимость природных и культурных компонентов. В «Оперативном руководстве по осуществлению Конвенции о всемирном наследии» ЮНЕСКО появилось определение «культурный ландшафт», которое закрепило его место среди значимых объектов. В этом документе «культурный ландшафт» описывается как «совместное творение человека и природы», то есть подчеркивается роль социальных, экономических и культурных факторов в формировании взаимодействия человека со средой его обитания. Применительно к Крыму это определение оказывается логичным, поскольку

¹ Молодкина Л. В., Моисеева Е. М. Архитектурная семиотика: на стыке герменевтики и феноменологической эстетики // Образование. Наука. Научные кадры. 2021. № 4. С. 271–273; Kaftandjiev Ch., Simyan T. S. The function and semiotics of cats in urban space and in cultural memory (by example of yerevan and gabrovo) // Praxema. Journal of Visual Semiotics. 2025. № 2 (44). С. 133–158.

² Лихачев Д. С. Избранное: мысли о жизни, истории, культуре / сост. Д. Н. Бакун. М., 2006. С. 91, 144. Культура представляет собой органичный, «живой» результат диалога между народом и его природной средой («Природиной»), восполняя то, что не дано от природы, и выражая уникальный национальный образ мира. Г. Д. Гачев трактует культуру как национально-космический организм, в котором духовное (литература, философия) и материальное (быт, пища) неразделимы. Ее суть заключается в преодолении природных ограничений через творчество, сохраняющее «душу» народа в диалоге с «матерью-землей». Однако современность ставит под вопрос выживание таких уникальных культурных организмов. См. :Гачев Г. Д. Космо-Психо-Логос: национальные образы мира. М., 2007. С. 24.

соответствует таким параметрам, как геокультурная определенность региона и наличие в нем отличительных культурных элементов¹.

Еще одно определение культурного ландшафта, применительно к крымскому региону дается в книге «Культурный ландшафт как объект исследования» Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачёва: «Культурный ландшафт – как природно-культурный территориальный комплекс, сформировавшийся в результате эволюционного взаимодействия природы и человека, его социокультурной и хозяйственной деятельности и состоящий из характерных сочетаний природных и культурных компонентов, находящихся в устойчивой взаимосвязи и взаимообусловленности»².

Советский и российский ученый, специалист по теории классификации и географ В. Л. Каганский рассматривал культурный ландшафт как архетип, включающий ряд аспектов: географические особенности региона, трансформация окружающей среды человеком, а также этический, сакральный, семиотический и эстетический компоненты³.

Таким образом, культурный ландшафт, особенно поликультурного Крыма, можно рассматривать как мозаичную систему, в которой целостная картина формируется из множества отдельных компонентов: культуры освоения природы, языков, бытовых и религиозных традиций, семиотики искусства, архитектурных стилей и других элементов⁴.

В своих работах Д. Н. Замятин, культуролог и географ, в рамках гуманитарной географии рассматривает географический образ как систему архетипов, стереотипов и символов, обусловленных культурным развитием территории; к ключевым элементам такого образа он относит региональную

¹ Воронова С. А. Роль культурного ландшафта в формировании регионального самосознания Старицкого Верхневолжья на рубеже XIX–XX вв. // Вестник РГГУ. Сер.: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2022. № 7. С. 21–35.

² Культурный ландшафт как объект наследия / под ред. Ю. А. Веденина, М. Е. Кулешовой. М. ; СПб., 2004. С. 16.

³ Каганский В. Л. Ландшафт и культура // Общественные науки и современность. 1997. № 1. С. 160–169.

⁴ Котляр Е. Р. Традиционные элементы народного искусства этносов Крыма в декоре эпохи модерна // Культура и цивилизация. 2016. № 4. С. 351–361.

идентичность, культурный ландшафт, ментально- и образно-географическое пространство, а также локальный миф¹.

Функции культурного ландшафта варьируются от конкретного места до туристического маршрута, обусловленного значимостью первоисточника. К категориям культурных ландшафтов можно отнести узнаваемость, персонализацию, культурную значимость, локацию и актуализацию региона в те или иные исторические периоды.

Д. Н. Замятин также обратил внимание на роль многообразных *текстов культуры* в формировании географического образа. Эти тексты включают как вербальные источники (письменные документы), так и невербальные тексты, такие как музыка, архитектура, изобразительное искусство, а также локальные мифы, играющие важную роль в формировании культурного ландшафта.

Методологическая основа исследования представлена научными подходами, посвященными изучению культурного ландшафта, которые отражены в фундаментальном труде «Культурный ландшафт как объект исследования», подготовленный учеными Института Наследия. В рамках современного отечественного научного дискурса рассматриваются три основные методологические парадигмы, посвященные проблематике культурного ландшафта:

- классический ландшафтно-географический подход;
- этнолого-географический подход;
- информационно-аксиологический подход.

Первый – классический ландшафтно-географический подход. В его рамках культурный ландшафт определяется как специфическая разновидность антропогенного ландшафта, для которого характерны комфортность, историческая адаптация к природным условиям и целенаправленный характер формирования. При этом сам антропогенный ландшафт трактуется как

¹ Замятин Д. Н. Гуманитарная география: предмет изучения и основные направления развития // Общественные науки и современность. 2010. № 4. С. 126–138.

природно-территориальный комплекс, трансформированный человеческой деятельностью.

Второй – этнолого-географический подход. Он интерпретирует культурный ландшафт как целостную систему, возникающую из взаимодействия ряда компонентов: природной основы, систем расселения и хозяйства, конкретного человеческого сообщества (этноса), языка (особенно топонимии) и духовной культуры (в первую очередь фольклора). Базовыми категориями здесь выступают «природный ландшафт» и «этнос», а сам культурный ландшафт понимается как природный ландшафт, освоенный и преобразованный определённым сообществом.

Третий – информационно-аксиологический подход. Он рассматривает культурный ландшафт как совместное произведение природы и человека, сложную систему материальных и духовных ценностей, обладающую значительным экологическим, историческим и культурным информационным потенциалом. Центральным понятием этого подхода является природно-культурный территориальный комплекс – исторически сбалансированная система, в которой природные и культурные элементы образуют неразрывное единство, а не просто служат фоном или внешним фактором друг для друга. При этом границы такого комплекса могут не совпадать с границами природных территориальных образований того же масштаба¹.

В контексте данных подходов Крым является характерным примером региона с четко определенными географическими границами, чья культурная среда формируется под воздействием текстов культур многочисленных этносов, населявших полуостров в различные исторические периоды и продолжающих оказывать влияние на его художественный облик в настоящее время. Однако информационно-аксиологический подход наиболее полно отражает суть культурного ландшафта Крыма.

¹ Культурный ландшафт как объект наследия / под ред. Ю. А. Веденина, М. Е. Кулешовой. М. ; СПб., 2004. С. 14.

Границы природно-культурного комплекса могут не совпадать с границами природных территориальных комплексов аналогичного масштаба. Такая трактовка соответствует методологическим принципам ЮНЕСКО по выявлению и охране объектов Всемирного наследия: культурный ландшафт отражает как позитивное взаимодействие человека с природой, так и следы конфликтных отношений.

В качестве объектов исследования рассматриваются культурно-ландшафтные феномены, выдающиеся художественными качествами и исторической значимостью дворцово-парковые ансамбли, дворянские усадьбы, монастырские комплексы, поля сражений, археологические памятники, а также исторические городские, сельские и промышленные ландшафты. Ключевые понятия подхода: наследие, информация, предметная ценность, природно-культурный территориальный комплекс, развитие (эволюция), аутентичность, целостность. Главное преимущество – сбалансированное сочетание культурологической и природно-географической исследовательских программ и возможность глубокой ценностной (аксиологической) интерпретации окружающего мира, что важно для формирования систем особо охраняемых территорий и обоснования роли наследия как фактора устойчивого развития и основы национального достояния. Существенно, что понятие «культурный ландшафт» не ограничивается его материальным воплощением: решающим фактором его формирования выступает система духовно-религиозных, нравственных, эстетических и интеллектуальных ценностей, определяющая направленность ландшафтных процессов¹.

Современные отечественные исследования показывают, что в условиях глобализации, способствующей унификации культур и утрате локальных особенностей актуализация культурного наследия становится необходимым условием сохранения региональной идентичности. Культурное наследие

¹ Культурный ландшафт как объект наследия / под ред. Ю. А. Веденина, М. Е. Кулешовой. М. ; СПб., 2004. С. 15–17.

обеспечивает чувство преемственности и играет ключевую роль в поддержании уникальности региона, а его актуализация понимается как бережное сохранение, возрождение и целенаправленное использование в современном контексте для удовлетворения актуальных социальных, культурных и образовательных потребностей. Согласно федеральному закону «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации», к данным объектам относятся не только памятники архитектуры, но и произведения искусства, традиционные ремёсла, языковые формы и фольклорные элементы, что расширяет само понимание наследия. Сегодня архитектурные памятники ценятся не только за эстетические качества, но и за их историко-семиотическую значимость, а в число ценных объектов всё чаще включают даже типовые сооружения, отражающие дух эпохи или особенности стиля. Такой подход свидетельствует об углублении и расширении трактовки культурного наследия, подчеркивая его роль как основы для укрепления культурного разнообразия и устойчивого социокультурного развития¹.

Однако анализ современных зарубежных исследований демонстрирует, что региональная идентичность в зарубежной науке рассматривается как динамический, социально конструируемый феномен, находящийся на стыке территориальности, культуры, власти и дискурса. В условиях глобализации регионы и идентичности перестают быть статичными, они становятся процессами, в которых участвуют как индивиды, так и институты. Хотя единого определения понятия «региональная идентичность» пока нет, наблюдается тенденция к сближению (конвергенции) понятий «регион» и «идентичность» в научном дискурсе. Это открывает как эвристические возможности, так и методологические вызовы для будущих исследований².

¹ Хаштырова Т. А. Актуализация культурного наследия как фактор сохранения региональной идентичности // Вестник науки. 2024. Т. 1. № 6. С. 1192–1197; Малинин А. П., Назукина М. В. Специфика региональной идентичности пермского края в эпоху «пермь 300» (по данным экспертных интервью) // Культурный код. 2025. № 1. С. 27–44.

² Глушкова С. А., Малащенко М. В. Понятие «региональная идентичность» в зарубежном научном дискурсе. // Гуманитарий юга России. 2017. Т. 23. № 1. С. 90–100.

Региональная стилистика, объединяющая архитектуру, искусство и бытовые практики, отражает адаптацию традиций к локальным условиям, выступая инструментом сохранения аутентичности и основой межкультурного диалога. Понятие стиля, эволюционировавшее от античных трактовок до междисциплинарных подходов, раскрывается как система выразительных средств, связывающая материальное и духовное. Разнообразие его интерпретаций – от О. Шпенглера до Ю. М. Лотмана и Ю. Б. Борева – подчеркивает многогранность и сложность этой категории. Изучение культурного ландшафта требует междисциплинарного синтеза, позволяющего декодировать его как иконический текст, в котором глобальные тенденции переплетаются с локальной уникальностью. В условиях глобализации защита региональной стилистики становится стратегией сохранения культурного разнообразия и укрепления идентичности.

1.2. Семиотический подход в изучении региональной стилистики культурного ландшафта

Семиотика как философское направление сформировалась в конце XIX в., развиваясь в рамках семиологии и прагматики. Итальянский исследователь У. Эко ввел концептуальное разграничение семиологии – общей дисциплины, изучающей знаковые аспекты человеческой деятельности, и семиотики, трактуемой как совокупность специализированных направлений в рамках семиологии, ориентированных на анализ конкретных знаковых систем (например, кинематографической, архитектурной и др.). Такое разделение предполагает методологическое разграничение на основе номинальных и функциональных критериев, поскольку, согласно У. Эко, «семиология выступает метасемиотикой, объектом исследования которой становится ненаучная семиотическая

практика»¹. При этом семиология фокусируется не столько на самих знаках, сколько на отношениях между ними, что и сближает ее с математическим анализом структур. В свою очередь, прагматика фокусируется на анализе воздействия знаковых систем на человеческое сознание, включая их роль в формировании когнитивных паттернов, этических норм и эмоциональных реакций индивида².

Основы семиологических исследований содержатся в работах швейцарского философа, лингвиста и семиотика Ф. де Соссюра, который исследовал языковой знак и разработал концепцию двустороннего знака. Согласно концепции, знак состоит из означающего (слова) и означаемого (значения формы)³. Ученый подчеркивал условный характер связи между означающим и означаемым: значение знака может варьироваться в зависимости от восприятия различных групп людей.

Энциклопедия «Культурология. XX век» дает следующее определение семиотики: «Семиотика (семиология) (от греч. *знак*) – наука о знаках и знаковых системах, знаковом (использующем знаки) поведении и знаковой – лингвистической и нелингвистической коммуникации»⁴.

К основным функциям знаковых систем относятся: а) передача сообщения или выражение смысла; б) общение, взаимодействие людей, эмоциональное воздействие. Для реализации этих функций требуется наличие определенных знаковых систем и законов их применения. В соответствии с этим выделяют три основные аналитические области семиотики: 1) синтактика, изучающая внутреннюю структуру знаковой системы; 2) семантика, предметом которой является значение знаков; 3) прагматика, анализирующая группы людей, использующие определенные знаковые системы.⁵

¹ Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 1998. С. 386–387.

² Шокирова Х. Н. Суть прагматики // Экономика и социум. 2021. № 1-2. С. 743–746.

³ Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики // Труды по языкознанию. М., 1977. С. 31–269.

⁴ Культурология. XX век : энциклопедия : в 2 т. / редкол.: Ж. М. Арутюнова, В. Н. Басилов, И. С. Вдовина [и др.] ; гл. ред. сост. и авт. проекта С. Я. Левит. СПб., 1998. Т. 2. М–Я. С. 167.

⁵ Бхат С. Б. Философия семиотики визуальной коммуникации в контексте массовой культуры // Гуманитарные и политико-правовые исследования. 2019. № 3. С. 14–30.

Концепция синтактики как структурного компонента семиотического содержания знака была разработана Ч. У. Моррисом, чьи работы заложили методологическую основу системного анализа знаковых систем, в «Основной теории знака» он определяет синтактику как изучение знаков и их сочетаний, организованных в соответствии с синтактическими правилами, при этом она игнорирует как индивидуальные свойства знаков, так и любые их отношения, кроме тех, что задаются этими правилами¹.

Американский философ и основатель прагматики Ч. С. Пирс рассматривал знаки – как искусственные (например, буквы), так и естественные (например, психологические реакции) – с точки зрения логики. По его мнению, вся Вселенная состоит из знаков, и их интерпретация подчиняется законам логического анализа. Другими словами, знаком можно назвать любой объект или явление, которое означает что-либо для определенного человека или группы людей. При этом Ч. С. Пирс выделял символы как особую категорию знаков: они не имеют внешнего сходства с означаемым объектом, но их смысл устанавливается произвольно и принимается определенной социальной группой².

Ключевая особенность языка – способность комбинировать знаки. Эта комбинаторика возможна благодаря структурным отношениям между знаками: они формируют иерархические системы, группируются по сходству и объединяются в последовательности³.

Бельгийское объединение авторов-семиотиков Ми (транскрипция греческой буквы μ), основанное в 1967 г. при университете Льежа, в 1970–1980-х гг. разработало структурную модель семиотики. Согласно этой модели, знаки функционируют на трех уровнях: иконическом, символическом и

¹ Норман Б. Ю. Синтактика, когнития и композиционная семантика // Russian Journal of Linguistics. 2019. Т. 23. № 3. С. 714–730; Моррис Ч. У. Основания теории знаков // Семиотика / сост. и ред. Ю. С. Степанова. М., 1983. С. 37–89.

² Пирс Ч. С. Принципы философии / пер. В. В. Кирющенко, М. В. Колопотина. СПб., 2001. Т. 2. 320 с.

³ Бразговская Е. Е. Семиотика. Языки и коды культуры : учебник и практикум для академического бакалавриата. 2-е изд., испр. и доп. М., 2019. 187 с.

индексном¹.

Итальянский семиотик и философ Умберто Эко, опираясь на концепцию знака Ч. С. Пирса, рассматривает культуру как текст, а коммуникацию – как процесс, опосредованный кодами². По его мнению, код – это модель условных упрощений, необходимая для передачи сообщений; он обеспечивает возможность интерпретации культурных текстов как знаковых систем, в которых сообщения обретают смысл благодаря структурным правилам кода³. А. Р. Усманова поддерживает идеи У. Эко, трактуя культурный код как структурную модель и подчеркивая его роль в структурировании знаковой бытийности. Она уточняет, что «в работах Р. Якобсона и У. Эко понятия «код», «семиотическая структура» и «знаковая система» выступают как синонимические понятия»⁴. Концепт «культурный код» можно определить как знаково-семиотическую систему⁵. В гуманитарных науках термин «код» согласно С. И. Ожегову и С. А. Кузнецову понимается как система условных обозначений, сигналов, передающих информацию⁶.

В гуманитарных науках сформировалось понятие «культурный код», ставшее элементом семиотической концепции культуры. Семиотическая теория рассматривает культуру как систему знаков и символов⁷. Часто код культуры понимают как некий текст, выраженный через различные языки – музыки, художественного искусства, архитектуры, декоративно-прикладного искусства и других форм выражения⁸.

Вопрос о знаковом характере культуры одним из первых поднял

¹ Тетерук В. А. Культурно-исторический анализ понятия «Символ» // Система ценностей современного общества. 2010. № 12. С. 167–174.

² Черенькая С. В. Семиотика Умберто Эко // Вестник Московского городского педагогического университета. Сер.: Философские науки. 2016. № 1. С. 107–112.

³ Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 1998. С. 83.

⁴ Усманова А. Р. Код // Постмодернизм: энциклопедия / сост. и науч. ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. Минск, 2001. С. 364.

⁵ Гудова М. Ю., Юань М. Концепт «культурный код»: уровни значения // Интеллект. Инновации. Инвестиции = Intellect. Innovations. Investments. 2022. № 4. С. 151–159.

⁶ Ожегов С. И. Словарь русского языка / под ред. Н. Ю. Шведовой. 11-е изд., стер. М., 1975. С. 228; Большой толковый словарь русского языка / сост. и гл. ред. С. А. Кузнецов. СПб., 2000. С. 436.

⁷ Савицкий М. В. Культурные коды: сущность, состав и функционирование в процессе общения // Дискурс профессиональной коммуникации. 2019. Т. 1. № 4. С. 68–77.

⁸ Losev D. V. Cultural code: Definition of the concept and practical problems of the phenomenon: Theoretical review // Pan-Art. 2024. Vol. 4, Is. 2. P. 133–140.

Э. Кассирер в труде «Миф о государстве». Философ утверждал, что человек, создавая культуру, освобождается, приобретая способность действовать в мире и формировать собственную жизнь. Теория символических форм Э. Кассирера легла в основу его философии культуры, где он определяет человеческий род как «животное-символ» – существо, создающее символы. В его концепции различные аспекты культуры (религия, искусство, язык, миф, наука) трактуются как символические формы, которые образуют сложные культурно-символические системы¹.

Ю. М. Лотман также рассматривал культурный код, трактуя его как уровень знака и знаковых систем в широком семиотическом контексте. В своих работах он писал о способности культурного текста выступать в качестве знаковой системы различной модальности и выполнять роль кода². Согласно Ю. М. Лотману, текст культуры, функционирующий как культурный код, выполняет задачу «перевода уже имеющегося сообщения в новую систему знаний»³, не добавляя новых сведений, а переформатируя их в иной знаковый контекст.

Французский философ и литературовед Р. Барт интерпретировал код как «пространство цитации» – область, в которой соединяются всевозможные культурные «голоса», формируя текст культуры: «То, что мы называем здесь Кодом, – это не реестр и не парадигма, которую следует реконструировать любой ценой; код – это перспектива цитации, мираж, сотканный из структур; он откуда-то возникает и куда-то исчезает – вот все, что о нем известно; порожденные им единицы... это осколки чего-то, что уже было читано, видено, совершено, прожито: код и есть след этого уже; отсылая к написанному ранее, иначе говоря, к Книге (книге культуры, жизни, жизни как культуры)»⁴.

Идея культурного кода как выстроенной структуры взаимосвязанных знаков, выполняющей функцию хранилища историко-культурного опыта,

¹ Verene D. P., Cassirer E. Routledge Encyclopedia of Philosophy, Taylor and Francis. – URL: <https://www.rep.routledge.com/articles/biographical/cassirer-ernst-1874-1945/v-1> (date of request: 17.08.2023).

² Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 172.

³ Там же.

⁴ Барт Р. S/Z / пер. с фр. 2-е изд., испр. ; под ред. Г. К. Косикова. М., 2001. С. 45.

рассматривается в работах различных исследователей. М. М. Пенцова, опираясь на труды Ю. М. Лотмана, трактует культурный код как реакцию, возникающую вследствие взаимодействия двух и более культурных знаков¹. Н. Г. Федотова рассматривает культурный код как форму содержания, представления и передачи значений культуры в общественной сфере, подчеркивая его связь с этническим или национальным образованием². Е. Р. Котляр рассматривает культуру в широком смысле как совокупность творений, представляющих собой некий текст, а культурный код – как знаковое сочетание, используемое для понимания этого текста и раскрытия его эндогенного смысла³.

Опираясь на теорию французских структуралистов, Ю. М. Лотман разработал концепцию семиосферы – замкнутого пространства, состоящего из отдельных культурных пластов и текстов, выраженных посредством символов. Семиосфера, по Ю. М. Лотману, характеризуется существованием континуума различных текстов внутри общих границ. Однако внутренние тексты либо родственны, либо понятны в рамках общей системы, тогда как внешние тексты требуют дополнительного механизма перевода. Внутреннее разнообразие и неоднородность наполнения семиосферы составляют ее уникальную целостность. Ю. М. Лотман также указывает на алгоритм образования новых текстов внутри семиосферы, который требует, с одной стороны, подобия исходных культурных кодов, а с другой – определенных различий между ними⁴.

Одной из ключевых задач культурологии является изучение многоаспектной сущности культуры, ее динамики, типов и форм проявления. Особое место среди этих форм занимают культурные традиции и национальная самоидентификация, которая включает морально-этические,

¹ Пенцова М. М. Проблема культурного кода в семиотике Ю. М. Лотмана // Вестник МГИМО-Университета. 2013. № 3. С. 226–229.

² Федотова Н. Г. Культурный код города // Слово.ру. Балтийский акцент. 2022. Т. 13. № 4. С. 10–24.

³ Котляр Е. Р. Культурный код в инженерном проектировании // Genesis: исторические исследования. 2022. № 11. С. 1–8.

⁴ Лотман Ю. М. Символ в системе культуры // Избранные статьи. Таллин, 1992. Т. 1. С. 191–199.

религиозные и эстетические нормы, а также особенности семиотических компонентов культуры каждого национального образования. В рамках «большого диалога» находит свое воплощение культурная функция коммуникации, так как она преобразуется в диалоги эпох, поколений, а также в исторический диалог России и Запада в социокультурном измерении¹.

Актуальность данного вопроса особенно возрастает на рубеже веков и тысячелетий: с одной стороны, речь идет о сохранении «идеи культуры» в условиях глобализации; с другой – о «столкновении цивилизаций» и вызовах национальной идентичности².

И. Кант в своих философских трактатах выдвигает тезис о необходимости создания гражданского общества, которое обуславливает закономерность нравственного совершенствования людей независимо от их воспитания, способностей и социального статуса. По его мнению, «моральность» человека и общества является высшим проявлением человеческой культуры³.

Идеи культурного единства и целостности, основанной не на синтетизме, а на взаимодействии и интеграции уникальных субъектов культуры – этносов и цивилизаций, рассматриваются в работе русского культуролога и социолога Н. Я. Данилевского. В труде «Россия и Европа: Взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к германо-романскому»⁴ он, несмотря на обособленность отдельных «культурно-исторических типов», утверждает возможность культурного взаимодействия, направленного на формирование устойчивой цивилизационной структуры. Культурно-историческим типом, или цивилизацией, Н. Я. Данилевский называл совокупность науки, искусства, религии, политического,

¹ Найденко М. К., Найденко Е. А. Культурологические аспекты эволюции коммуникации в эпоху постмодерна // Культурная жизнь Юга России. 2023. № 4 (91). С. 26–33.

² Берестовская Д. С. Культурные ландшафты Крыма. Симферополь, 2018. С. 6.

³ Сидоренко Н. А. Крым в контексте этносоциальных процессов XX века // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Сер.: Социология. Педагогика. Психология. 2018. Т. 4, № S2. С. 203–207.

⁴ Данилевский Н. Я. Россия и Европа. Взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к германо-романскому. М., 2011. 813 с.

гражданского, экономического и общественного развития групп этносов на определенной территории, основным параметром объединения которых является родственность языков. Среди законов развития культурно-исторических типов, выдвинутых автором, содержится следующее утверждение: «Цивилизация, свойственная каждому культурно-историческому типу, тогда только достигает полноты, разнообразия и богатства, когда разнообразны этнографические элементы, его составляющие, – когда они, не будучи поглощены одним политическим целым, пользуясь независимостью, составляют федерацию или политическую систему государств»¹.

Идея культурного единства человечества была выдвинута выдающимся академиком АН СССР, филологом, культурологом и искусствоведом Д. С. Лихачёвым, который определял культуру как «дом», «органическое целое», включающее в себя все, что создано человеком².

Вместе с тем идея культурного единства в многонациональном обществе невозможна без продуктивного этнокультурного диалога, который, в свою очередь, формирует уникальное семиотическое пространство многонационального Крыма. По мнению российского философа и культуролога Д. С. Берестовской, «духовное постижение сущности других культурных миров, носителей иных культурных ценностей, постижение «кодов» многообразных картин мира, культурных текстов – основа взаимопонимания, диалога и полилога культур»³.

Семиотический подход к изучению региональной стилистики культурного ландшафта рассматривает культуру как систему знаков, кодов и текстов, формирующих уникальную идентичность этносов и регионов. Анализ структурных, смысловых и коммуникативных аспектов знаковых систем позволяет концепциям культурного кода и семиосферы демонстрировать, как

¹ Данилевский Н. Я. Россия и Европа. Взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к германо-романскому. М., 2011. С. 113.

² Лихачев Д. С. Русская культура. М., 2000. С. 91.

³ Берестовская Д. С. Культурные ландшафты Крыма. Симферополь, 2018. С. 12.

культурные ландшафты кодируют исторический опыт, ценности и модели взаимодействия сообществ. Работы Ф. де Соссюра, Ч. С. Пирса, Ч. У. Морриса и Р. Барта подчеркивают условность знаков и их роль в межкультурном диалоге, особенно в условиях глобализации, когда сохранение локальной идентичности требует декодирования культурных традиций, религиозных и эстетических паттернов. Исследования Д. С. Берестовской, Д. С. Лихачёва и Э. Кассирера актуализируют идею культуры как органического целого, где семиотика становится ключом к пониманию динамики региональных стилей, их адаптации и трансформации в поликультурных пространствах, подтверждая необходимость диалога как основы гармоничного сосуществования разнородных культурных текстов.

1.3. Компоненты региональной стилистики культурного ландшафта в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве

Визуальный (изобразительный) семиозис является подразделом семиотики – науки, анализирующей знаковые системы и их связи. Он является важным компонентом художественной стилистики, охватывающей широкий спектр культурных проявлений: от историко-этнического искусства до современных форм, включая изобразительное и декоративно-прикладное искусство, театр, кино, балет, телевидение и Интернет-ресурсы. В каждом из этих видов коммуникации важны визуальные знаки и иносказательное (символическое или аллегорическое) прочтение тех или иных визуальных элементов, составляющих тексты культурных традиций, исторических и современных культур¹.

Архитектура, как проявление визуального семиозиса, отражает каждый этап мировой цивилизации: её памятники сочетают конструктивную функцию

¹ Кассирер Э. Философия символических форм : [в 3 т.]. СПб., 2002. Т. 2. 278 с.

с элементами изобразительного искусства – рельефами, статуями, мозаиками и фресками.

У. Эко рассматривает архитектурный объект как «знак», который передает информацию через денотат, понимаемый как прямое назначение (например, окно как источник света) и коннотации, понимаемые как дополнительные смыслы (окно как символ связи с внешним миром).

Автор определяет архитектурные коды как систему правил, по которым сочетаются элементы зданий, отмечая их интерпретацию во времени. В этом контексте ключевая роль архитектора заключается в создании гибких пространств, которые могут трансформироваться и принимать новые значения. Так, стеклянный фасад, изначально символизирующий прозрачность, может со временем приобрести метафорическое значение хрупкости экосистемы.

Таким образом, архитектор проектирует не просто здания, а «тексты», которые общество будет «читать» и переосмысливать в зависимости от культурного контекста и технологических изменений¹.

Ю. М. Лотман рассматривает архитектуру и ее визуальные образы как текст, формирующий и влияющий на культурный ландшафт². Этот аспект подчеркивает глубокую символическую насыщенность элементов, формирующих пространство, создаваемое человеком. Каждый компонент архитектурной среды – от планировки до декоративных деталей – несет культурные, социальные и мировоззренческие коды, превращая жилище не только в физическое укрытие, но и в семиотическую систему, отражающую ценности его обитателей³.

Архитектурный стиль отражает специфику эпохи и культуры, выражаясь в единстве функции, конструкции и художественной формы. Каждый архитектурный стиль формируется в рамках конкретной

¹ Кассирер Э. Философия символических форм : [в 3 т.]. СПб., 2002. Т. 2. С. 229.

² Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 677.

³ Мальченков С. А. Символика СССР как инструмент сохранения единой цивилизационной идентичности постсоветского пространства // Большая Евразия: развитие, безопасность, сотрудничество. 2023. № 6–1. С. 626–629.

исторической эпохи и развивается под влиянием социальных, технологических и культурных изменений, со временем либо утрачивая актуальность, либо трансформируясь в принципиально новую форму¹.

Для соотнесения архитектурных сооружений и элементов декоративно-прикладного искусства с определенным стилем той или иной эпохи необходимо учитывать характерные стилистические компоненты, присущие каждому направлению. Компоненты стиля представляют собой совокупность устойчивых признаков, отражающих специфику архитектуры и декоративно-прикладного искусства конкретного периода и региона. Архитектура, как и декоративно-прикладное искусство, опирается на три ключевых стилистических компонента: функциональность, эстетику, конструктивность.

Композиция здания включает как общие формы – основные объемы, пропорции и группировку масс, объединяющую внешние и внутренние пространства, так и частные формы – декоративно-архитектурные элементы, подчиненные общей композиции. К последним относятся карнизы, фронтоны, балконы, оконные и дверные обрамления, а также скульптурные детали, выполняющие одновременно эстетическую и символическую функции².

В научной дискуссии о классификации архитектурных стилей выделяют два подхода. Первый подход предполагает разделение на «большие» и «малые» стили. Большой стиль характеризуется единством ключевых признаков в различных видах искусства (архитектура, живопись, литература), наднациональным распространением и наличием идеологической или философской базы. В свою очередь, малый стиль трактуется как локальное или временное явление, ограниченное географическими рамками, творчеством отдельных авторов и кратким историческим периодом. Географический подход, напротив, акцентирует внимание на региональных

¹ Бартенев И. А., Батажкова В. Н. Очерки истории архитектурных стилей : [учеб. пособие для творч. фак. высш. худож. учеб. заведений]. М., 1983. 257 с.

² Бартенев И. А., Батажкова В. Н. Очерки истории архитектурных стилей : [учеб. пособие для творч. фак. высш. худож. учеб. заведений]. М., 1983. 257 с.

особенностях стиля. Согласно этой точке зрения, стиль может охватывать все виды искусства одновременно, но только в рамках конкретного региона¹.

При анализе ключевых элементов стилистики различных направлений следует учитывать значительное разнообразие как больших, так и малых стилей. В рамках данного исследования целесообразно ограничить выбор объектов, выделив следующую классификацию:

- к западноевропейской группе отнесены стили: античный, готика, Ренессанс, барокко, рококо, классицизм и модерн;
- в восточную категорию включены сельджукский стиль, мударри, а также малоазийское направление, интегрирующее элементы византийского искусства.

Такое разделение позволяет структурировать исследование, акцентируя внимание на культурно-географической специфике стилеобразующих принципов, относящихся к Крымскому региону.

При анализе архитектурной стилистики зданий в данном исследовании мы будем придерживаться следующей классификации ключевых составляющих архитектурного стиля, основанной на определениях А. И. Бартенева, Е. И. Кириченко, Д. В. Сарабьянова и др.²:

1. Пропорции здания и композиционное решение его плана – симметричное или асимметричное построение пространственной структуры.
2. Материал отделки, его цвет и фактура – характер поверхностей и используемых материалов, формирующих визуальное восприятие.
3. Особенности силуэтов фасадов и фронтонов – прямолинейные или криволинейные очертания архитектурных объемов.
4. Оформление входа – симметрия или асимметрия композиции, форма входных и оконных проемов.

¹ Бельская А. О. О понятии «стиль» в искусстве // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2008. № 6. С. 65–70

² Бартенев И. А., Батажкова В. Н. Очерки истории архитектурных стилей : [учеб. пособие для творч. фак. высш. худож. учеб. заведений]. М., 1983. 257 с.; Кириченко Е. И. Русский стиль: поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII - начала XX века. М., 2020. 579 с.; Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы. М., 1989. 293 с.

5. Дополнительные элементы, формирующие силуэт – галереи, лестницы, балюстрады и другие архитектурные детали.

6. Декоративное оформление стен – лепнина, скульптурные элементы и орнаментальные композиции.

7. Семантико-семиотические особенности декоративных элементов – знаковая и символическая нагрузка отдельных частей архитектурного убранства.

Развитие античного стиля проходило от строгого и лаконичного дорического ордера к более мягкому ионическому, а затем к пышному коринфскому. Античный стиль воплощает идеал рациональности, симметрии и гармонии, где каждый элемент – от пропорций до декоративных деталей – подчиняется универсальным законам красоты, заложенным в ордерной системе.

Основываясь на представленной классификации составляющих архитектурного стиля, можно выделить ключевые стилистические компоненты античной архитектуры:

1. Пропорции здания и композиционное решение плана: античная архитектура базируется на строгой симметрии, подчиненной ордерной системе. Планировка воплощает четкую геометрию с акцентом на осевой композиции.

2. Материалы отделки, их цвет и фактура: белый мрамор, известняк, песчаник, а в Риме – бетон с мраморной облицовкой. Цветовая палитра включала естественные оттенки и применение синей, красной и золотой краски в отдельных деталях. Фактура варьировалась: гладкая поверхность стен, рустованные цоколи, каннелюры на колоннах.

3. Силуэты фасадов – прямолинейные формы с горизонтальным антаблементом и вертикальными колоннадами. Фронтоны, традиционно треугольные, украшенные скульптурными композициями с мифологическими сюжетами.

4. Оформление входа – симметричный центральный вход через портик с колоннами. Дверные проемы в греческой архитектуре были прямоугольными, тогда как римляне использовали арочные формы. Окна встречались редко, были небольшими и прямоугольными, в храмах часто отсутствовали.

5. Дополнительные элементы – колоннады, представленные перистилями, окруженными колоннами. Лестницы имели форму многоступенчатых стилобатов, служивших основанием храмов.

6. Декоративное оформление стен – лепнина с геометрическим и растительным орнаментом. Скульптурный декор включал рельефные фризы с панно, изображающими битвы кентавров, метопы и акротерии.

7. Семантико-семиотические особенности декора – колонны символизировали космический порядок. Скульптурные фронтоны представлены как нарратив мифов. Ордерная система выступала знаковым кодом гармонии, отражающим античные представления о математическом совершенстве. Акант, используемый в декоре, символизировал вечную жизнь¹.

Готический стиль, зародившийся в XII в. в Северной Франции, стал символом духовного и технологического прорыва средневековой Европы. Этот архитектурный язык трансформировал представление о пространстве и свете, характеризуясь устремленными ввысь формами, ажурными структурами и сложной символикой. В основе готического стиля лежали инновации: нервюрные своды, аркбутаны и контрфорсы, позволившие создавать невесомые, наполненные светом интерьеры².

Таким образом, готика – это не просто архитектурный стиль, но и богословский текст в камне, где каждый элемент – от аркбутана до витража –

¹ Власов В. Г. Стили в искусстве : словарь : [в 2 т.]. Архитектура, графика, декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура. СПб., 1998. Т. 1. С. 66–67.

² Власов В. Г. Стили в искусстве : словарь : [в 2 т.]. СПб., 1998. Т. 1 : Архитектура, графика, декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура. С. 177–178.

кодирует средневековые христианские идеи: борьбу света и тьмы, земного и небесного, аскезы и духовного восхождения¹.

Стиль Ренессанс, зародившийся в Италии XV в., стал символом возрождения античных идеалов гармонии, пропорций и гуманизма. Здания этого периода воплощали идею человека как меры всех вещей, а их формы основывались на симметрии и классических ордерах. Анализ стиля Ренессанс позволил выделить следующие компоненты:

1. Ренессансные постройки строго симметричны и основаны на квадратах, кругах и крестообразных формах. Здания выстраивались в систему уравновешенных горизонталей и вертикалей.

2. Материалы, преимущественно камень и мрамор, использовались для создания контраста: гладкие поверхности стен соседствовали с рустованными цоколями. Натуральные оттенки бежевого, терракотового и белого подчеркивали сдержанную элегантность, а отдельные элементы дополнялись позолотой и синими фресками.

3. Силуэты ренессансных построек отличались горизонтальной статичностью, выраженной в плоских крышах, а фронтоны были либо треугольными, либо полукруглыми.

4. Входы, оформленные симметрично, акцентировались полукруглыми или прямоугольными порталами, обрамленными колоннами или пилястрами. Окна прямоугольные или арочные ритмично располагались вдоль фасадов.

5. Дополнительные элементы – балюстрады, открытые лоджии с колоннадами и монументальные купола. Широкие парадные лестницы.

6. Декоративное оформление сдержанное. Лепнина включала геометрические медальоны и гирлянды, барельефы с мифологическими сюжетами, а также статуи в нишах: бюсты философов, аллегорические фигуры, фрески, имитировавшие античные мозаики.

¹ Бартенев И. А., Батажкова В. Н. Очерки истории архитектурных стилей : [учеб. пособие для творч. фак. высш. худож. заведений]. М., 1983. С. 67–82.

7. Семиотика Ренессанса кодировала гуманистические идеи: колонны дорического, ионического и коринфского ордера символизировали возрождение античной мудрости, купола – гармонию небесного и земного, аркуaded стены палаццо, арочные проемы становились метафорой имперского величия, а медальоны с портретами выражали идею ценности человеческой индивидуальности.

Таким образом, архитектура Ренессанса, синтезируя античное наследие и новаторские инженерные решения, создала универсальный язык гармонии, где каждая деталь, от пропорций до декора, прославляла человека как творца и центр мироздания¹.

Барокко, расцвет которого пришелся на XVII–XVIII в., стало архитектурным воплощением эпохи Контрреформации и абсолютизма. Архитектура барокко стремилась поражать воображение: изогнутые формы, контраст света и тени, сложная символика и обильный декор превращали здания в монументы триумфа Церкви и монархии. Можно выделить следующие ключевые стилистические компоненты архитектуры барокко:

1. Пропорции здания и композиционное решение плана барокко строились на контрастах и динамике: асимметричные, овальные или волнистые формы сочетались с массивными объемами. Однако не все здания барокко асимметричны. Например, фасад собора Святого Петра в Риме архитектора Бернини строго симметричен, но обогащен динамичным декором.

2. Материалы представлены мрамором, позолотой, бронзой, искусственным мрамором, цветным стеклом. Цветовая палитра включала насыщенные тона: золотой, бордовый, глубокий синий; контрастные сочетания. Значимы были и региональные различия, так, например, в североевропейском барокко преобладали кирпич и более сдержанная цветовая палитра.

¹ Бартенев И. А., Батажкова В. Н. Очерки истории архитектурных стилей : [учеб. пособие для творч. фак. высш. худож. заведений]. М., 1983. С. 109–136.

3. Силуэт фасадов включает динамичные криволинейные формы в виде волют, волнообразные карнизы. Фронтоны зачастую разорванные, с прерывающейся линией, что характерно для позднего барокко и рококо, тогда как раннее барокко тяготело к более массивным формам.

4. Оформление входа обычно симметричное, но усиленное пышным декором, создающим иллюзию глубины. Формы проемов включали полуциркульные или сложные овальные арки, окна – с фигурными наличниками и картушами. Овальные арки массово использовались в высоком барокко, тогда как в ранних сооружениях доминировали полуциркульные формы.

5. Дополнительные элементы – монументальные колоннады, балюстрады со статуями, парадные марши с витиеватыми перилами. Многоярусные купола, часто декорированные фонарями и позолотой, характерны скорее для итальянского барокко, тогда как во французском барокко предпочитали плоские крыши.

6. Стены оформлены декоративными элементами в виде лепнины, такой как завитки, гирлянды цветов, ангелочки-путти. Растительные мотивы были более массивными и менее извилистыми. Скульптура отличалась динамичными композициями. Фрески и росписи часто имели иллюзионистские плафоны, создающие эффект «разрыва» потолка¹.

7. Семантико-семиотические особенности кодировали идеи власти и трансцендентности: колонны – символ стабильности, позолота – божественного света, скульптурные группы триумф веры.

Барокко – это архитектура эмоций, где форма подчиняется идее преображения и драмы. Его стилистические компоненты насыщены аллегориями и контрастами. Динамичные линии, иллюзорные эффекты и

¹ Янсон Х. В., Янсон Э. Ф. Ч. 3. Возрождение, маньеризм и барокко // Основы истории искусств. СПб., 1996. С. 286–324.

сложная семиотика делают барокко стилем, который не просто украшает пространство, но и превращает его в театральное действо¹.

Рококо, расцвет которого пришелся на первую половину XVIII в., возник как изысканная реакция на монументальность барокко. Архитектура рококо, чаще проявлявшаяся в интерьерах, превращала пространства в «праздник для глаз». Представленная в данном разделе классификация составляющих архитектурного стиля позволяет выделить ключевые стилистические компоненты архитектуры рококо:

1. Пропорции здания и композиция плана в рококо сохраняли общую симметрию, но нарушали ее локальной асимметрией в декоре. Планы зданий включали овальные и округлые формы. Однако в экстерьерах рококо редко радикально отказывалось от классической геометрии – новации проявлялись в деталях.

2. Материал отделки, цвет и фактура основывались на контрасте нежных пастельных тонов (голубой, розовый, салатовый) с обильной позолотой. Стены покрывались штукатуркой, украшались искусственным мрамором, а в интерьерах доминировали шелковые ткани, зеркала и деревянные панели. В Германии и Австрии палитра была ярче, чем во французских интерьерах, где преобладали пастельные оттенки.

3. Силуэты фасадов и фронтонов отличались криволинейными очертаниями: волнообразные карнизы, изогнутые фронтоны, украшенные рокайльными элементами. Однако экстерьеры часто оставались сдержанными, тогда как интерьеры поражали динамикой форм.

4. Оформление входа сохраняло симметрию, но включало изогнутые наличники, арочные проемы с растительным орнаментом. Окна, часто арочные или овальные, обрамлялись лепниной с мотивами цветов и завитков.

¹ Чечот И. Д. Барокко как культурологическое понятие. Опыт исследования К. Гурлита // Барокко в славянских культурах. М., 1982. 352 с.

5. Дополнительные элементы включали изящные балюстрады с ажурными решетками, винтовые лестницы с коваными перилами и небольшие балконы.

6. Декоративное оформление стен достигало чрезмерной изощренности. Лепнина включала рокайли, гирлянды, S-образные завитки и цветочные орнаменты, а также зеркала в резных рамах, создававшие иллюзию бесконечного пространства. Скульптурные элементы – миниатюрные и утонченные путти, мифологические фигуры размещались в нишах или на консолях. В культовой архитектуре рококо сохраняло связь с барокко, усиливая декоративность, но не утрачивая сакральности.

7. Семантико-семиотические особенности отражали гедонизм эпохи. Рокайли символизировали единство с природой и морской стихией, цветочные гирлянды – мимолетность наслаждений, а зеркала – иллюзорность мира. Позолота, в отличие от церковной символики барокко, здесь подчеркивала не духовность, а светскую роскошь.

Рококо – стиль-игра, где архитектура стала фоновым полотном для изощренного декора. Следует подчеркнуть, что его влияние на внешний облик зданий ограничено, что делает рококо в первую очередь стилем интерьеров и предметов искусства¹. Однако следует учитывать региональные различия. Так, в архитектурном комплексе Цвингер в Дрездене (Германия) рококо сочетался с барокко, сохраняя монументальность, тогда как в кабинете «Меридиан» восьмиугольный будуар (личные апартаменты Марии-Антуанетты в Версале) был камерным. Разрыв между барокко и рококо условен, во многих постройках элементы обоих стилей переплетены.

Классицизм, зародившийся в XVII в. и достигший расцвета в XVIII–XIX вв., стал воплощением порядка и возврата к античным идеалам. С точки зрения эволюции стиля: ранний классицизм XVII в. ближе к ренессансу, поздний ампи́р, XIX в. монументальнее, с военной символикой. Отвергая

¹ Власов В. Г. Стили в искусстве : словарь : [в 2 т.]. СПб., 1998. Т. 1 : Архитектура, графика, декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура. С. 455–461.

избыточную декоративность, стиль стремился к гармонии, симметрии и ясности форм.

Обращая внимание на региональные вариации, можно отметить, что во Франции классицизм отличался строгостью и опорой на римское наследие. В России стиль чаще смешивался с барокко и национальными мотивами¹. Региональные адаптации и эволюция к ампиру показывают, что даже в рамках канонов классицизм оставался гибким, отвечая на запросы эпохи².

Стиль модерн (в ряде стран известный как Ар-нуво), расцвет которого пришёлся на конец XIX – начало XX вв., стал ответом на эклектику и историзм. Ранний модерн был орнаментальным, поздний тяготел к упрощению форм, предвосхищая прото-ар-деко. Вдохновляясь природой, технологическим прогрессом и стремлением к синтезу искусств, он отвергал традиционные каноны, заменяя их текучими линиями, асимметрией и орнаментальностью. Модерн стремился к тотальному единству формы и функции, превращая здания в «организмы», где декор, структура и материал сливались воедино. Региональные вариации стиля отражали локальную идентичность, при этом сохраняя общие принципы. Так, французский Ар-нуво делал акцент на изогнутые линии и растительный декор; австрийский Сецессион отличался геометризацией, «квадратностью» форм; Каталонский модерн сочетал фантасмагорические очертания, синтезируя элементы готики и модерна³. Можно выделить следующие ключевые стилистические компоненты архитектуры модерна:

1. Пропорции здания и композиция плана строились на асимметрии и динамике: свободные, «текучие» планы с криволинейными формами или сложные объёмы. Однако в некоторых течениях, таких как венский Сецессион, сохранялась геометричная симметрия, смягченная декоративными элементами.

¹ Бартенев И. А., Батажкова В. Н. Очерки истории архитектурных стилей : [учеб. пособие для творч. фак. высш. худож. учеб. заведений]. М., 1983. С. 160–169.

² Забалуева Т. Р. История искусств : учебник для вузов. М., 2016. С. 167–179.

³ Ремпель Л. И., Вязниковцева Т. В. Эпоха модерна в Москве // Архитектура СССР. 1935. № 10-11. С. 90–93.

2. Материал отделки, цвет и фактура включали инновационные материалы: железобетон, стекло, керамику. Цветовая гамма представлена приглушенными природными тонами, такими как оливковый, терракотовый, золотистый, дополненными яркими акцентами витражей и мозаик. В России использовались майоликовые панно, а в Чехии – цветное стекло, как в Пражских домах.

3. Особенность силуэтов фасадов и фронтонов в криволинейных формах: волнообразные крыши, изогнутые эркеры, плавные переходы. Фронтоны часто заменялись сложными растительными композициями или вовсе отсутствовали.

4. Оформление входа подчинялось асимметрии, подчеркивая индивидуальность здания: дверные проемы оформлялись в форме цветочных бутонов, арки украшались витражами, а резные деревянные двери содержали растительный орнамент. Окна разнились по величине и форме, но объединялись общим ритмом.

5. Дополнительные элементы включали кованые балконы с изображением лилий или виноградных лоз, стеклянные купола, мозаичные фризы и балюстрады с абстрактными узорами. В интерьерах использовали винтовые лестницы, имитирующие формы стеблей растений.

6. Декоративное оформление стен достигало синтеза искусств. Лепнина включала стилизованные цветы, женские фигуры с распущенными волосами, мозаичные панно с природными сюжетами. Скульптурные элементы: маски, рельефы, фигуры животных – органично интегрировались в архитектуру. В России декор включал древнеславянские мотивы, подчеркивая национальную идентичность.

7. Семантико-семиотические особенности кодировали идеи обновления и единства с природой. Растительные орнаменты символизировали жизненную силу и цикличность, женские образы служили аллегориями

природы и творчества, а криволинейные линии воплощали метафору движения и роста¹.

Стремление модерна к синтезу искусства и жизни, природы и технологий, национального и универсального сделало его последним «большим стилем» перед эрой авангарда. Однако его разнообразие и региональная специфика требуют осторожности в обобщениях: то, что в Барселоне – «органическая архитектура», в Вене – геометричный символизм, а в Москве – сплав с нео-русскими мотивами².

Анализ стилистических компонентов не будет полным без рассмотрения восточных архитектурных традиций, отличающихся как регионом распространения, так и культурными взглядами на мир. К одному из таких стилей можно отнести сельджукский архитектурный стиль, сформировавшийся в XI–XIII вв. Этот стиль стал символом синтеза исламских, персидских и тюркских традиций, отличаясь монументальностью, геометрической строгостью и богатым декором. Сельджуки заимствовали византийские купола и персидские айваны, адаптируя их под исламские каноны. Ранние сельджукские постройки XI в. отличались простотой и массивностью, тогда как поздние сооружения XIII в. становились более изящными, украшенными тонкой резьбой³.

1. Пропорции здания и композиция плана основывались на симметрии и геометрической ясности. Купольные сооружения – мавзолеи, мечети – имели квадратный или восьмигранный план, переходящий в круглый барабан купола, при всем том в караван-сараях и крепостях преобладала практическая асимметрия, подчиненная рельефу местности⁴.

2. Материал отделки, цвет и фактура варьировались регионально: в Иране доминировал кирпич с голубыми изразцами; в Малой Азии – камень в

¹ Власов В. Г. Стили в искусстве : словарь : [в 2 т.]. СПб., 1998. Т. 1 : Архитектура, графика, декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура. С. 332–340.

² Сарабянов Д. В. Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы. М., 1989. 293 с.

³ Коваленко А. И. О некоторых стилевых особенностях архитектуры Крыма // Культура народов Причерноморья. 1999. № 1. С. 51–54.

⁴ Гнедич П. П. История искусств Живопись. Скульптура. Архитектура : соврем. версия ; [лит. обраб. текста: В. Е. Татаринов]. М., 2002. С. 216–243.

основном базальт, известняк; в Средней Азии – ганч. Цветовая гамма – приглушенные терракотовые, серые и голубые тона, оживленные бирюзовыми глазурованными вставками¹.

3. Особенности силуэтов фасадов и фронтонов отличались прямолинейностью и массивностью. Фронтоны отсутствовали, их заменяли ступенчатые фризы и архитравы. Криволинейные элементы проявлялись в стрельчатых арках и сводах, а также в резных сталактитовых нишах, называемых мукарнами.

4. Оформление входа всегда отличалось симметрией, акцентированной монументальным порталом – пештаком с высокой стрельчатой аркой. Дверные проемы обрамлялись резными колоннами и архивольтами, а окна, узкие, арочные, закрывались каменными решетками².

5. Дополнительные архитектурные элементы включали минареты с кирпичным орнаментом в виде спиральных или ромбовидных узоров, галереи-айваны вокруг дворов, а также башни-гульдаста, расположенные по углам зданий. В оборонных сооружениях использовались зубчатые парапеты и скрытые лестницы.

6. Декоративное оформление стен: каменная кладка включала геометрические узоры и растительные мотивы в виде плетенки и пальметты; кирпичная кладка выполнялась елочным узором, а терракотовые панели украшались эпиграфикой³. Скульптура в антропоморфном виде отсутствовала в связи с исламскими религиозными запретами, однако абстрактные рельефы, – например львы и драконы – встречались в светских постройках⁴.

7. Семантико-семиотические особенности сельджукского орнамента кодировали религиозные и властные идеи. В его семиотическом универсуме

¹ Бартенев И. А., Батажкова В. Н. Очерки истории архитектурных стилей : [учеб. пособие для творч. фак. высш. худож. учеб. заведений]. М., 1983. С. 82–89.

² Даруди А. Особенности декора в мусульманской архитектуре Ирана // Манускрипт. 2020. Т. 13. № 6. С. 201–208.

³ Сейдалиев Э. И., Халилова Д. Сельджукские мотивы в орнаменте бахчисарайских дюрбе // Крымское историческое обозрение. 2014. № 1. С. 231–242.

⁴ Бородовская Л. З. Традиционная символика в исламском искусстве // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2009. № 1. С. 68–71.

особую значимость приобретают числа и соответствующие им орнаментальные элементы – количество лучей звездчатой или цветочной розетки, сегмента паттерна и других декоративных мотивов¹. Львиные рельефы символизировали власть и защиту, отражая влияние доисламских традиций, тогда как сталактитовые своды интерпретировались как метафора небесных сфер.

Сельджукский стиль представлял собой мост между кочевой культурой тюрков и оседлыми традициями Ближнего Востока. Его архитектура, сочетавшая монументальность с утонченным декором, отражала синтез практичности и символики. Однако региональное разнообразие и культурный синкретизм требуют осторожности в обобщениях: сельджукская архитектура Анатолии существенно отличается от архитектурных форм Ирана или Средней Азии².

Малоазийский стиль, сформировавшийся в Малой Азии в период Византийской империи IV–XV вв., воплощал синтез византийских традиций, анатолийских элементов и позднеантичного наследия. Влияние армянской и сельджукской архитектуры, а также переходный характер между античностью и средневековьем делают этот стиль уникальным явлением, в котором монументальность гармонично сочетается с изяществом.

1. Пропорции здания и композиционное решение плана основывались на симметрии, восходящей к византийским крестово-купольным храмам, но адаптировались под местные ландшафтные условия. Центрические планы с куполом на барабане сочетались с вытянутыми нефами. В светской архитектуре, напротив, преобладала асимметрия, обусловленная функциональными требованиями.

2. Материалы отделки, цветовые решения и фактура включали базальтовый камень, мрамор, кирпич и терракоту. Стены часто украшались

¹ Билялова Л. М., Билялова И. Я. Семиотика культурного контекста сакральной исламской архитектуры // Культура и цивилизация. 2021. Т. 11. № 4-1. С. 3–9.

² Кононенко Е. И. Еще раз о проблеме сельджукского искусства // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2015. Т. 5. № 3. С. 66–77.

полихромной кладкой, основанной на чередовании камня и кирпича. Цветовая палитра – приглушенные бежевые, серые и красные тона, оживленные фресками и мозаичными вставками. В Византии доминировала штукатурка с золотыми фонами, тогда как в Малой Азии акцент смещался на фактурность камня¹.

3. Силуэты фасадов и фронтонов отличались прямолинейностью, дополненной полукруглыми апсидами и куполами. Фронтоны, как правило, отсутствовали, их заменяли ступенчатые карнизы и аркатурные пояса. Криволинейные элементы проявлялись в византийских арках и сводах, а также в нишах с конхами².

4. Оформление входа чаще было симметричным, подчеркнутым монументальным порталом с арочным завершением. Дверные проемы обрамлялись резными архивольтами и колоннами с византийскими капителями. Окна, узкие и арочные, закрывались каменными решетками. В сельджукский период под влиянием исламской архитектуры добавились стрельчатые арки.

5. Дополнительные элементы включали колоннады с античными и византийскими капителями, галереи вдоль фасадов, купола на высоких барабанах с окнами. В крепостных сооружениях использовались зубчатые парапеты и скрытые переходы.

6. Декоративное оформление стен: мозаики с религиозными сюжетами, фрески, а также резные каменные рельефы с геометрическими узорами и виноградными лозами. Скульптура в антропоморфном виде избегалась из-за иконоборческих тенденций, однако абстрактные рельефы, такие как кресты и пальметты, были распространены³.

7. Семантико-семиотические особенности малоазийского стиля с византийским влиянием кодировали религиозный и культурный синкретизм,

¹ Бартенев И. А., Батажкова В. Н. Очерки истории архитектурных стилей : [учеб. пособие для творч. фак. высш. худож. учеб. заведений]. М., 1983. С. 82–89.

² Колпакова Г. С. Искусство Византии. Ранний и средний периоды. М., 2005. С. 246–278.

³ Лазарев М. А. Искусство Византии: Римские и православные традиции // Гуманитарное пространство. Международный альманах. 2012. Т. 1. № 2. С. 298–312.

отражая взаимодействие христианских, античных и местных анатолийских традиций. Купол символизировал небесный свод и божественное присутствие. Кресты в кругах, в резных рельефах и мозаиках, воплощали идею единства земного и небесного, а также вечности божественного замысла. Аркатурные пояса и ниши с конхами, обрамлявшие фасады, служили метафорой духовной защиты, создавая ритмичный «щит» из арок, который одновременно структурировал пространство и напоминал о незримом покровительстве святых.

Малоазийский стиль с византийским влиянием – это архитектурный диалог между имперским величием и локальной идентичностью. Его синкретизм проявляется в сочетании византийских куполов с анатолийской каменной резьбой, античных колонн с сельджукскими арками¹.

Стиль мудехар, сформировавшийся в Испании в XII–XVI вв., представляет собой уникальный синтез, объединяющий европейские готические и романские конструкции с исламским декором, включая геометрическую резьбу, подковообразные арки и керамическую облицовку. Ранний мудехар III – XII вв. склонялся ближе к исламским канонам, тогда как поздний XV–XVI вв. испытывал влияние Ренессанса, что привело к упрощению декора².

1. Пропорции здания и композиционное решение плана основывались на симметрии, унаследованной от романской и готической архитектуры, но обогащались исламскими элементами.

2. Материал отделки, цвет и фактура включали кирпич, являвшийся основным конструктивным элементом, а также дерево, гипс и узорчатую португальскую керамику азулежу с геометрическими мотивами. Цветовая

¹ Власов В. Г. Стили в искусстве : словарь : [в 2 т.]. СПб., 1998. Т. 1 : Архитектура, графика, декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура. С. 132–139.

² Гонсалес Е. Испанская архитектура в арабском мире // Искусство Андалуси и мудехар в международном масштабе: наследие и современность. 2015. № 9. С. 197–211.

гамма – приглушенные терракотовые, белые и синие тона, оживленные золотом и зеленой глазурью¹.

3. Особенности силуэтов фасадов и фронтонов сочетали прямолинейные формы с криволинейными элементами: подковообразными арками, зубчатыми парапетами и куполами-мукарнасами.

4. Оформление входа чаще было симметричное, с монументальными порталами, обрамленными подковообразными или стрельчатыми арками. Окна – небольшие, с ажурными решетками, характерными для мавританской архитектуры, или витражами с геральдическими мотивами.

5. Дополнительные элементы включали аркады с чередованием кирпича и камня, башни с сегментными куполами, деревянные потолки со звездчатыми узорами. В крепостных сооружениях использовались зубчатые стены и скрытые переходы, заимствованные из исламской фортификации.

6. Декоративное оформление стен: гипсовая резьба с эпиграфическими надписями, керамические панно с геометрическими и растительными орнаментами, деревянные мукарны (сталактитовые своды). Скульптурные изображения в антропоморфной форме отсутствовали, однако в христианских зданиях встречались рельефы с готическими горгульями².

7. Семантико-семиотические особенности стиля мудехар: геометрические узоры, покрывавшие стены и своды, служили универсальным языком, а арабские надписи, вплетенные в декор церквей и дворцов, подчеркивали общность монотеистических традиций. Звезды и кресты, соседствуя в орнаментах, отражали синтез исламского космологизма и христианской веры. Арки-подковы, унаследованные от Кордовского халифата, теряли сакральный исламский смысл и превращались в символ культурного единства: форма, рожденная в мечети, обрамляла вход в

¹ Власов В. Г. Стили в искусстве : словарь : [в 2 т.]. СПб., 1998. Т. 1 : Архитектура, графика, декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура. С. 347.

² Каптиков А. Ю. Мавританская архитектура Испании. Мусульманские памятники. Мудехар (Школа архитектора). М., 2015. С. 68–74.

христианский собор. Даже керамика с арабесками и гипсовая резьба с цитатами из Корана в церквях напоминали о мастерстве мудехаров¹.

Мудехар – это архитектура культурного компромисса, где исламские узоры становятся метафорой диалога, а христианские структуры – каркасом для межконфессионального творчества. Его семиотика балансирует между религиозной идентичностью и художественным универсализмом, напоминая, что даже в эпоху конфликтов искусство способно создавать мосты².

Резюмируя сказанное в данной главе, можно отметить, что региональная стилистика культурного ландшафта, являясь продуктом многовекового взаимодействия природных, исторических и социальных факторов, представляет собой сложный семиотический феномен, синтезирующий материальные и духовные аспекты человеческой деятельности. Будучи инструментом сохранения аутентичности, она формирует основу межкультурного диалога в условиях глобализации, сочетая универсальные и уникальные черты культурных традиций сообществ. Эволюция понятия стиля – от античных философских концепций до современных междисциплинарных подходов – раскрывает его как ключевую категорию для понимания культурной идентичности, связи материального и духовного, индивидуального и коллективного.

Особое внимание уделяется культурному ландшафту, понимаемому как природно-культурный территориальный комплекс, формирующийся в результате длительного взаимодействия человека и среды. В этом контексте региональная стилистика выступает не просто как совокупность архитектурных и художественных форм, а как семиотический текст, кодирующий историческую память, идентичность, ценности и межкультурные взаимодействия.

¹ Коляда Е. М. Дворцы и парки Крыма XIX – начала XX века, история создания и стилистическая характеристика : дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2002. С. 109–118.

² Гнедич П. П. История искусств. Живопись. Скульптура. Архитектура : соврем. версия ; [лит. обраб. текста: В. Е. Татаринов]. М., 2002. С. 216–243.

Архитектура и декоративно-прикладное искусство выступают носителями смыслов, транслируя их через денотаты (функциональность) и коннотации (символизм), как, например, в синкретизме мудехара, объединяющем исламский декор и христианскую структуру.

Ключевым аспектом остается диалог традиций: эволюция стилей через столкновение устоявшихся норм с новациями отражает динамику культурной идентичности. Пример полиэтничности демонстрирует, как наложение культурных влияний создает уникальную мозаику, где западноевропейские и восточные элементы формируют семиотическое единство.

Ключевой идеей главы становится понимание региональной стилистики не как статичного набора формальных признаков, а как семиотического текста, который общество постоянно «читает» и переосмысливает. Такой подход позволяет видеть в культурном ландшафте не просто физическое пространство, а зеркало человеческого мировоззрения, отражающее диалог традиций, динамику идентичности и устойчивую связь между локальной самобытностью и общечеловеческими культурными процессами.

Глава 2.

КОМПОНЕНТЫ СТИЛИСТИКИ КУЛЬТУРНОГО ЛАНДШАФТА КРЫМА

2.1. Исторические особенности формирования стилистики культурного ландшафта Крыма

Крым исторически представляет собой географическую территорию, в которой на протяжении тысячелетий происходило взаимодействие различных национальных культур. Вследствие постоянных миграций формировалось этнокультурное поле, включающее элементы множества культурных кодов. Как отмечала Д. С. Берестовская, «Крым – поликультурное пространство, несводимое к одному основанию, к этнической одномерности»¹. Культурное наследие Крымского полуострова обладает уникальностью: оно охватывает памятники от эпохи первобытного общества до XXI в., причем многовековая традиционная полиэтничность и поликонфессиональность служат основой его многообразия. Именно это культурное наследие задает колорит Крыма как исключительно интересной исторической территории².

Благодаря стратегическому географическому положению – пересечению торговых путей между Востоком и Западом – Крым с древнейших времен был зоной интенсивных миграционных процессов. Здесь сменяли друг друга различные народности, часть из которых исчезла в процессе ассимиляции, в то время как культура других сохранилась, испытывая влияние интеграции. Однако каждый народ, вне зависимости от его исторической судьбы, оставил след в культурном ландшафте региона.

Так, безусловная роль в формировании крымских культурных текстов (включая мифологические конструкции и визуальную символику)

¹ Берестовская Д. С. Культурные ландшафты Крыма. Симферополь, 2018. С. 12.

² Резник О. В., Стельмах И. Ф., Швецова А. В. Сохранение и популяризация культурного наследия как направление деятельности музеев Крыма // Культурное наследие России. 2018. № 3. С. 74–79.

принадлежит множеству культурных общностей: древним культурам (киммерийцы, тавры, аланы); эпохе античности (скифы (тавроскифы), греки, евреи, сарматы, готы¹); средневековой (армяне, крымские татары, турки, караимы, крымчаки², итальянцы (генуэзцы)); Новому времени (русские, украинцы, белорусы, а также молдаване, немцы, чехи, болгары, ашкеназские евреи, прибалтийские народы)³.

Многовековая миграция и культурное взаимодействие в Крыму способствовали возрождению ремесел, большому разнообразию как в архитектурной среде, так и в традициях декоративно-прикладного искусства. Однако основным стоит считать влияние европейского барокко, классицизма и рококо, распространенных в России. Оно оказалось особенно заметным в предметах декора, наряду с арабскими элементами, пришедшими с Востока. В начале XX в. стилистики модерна включала традиционные для Крыма орнаментальные мотивы, интегрируя их в новые художественные формы.

Российский философ и политолог О. А. Габриелян рассматривает Крым через призму топоса, его полуостровного характера, и логоса – устойчивой структуры бытия, определяющей автономность региона. Согласно его концепции, онтологическая сущность Крыма является «политекстуальной», поскольку исторические и культурные процессы породили множественные «крымские тексты» – «литературные, архитектурные, топонимические, демографические и многие другие»⁴. Вместе с тем автор акцентирует внимание на том, что ни один из этих текстов, касающихся как крупных культурных образований (скифский, крымскотатарский, русский), так и более скромных (греческий, иудейский, армянский, болгарский, немецкий и пр.) не стал доминантой, причиной всеобщей ассимиляции.

На формирование крымских текстов культуры влияли государственные

¹ Кизилев М. Б. Крымская Готия: история и судьба. Симферополь, 2015. 352 с.

² Кизилев М. Б. Крымская Иудея: очерки истории евреев, хазар, караимов и крымчаков в Крыму с античных времен до наших дней. Симферополь, 2011. 336 с.

³ От киммерийцев до крымчаков. Народы Крыма с древнейших времен до конца XVIII в. / под ред. И. Н. Храпунова, А. Г. Герцена. Симферополь, 2014. 286 с.

⁴ Цит. по: Берестовская Д. С. Культурные ландшафты Крыма. Симферополь, 2018. С. 21.

образования, полностью или частично находившиеся на территории Крыма и вызывавшие определенные процессы интеграции среди населявших их этносов. Коды этих культур прослеживаются в символике изображений в течение длительного времени. К наиболее ранним из них относится Боспорское царство конца V в. до н.э. – VI в. н.э. Для Боспорского царства был характерен синтез кодов греческой (ионийской) и скифо-сарматской («варварской») традиций, особенно в мифологических репрезентациях. Это отразилось в предметах декоративно-прикладного искусства: расписной художественной керамике, художественных изделиях из металла, резьбе по кости и дереву, настенных росписях¹.

В изобразительном репертуаре боспорских мастеров присутствовали как коды древнеионийских мифов, среди которых особенно выделялся культ Аполлона, так и репрезентации локальных культов, включая образы «Великой матери богов», что свидетельствует о частичной эллинизации малоазийского религиозного комплекса. Вместе с тем скифо-сарматский код, взаимодействуя с греческим в орнаменте и декоративных мотивах, сохранял свою устойчивость. Ключевые элементы, такие как скифский «звериный стиль», спиралевидные сарматские «улитки», полихромия в металле, продолжали быть актуальными в течение многих веков. Эти формы стали частью стилистики этнонационального искусства крымских татар, караимов и крымчаков, демонстрируя преемственность визуального языка региона. Визуально-образные коды культуры Боспора оказали значительное влияние на формирование многоаспектной «крымской стилистики» в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве².

Вторым крупным центром эллинской культуры на территории Крыма был город-государство Херсонес (V–IV вв. до н.э. – V в. н.э., переход под власть Византии). Несмотря на внешние влияния, его культурная

¹ Швец А. Б. Полиэтничность Крыма как фактор выстраивания регионом баланса // Геополитика и экогеодинамика регионов. 2019. № 4. С. 29–46.

² Савостина Е. А. «Большой стиль» в искусстве Боспора: свидетельства, истоки и развитие // Вестник РГТУ. Сер.: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2022. № 1. С. 14–28.

идентичность сохраняла ключевые греческие материковые коды, а также религиозно-мифологические представления, соответствовавшие традиционному греческому пантеону. Вместе с тем уникальным явлением в херсонесской мифологии был культ богини Партенос, присущий только этому региону. Дошедшие до наших дней произведения декоративно-прикладного и монументального искусства Херсонеса свидетельствуют о высоком художественно-эстетическом уровне мастеров. Однако в них можно заметить некоторое влияние стилистики скифо-сарматского искусства, хотя оно менее выражено, чем в боспорских артефактах.

Наследие государственных образований, существовавших на территории полуострова, проявляется неравномерно как по масштабу, так и по степени влияния на формирование его культурного ландшафта. Например, Хазарский каганат, частью которого были степные районы Крыма и Керченский полуостров, образованный кочевниками, не оставил в истории сколько-нибудь значимого следа¹.

Значительную роль в формировании культурного ландшафта Крыма сыграл Крымский улус Золотой Орды. В XIII в. в Крыму появились турки-сельджуки, привнесшие стиль декора, известный как сельджукский код. Эта стилистика получила широкое распространение, став одним из ключевых визуальных элементов крымского искусства на протяжении многих веков.

Эпоха Золотой Орды знаменуется активным развитием ремесел и декоративно-прикладного искусства, представленного ювелирными изделиями и художественной обработкой металла, резьбой по камню и дереву, художественным шитьем, художественной выделкой кожи. Связи с мусульманским миром способствовали распространению поливных керамических изразцов в архитектуре Крыма, а также развитию тонкой узорной росписи керамики.

Становление исламской традиции привело к исчезновению либо сильной стилизации зооморфных и антропоморфных изображений, что

¹ Марков Е. Л. Очерки Крыма. К., 2006. С. 346–351.

обусловило переход к фитоморфному и геометрическому орнаменту. В этот период также происходит сближение арабской каллиграфии и орнаментальных кодов, что выразилось в оформлении рукописных книг, надгробных памятников и фасадного декора. Первым признаком влияния мусульманской изобразительной культуры в Крыму стали арабские надписи, свидетельствующие об интеграции исламской визуальной традиции в художественную среду полуострова.

К данному периоду относится распространение малоазийского сельджукского стиля в Крыму, привнесенного турками-сельджуками и армянами. Этот художественный код получил широкое распространение по всей территории полуострова независимо от конфессиональной принадлежности. Характерные сельджукские «цепочки», геометризация с применением «сетчатой» структуры, многопрофильные розетки украшали как христианские храмы, так и мечети, кенасы и къяалы, а также надгробные памятники. Эта традиция отличалась устойчивостью, и уже в XX в. сельджукские формы воспринимались как часть «крымской стилистики» архитектурного убранства и декоративно-прикладного искусства. Н. М. Акчурина-Муфтиева отмечает – цитата: «Крым стал своеобразным заповедником сельджукского стиля... Многие орнаменты настолько органично на протяжении веков вошли в искусство полуострова, что стали восприниматься здесь как свои, издревле существующие»¹. Е. А. Айбабина указывает на использование сплошного «коврового» принципа растительного узора с вписанными надписями, характерного для армянского зодчества XII–XIII вв., в архитектурном декоре Крыма. Этот орнаментальный стиль присутствует в тимпанах арок, наличниках порталов и оконных проемов, а также на боковых плоскостях надгробных памятников. Подобная растительная орнаментика была наиболее популярна в XIII–XIV вв., особенно в Армении, а также в сельджукской Малой Азии, откуда и проникла в Солхат².

¹ Акчурина-Муфтиева Н. М. Декоративно-прикладное искусство крымских татар XV – первой половины XX вв. : монография. Симферополь, 2008. С. 57.

² Айбабина Е. А. Декоративная каменная резьба Каффы XIV–XVIII вв. Симферополь, 2001. С. 25.

Генуэзские колонии на Южном и Восточном берегах Крыма конца XIII – конца XV вв. были основаны итальянскими торговцами-католиками. Развитая торговля способствовала распространению предметов декоративно-прикладного искусства, среди которых выделяются образцы керамики с реалистичными портретными изображениями, рельефы и фрески, представляющие христианскую символику – кресты, образы святых, изображения символических животных¹.

Княжество Феодоро со столицей Мангуп, существовавшее в XIV–XV вв. и занимавшее часть горного Крыма, а также южное побережье от Чембало (Балаклавы) до Алустона (Алушты), оставило значительный след в истории, оказав влияние на дальнейшее развитие художественной культуры полуострова. Сохранившиеся артефакты, содержащие изобразительную символику – архитектурные элементы, камнерезное искусство, декоративное шитье, художественные изделия из металла, расписную керамику, – демонстрируют уникальный синтез христианского и малоазийского художественных кодов. К византийским христианским традициям относятся как иконографические изображения святых, так и раннехристианская символика (крест, рыба, чаша и др.). Устойчивым декоративным элементом в Феодоро также был сельджукский стиль².

Объединяющую роль в развитии и интеграции культур различных этносов на территории Крымского полуострова играли крупные империи. Так, в I–III вв. Крымский полуостров находился под протекторатом Римской империи. Очаги римской культуры в Крыму располагались в Херсонесе, на территории современной Балаклавы и на мысе Ай-Тодор, где находилась римская крепость Харакс. О римской культуре в Крыму свидетельствуют прежде всего остатки водопровода, храм в Балаклаве и Календская тропа – дорога. Не менее значимы и другие ее проявления: статуи императоров, чеканка монет с их узнаваемыми портретами, наделенными индивидуальными

¹ Прохоров Д. А., Храпунов Н. И. Краткая история Крыма. Симферополь, 2013. 400 с.

² Народы мира : историко-этнографический справочник / под ред. Ю. В. Бромлея. М., 1988. 624 с.

чертами. В этой связи к римскому периоду на территории Крыма относятся и образцы индивидуального физиогномического портрета. К этому же времени относится становление стекольного производства, а также создание полихромной посуды и мозаичной смальты, что способствовало развитию и совершенствованию искусства мозаики, материалом для которой служила разноцветная галька.

Античная римская культура не оказала значительного влияния на развитие Крыма, по причине удаленности региона от центра Рима и кратковременного пребывания под его протекторатом. Напротив, в V–XII вв. Крым стал форпостом Византийской империи в Северном Причерноморье. Византийские традиции оказали глубокое влияние на становление культуры крымских народов, способствуя расцвету ремесел и формированию общекрымской стилистики. Ключевыми византийскими центрами полуострова были: Боспор, Херсон (Херсонес), укрепленное готское поселение Мангуп, а также византийские крепости на южном побережье, расположенные на территориях современных Алушты и Гурзуфа.

Важнейшим последствием византийского присутствия стало принятие христианства и распространение христианской культуры и искусства. Это привело к формированию иконографических традиций, оказавших влияние на стилистику крымского декоративно-прикладного искусства. Античное наследие проявилось в развитии ремесел, среди которых были мозаика и фреска, камнерезной рельеф, художественная обработка металла, расписная керамика, художественное шитье. Особым признаком византийской эпохи стало широкое применение позолоты, встречающееся в металле, мозаике и шитье.

Наряду с иконографическими элементами в крымской изобразительной традиции византийского периода прослеживается влияние готского культурного кода, а также восточного малоазийско-сирийского кода, интегрировавшихся в общекрымскую стилистику¹.

¹ Исхаков Д. На пути развития художественной культуры Крыма // Qasevet. 2009. № 35. С. 58-61.

В середине XV в. Крымское ханство стало вассалом Османской империи. Основу культуры Крымского ханства составляла мусульманская традиция крымских татар, в которой доминировал тюркский компонент ислама. Однако численность немусульманского населения (греков, армян, турков, караимов, крымчаков) была также значительной¹.

В XVII–XVIII вв. Крымское ханство переживает культурный расцвет, отражающийся в развитии истории, философии, поэзии, астрологии и архитектуры. Среди ремесел получили распространение: пышная каменная резьба надгробий, порталов и михрабов с растительными орнаментами, художественный металл, вышивки, росписи фаянса, стиля «хатаи» – с его реалистичными растительными мотивами, близкими западноевропейскому барокко и сельджукские мотивы.

В период Крымского ханства наблюдается влияние османского кода как на крымских татар, так и караимов, крымчаков, греков, армян. Это привело к стиранию этнокультурных границ в материальной культуре региона, что в терминологии теории культурного кода можно охарактеризовать как частичную дефрагментацию локальных этнокультурных кодов под воздействием доминирующего культурного кода эпохи².

Однако стоит отметить, что влияние османской культуры на декоративно-прикладное искусство Крыма в период Крымского ханства проявилось преимущественно в орнаментике (стиль «хатаи», растительные мотивы, каллиграфия), а не в монументальной архитектуре. Это объясняется тем, что от османского периода в Крыму не сохранилось значимых архитектурных памятников, которые могли бы составить основу самостоятельного стилистического анализа. Мечеть Джума-Джами в Евпатории, возведённая в XVI в., по своей объемно-пространственной структуре восходит к византийской крестово-купольной традиции (по образцу Айя-Софии в Константинополе), что позволяет отнести её скорее к

¹ Тюркские народы Крыма. Караимы, крымские татары, крымчаки. М., 2003. 459 с.

² Losev D.V. Cultural code: Definition of the concept and practical problems of the phenomenon: Theoretical review // Pan-Art. 2024. Vol. 4, Is. 2. P. 133–140.

византийскому, нежели к собственно османскому архитектурному коду. Ханский дворец в Бахчисарае неоднократно подвергался пожарам и перестройкам. Реставрация, осуществлённая к приезду Екатерины II, проводилась без учёта первоначального облика, что делает невозможным достоверную реконструкцию его османской стилистики. От мечети хана Узбека и медресе Инжи-бей-хатун в Старом Крыму в подлинном виде дошли лишь фрагментарные архитектурные элементы сооружений, отдельные детали конструктивного и декоративного убранства. Единственной архитектурной формой, восходящей к османскому периоду и сохранившейся в Крыму вплоть до настоящего времени, является стрельчатая форма михрабной ниши в мечетях – форма, отличная от арабской. Османский тип михрабной ниши характеризуется плавным, скруглённым переходом боковых линий в вершину свода, образующим единую непрерывную кривую, тогда как арабский тип отличается силуэтом, в котором боковые линии образуют изогнутый, образованный дугами стрельчатый абрис (прил. 2., рис. 1).

Однако, как показано выше, из подлинного архитектурного наследия османского периода в Крыму сохранилась именно эта форма – устойчивый абрис михрабной ниши, воспроизводимый мастерами вне прямой зависимости от эпохи постройки конкретной мечети, но не собственно османский михраб как оригинальный архитектурный объект: ни один михраб ханского времени не дошёл до нас в подлинном виде, а более поздние михрабы, включая михраб мечети Джума-Джами, воспроизводят унаследованный контур ниши уже в рамках постройки, византийской по своей конструктивной основе.

Влияние Западной Европы также отразилось на архитектуре и декоративном искусстве. Так, в XVI в. итальянский зодчий Алевиз Новый привнес традиции Ренессанса в крымское декоративно-прикладное искусство. В XVII–XVIII вв. западноевропейского барокко проникло в Крым благодаря дипломатическим связям крымских ханов с Францией и Италией. Несмотря на эклектичность, декоративное искусство периода Крымского ханства сохраняло уникальный местный колорит, основанный на многовековых

культурных традициях региона.

В 1783 г. Крым вошел в состав Российской империи. Важную роль в хозяйственном освоении Крыма сыграла миграционная политика, инициированная Екатериной II, и продолжилась в XIX в. Эти процессы способствовали расширению и благоустройству городов.

Миграционные процессы способствовали возрождению ремесел, а также привнесли разнообразие в архитектурную среду и декоративно-прикладное искусство Крыма. Среди ключевых стилистических влияний выделяются: европейское барокко особенно в декоративных элементах, классицизм и рококо, арабские стилистические мотивы, привнесенные с Востока, модерн, распространившийся в начале XX в. и органично интегрировавший традиционные культурные орнаментальные элементы, характерные для крымского декора.

2.2. Коды культурного ландшафта Крыма

2.2.1. Античный код

При анализе античного паттерна в культуре Крыма важно определить временные границы исследования. Исследование охватывает период с VI в. до н.э. по III в. н.э. – время активного освоения Крыма греческими переселенцами. Не позднее VI–V вв. до н.э. греческие письменные источники начинают фиксировать первые упоминания об автохтонных народах Крыма, не имевших собственной письменности¹.

Основываясь на вышеизложенном, можно отметить тесное взаимодействие античной цивилизации, пришедшей на эти земли, и автохтонных племен Крыма и Северного Причерноморья – тавров, меотов, а

¹ Прохоров Д. А., Храпунов Н. И. Краткая история Крыма. Симферополь, 2013. 400 с.

также кочевых народов: киммерийцев, скифов и сарматов. Все они в той или иной степени повлияли на формирование культурных текстов Крыма. Диалог этнокультурных традиций, проявленный в искусстве, архитектуре и ее элементах, стал основой для формирования уникального крымского культурного ландшафта.

Античная греческая архитектура стала основой для последующих направлений, таких как классицизм, неоклассицизм и ренессанс. Римские архитекторы развили греческую ордерную систему, дополнив ее тосканским и композитным ордерами, а также объединив греческий ордер с итальянской аркой и цилиндрическим сводом, что привело к появлению арочно-ордерной ячейки и купольных конструкций¹. Как известно, античная архитектура делится на три периода:

1. Архаический (VII – начало V в. до н. э.).
2. Классический (V – середина IV вв. до н. э.).
3. Эллинистический (середина IV – I вв. до н. э.)².

Рассмотрим несколько примеров античного периода, где доминирует классический стиль, но при этом прослеживается влияние автохтонных традиций. Античный ордер (от греч. ὄρδος – «строй, порядок») представляет собой совокупность архитектурных элементов и конструктивных принципов, характерных для греческой культуры, особенно в храмовой архитектуре. Общими параметрами для всей античной архитектуры являются геометрическая ясность и строгость пропорций³. Отличительной особенностью греческого стиля является соразмерность опорных конструкций и перекрытий, что соответствует пропорциям человеческого тела (прил. 2., рис. 2).

¹ Кикина Е. Г. Архитектура античной эпохи // Вестник науки. 2018. Т. 1. № 9. С. 236–237.

² Архитектура античного мира. Греция и Рим / В. Е. Быков, А. С. Кауфман, Е. Д. Квитницкая [и др.]. 2-е изд., испр. и доп. М., 1973. С. 124–128.

³ Шапиро Б. Л. Античность как абсолютная модель искусства и стиля: архитектура, декор интерьера и мебель. От барокко к неоклассицизму // Вестник РГГУ. Сер.: Философия. Социология. Искусствоведение. 2024. № 4. С. 206–223.

Особенно близка к человеческой фигуре по пропорциям колонна, и в ряде примеров она действительно выполнена в виде человеческих фигур (прил. 2., рис. 3). Принцип стоечно-балочной конструкции ордерной системы универсален, что обусловило ее доминирующее влияние на последующие архитектурные стили – от готики, барокко и рококо до классицизма и модерна. Даже в XX в., с появлением железобетонных конструкций, которые трансформировали опорную систему архитектуры, ордерная система не утратила своего значения. Сегодня она продолжает существовать в архитектуре не только как конструктивная основа, но и как элемент стилистической гармонии.

В древнегреческой архитектуре существовали три классических ордера, развивавшиеся последовательно: дорический (прил. 2, рис. 2), ионический (прил. 2., рис. 4, 5, 6), коринфский (прил. 2., рис. 7, 8). Позднее, в римскую эпоху, появился композитный ордер, объединяющий элементы разных ордерных систем. Основным стилевым маркером ордера является конфигурация капители, а также ряд менее заметных особенностей¹.

Античный стиль в архитектуре Крыма связан с появлением греческих государств Херсонеса Таврического и Боспорского царства.

Городская топография и архитектурные памятники Херсонеса отразили принципы эллинского искусства. Археологические исследования показывают, что жилые дома строились с применением ордерной системы, а состоятельные жители имели двухэтажные жилища, декорированные деталями ионического и дорического ордера. Внутренние стены покрывались штукатуркой и расписывались.

Для дорической архитектуры Херсонеса характерны пластичность и композиционная строгость. Ионические капители демонстрируют разнообразие форм, отражающие развитие эллинистических архитектурных принципов. Однако декоративные росписи оставались традиционными,

¹ Негуляева Т. В., Дядченко С. Ф. Архитектура и философия античности: становление классического направления в архитектуре // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. 2021. Т. 23. № 1. С. 73–84.

включая овы, киматий и растительные мотивы. Как и в других античных центрах, Херсонес украшали скульптурные изображения почитаемых богов¹.

При обработке мрамора и известняка использовались унифицированные технические приемы. Терракотовые украшения: волюты, акротерии, антефиксы с фигурными и растительными мотивами – широко применялись в архитектурном декоре. Зрительный эффект усиливался окраской архитектурных деталей и рельефов, выполнявшейся без применения шаблона².

На (прил. 2., рис. 8) представлены остатки древней синагоги, преобразованной в раннехристианскую базилику IV в. в позднеантичном Херсонесе. Ее колонны относятся к коринфскому ордеру, однако в сравнении с коринфскими колоннами храма Зевса Олимпийского (прил. 2., рис. 7) очевидно, что в Херсонесском храме изменены пропорции колонн: они более приземистые и тяготеют к «мужскому» дорическому стилю, а не к утонченному коринфскому. Несмотря на общую форму капителей, их пластика менее острая и более обтекаемая, что ближе к «варварскому» стилю автохтонных племен Крыма. В херсонесских колоннах отсутствуют каннелюры, что также свидетельствует об отходе от строгих классических канонов.

Аналогичные трансформации видны и в найденных капителях (прил. 2., рис. 9, 10): они отходят от греческого классического образца и включают элементы, не характерные для греческой пластики. Среди них – ажурные растительные мотивы, орнаментальные раппорты, нишевые структуры, напоминающие балюстрады. Особенно показателен пример на (прил. 2., рис. 10), где капитель полностью отличается от классического образца: она выполнена в виде бородатой головы варвара.

¹ Хлевной В. А. Античный паттерн в крымском культурном ландшафте // Урбанистика. 2024. № 1. С. 17–36.

² Колесов М. С. Крым в контексте мировой культуры // Журнал исторических исследований. 2016. Т. 1. № 1. URL: <https://naukaru.ru/ru/nauka/article/11364/view> (дата обращения: 14.11.2024).

Таким образом, в представленных примерах можно наблюдать явный синтез античного архитектурного стиля и его автохтонных интерпретаций, что свидетельствует о глубоком культурном взаимодействии.

В отличие от греческой скульптуры, ориентированной на идеализацию тела, римская традиция акцентировала индивидуальные черты, стремясь к реалистичной достоверности портрета.

Искусство античных скульпторов – греков и римлян – базировалось на изучении натуры, знании анатомии и динамики движения. Тот же принцип распространялся на живописные росписи и мозаики: художники античности не только воспроизводили точные пропорции человека, но и блестяще владели композицией и пластической стилизацией, что позволяло им создавать сложные динамические композиции и ракурсы.

Скульптуры античного времени в Крыму (прил. 2., рис. 11, 12, 13, 14), как и архитектурные элементы, отличались от классических греческих образцов не только пропорциями и стилизацией, но и обобщенностью форм, а также сюжетами. В отличие от идеалистического реализма греческой скульптуры, боспорские мастера не стремились к анатомической точности и идеализации человеческого тела. Их работы имеют обтекаемые формы, монолитность, а мелкие детали не проработаны либо проработаны слабо. Целью скульптуры было воплощение знакового образа, но не его детализированное воспроизведение. Если греческие скульптурные произведения отличались конкретностью, то скульптура Северного Причерноморья носила более философски-обобщенный, символический характер. В ней важнее не означающее, а означаемое. Сюжеты крымской скульптуры античного периода отражают как греческую, так и скифскую мифологию, иногда причудливо переплетенные между собой. Показательный пример – легенда о греческой принцессе Ифигении, дочери царя Агамемнона. Согласно мифу, она перенеслась в страну тавров (Тавриду) и стала жрицей Великой богини.

Отдельным аутентичным видом античного искусства стала вазапись, в которой гармоничная пропорциональность достигла исключительной выразительности (прил. 2., рис. 15, 16). Формы древнегреческих сосудов – кратеров, лекифов, амфор, пифосов и других – были типизированы и, подобно архитектуре, пропорциональны по своим соотношениям с размерами человеческого тела и природными формами.

Техника росписи глиняных сосудов включала чернофигурный и краснофигурный стили, основанные на силуэтных композициях, украшающих стенки сосудов¹. Динамизм и элегантная стройность силуэтов, создающих эффект невесомости, являются отличительной чертой древнегреческой материковой вазописи.

Мастерство вазописцев отличалось повышенной сложностью, поскольку композиции разворачивались не на плоскости, а на выпуклой поверхности, что создавало определенные оптические и пропорциональные погрешности. Как и в античной скульптуре, в росписи стен и в мозаике, вазапись изображала прежде всего мифологические сцены из жизни богов Олимпа. Кроме того, часто встречаются изображения спортсменов, героев и исторических личностей. Сюжеты дополнялись тонко выстроенными геометрическими и растительными орнаментами, среди которых особенно распространены меандр, а также стилизованная пальметта.

Среди примеров крымской вазописи античного периода, найденных на территории Боспора, Керкинитиды и Херсонеса, встречаются прекрасные античные образцы, предположительно привезенные с материковой Греции. Однако большинство местных артефактов отличаются более грубой обработкой, меньшей скрупулезностью, несимметричными орнаментами и отходом от классических пропорций, принятых в Древней Греции. Особенно заметным отличием является использование белого цвета (прил. 2., рис. 17, 18), что совершенно недопустимо для традиционной греческой вазописи.

¹ Вдовиченко И. И., Рыжов С. Г., Жесткова Г. И. Античная расписная керамика Херсонеса Таврического. Севастополь, 2019. 204 с.

Наибольший интерес представляют сюжеты крымской вазописи. Помимо греческой мифологии, встречаются местные мифологические образы, а также многочисленные восточные мотивы, напоминающие сюжеты древнего Междуречья. Среди них: ассирийские крылатые быки, грифоны, фигуры мужчин и женщин в восточных шароварах и тюрбанах (прил. 2., рис. 19).

Античные формы оказали значительное влияние на крымскую архитектуру периода модерна конца XIX – первой трети XX в. Крымский модерн носил синтетический характер, в котором элементы классицизма, готики, барокко, рококо и культурных традиций сочетались в произвольных соотношениях. Это сформировало уникальный облик южнобережных дворцов и особняков и способствовало возникновению узнаваемой городской стилистики Крыма¹. Архитекторы, работавшие в Крыму в эпоху модерна, – Н. П. Краснов, П. Я. Сеферов, А. Л. Генрих и другие – интегрировали классическую ордерную систему, создавая архитектурные сооружения, отличающиеся индивидуальным почерком, но при этом отражающие культурные паттерны Крыма². В качестве яркого примера можно привести Ливадийский императорский дворец (прил. 2., рис. 20) в Большой Ялте, выполненный в ренессансном стиле. В его архитектуре гармонично использованы элементы дорического и ионического ордера³.

Античная традиция продолжает оставаться важным элементом современной крымской архитектуры. Примером ее актуальности является галерея, построенная в 2019 г., на улице Екатерининской в Симферополе (прил. 2., рис. 21). В силу требований градостроительной целостности ее стиль органично вписан в общий архитектурный ансамбль крымского модерна. В здании прослеживаются элементы античной ордерной системы дорического ордера, ренессансные арки входа, балюстрады и рельеф фриза, которые

¹ Коваленко А. И. О некоторых стилевых особенностях архитектуры Крыма // Культура народов Причерноморья. 1999. № 1. С. 51–54.

² Котляр Е. Р. Традиционные элементы народного искусства этносов Крыма в декоре эпохи модерна // Культура и цивилизация. 2016. № 4. С. 351–361.

³ Котляр Е. Р., Хлевной В. А. Модерн в архитектуре южнобережных вилл и дворцов как вклад выдающихся личностей их владельцев и архитекторов в культурный ландшафт Крыма // Человек и культура. 2023. № 6. С. 96–113.

гармонично сочетаются с современным фасадным остеклением, характерным для витрин бутиков.

Таким образом, анализ античного кода, посвящённый влиянию античной культуры на формирование культурного ландшафта Крыма в период с VI в. до н.э. по III в. н. э. позволяет не только реконструировать археологические и архитектурные особенности присутствия греческих полисов в Крыму, но и выявить глубинные процессы культурного взаимодействия.

Если акцентировать внимание на трансформации античных архитектурных, скульптурных и художественных канонов под влиянием местных традиций то четко прослеживается, как классические ордерные системы, формы храмов, пропорции колонн и декоративные элементы адаптировались на крымской почве, где центральной категорией выступает античный паттерн – устойчивый набор формальных, композиционных и символических признаков, включающий ордерную систему, пропорциональную гармонию, антропоморфную метафору, мифологическую семантику и каноническую стилизацию. Особое внимание уделено тому, как этот паттерн, привнесённый на почву Северного Причерноморья, подвергается локальной адаптации: его каноны ослабляются, переосмысляются или транслируются через призму автохтонной эстетики – скифской, таврской, меотской.

В архитектуре это проявляется в изменении конструкции ордера: упрощение форм колонн, отсутствие каннелюр, изменение пропорций в сторону более приземистых, «мужских» формы и в коринфском ордере, замена капители антропоморфными изображениями. Такие находки свидетельствуют о синтезе художественных систем, где античная форма служит носителем иного – местного – содержания. В скульптуре и вазописи наблюдается аналогичная тенденция: отказ от греческого идеалистического реализма в пользу символической обобщённости, сюжетной гибридности (примером служат греко-скифские мифы, восточные мотивы) и технической

упрощённости. Особенно показательное использование белого пигмента в вазописи – грубое нарушение эллинского канона, указывающее на формирование локальной художественной школы, работающей в рамках античной традиции, но не подчинённой её принципам.

Данный анализ показывает, как античный паттерн не исчез с уходом античности, а стал устойчивым культурным кодом, транслирующимся сквозь века. Элементы античной архитектуры вновь возрождаются в эпоху модерна, когда крымские архитекторы интегрировали ордерные системы в эклектические композиции дворцов и вилл, формируя уникальный облик Южного берега Крыма.

Таким образом, античное наследие в Крыму – это не просто заимствование чуждых форм, а результат длительного, многогранного культурного диалога, породившего оригинальный синтетический стиль. Этот стиль, возникший на стыке эллинской гармонии и «варварской» выразительности, оставил след как в древнем, так и в новейшем культурном ландшафте полуострова, подтверждая устойчивость и трансформативную силу античного паттерна в истории Крыма.

2.2.2. Византийский код

Культура Крыма – явление сложное и многослойное, возникшее на пересечении множества культур: киммерийской, скифской, сарматской, греческой, византийской, тюркской, иудейской, западноевропейской, славянской и других. Как отмечал М. М. Бахтин, именно на стыке культурных традиций происходит их встреча и диалог, позволяя человеку глубже осознать свою идентичность, преодолеть самоограниченность и духовное отчуждение. М. М. Бахтин подчеркивал – цитата: «Быть – значит общаться диалогически. Когда диалог кончается – все кончается. Поэтому диалог, в сущности, не

может и не должен кончиться...»¹. По его мнению, культура существует лишь там, где она взаимодействует с другой культурой, а самосознание культуры – это «форма ее бытия на грани с иной культурой»². В этом смысле Крым представляет собой уникальное пространство межкультурных взаимодействий, где диалог, а точнее полилог, формирует жизненный уклад и воздействует на все сферы общества. Достаточно точно эту ситуацию характеризует крымский философ и культуролог Д. С. Берестовская, определяя культуру как консолидирующий фактор, который опирается на феномен диалога (полилога) и основан на осмыслении «кодов» многообразных картин мира в их знаково-символической форме³.

Пограничные связи и отношения с ближайшими соседями играют важную роль в регионализации этнокультурного бытия. Эти особенности крымской культуры обуславливают кросс- и транскультурные процессы⁴.

Еще в глубокой древности, начиная с V–IV вв. до нашей эры, значительное влияние на культурный ландшафт Крыма оказала цивилизация Малой Азии, известная также как Анатолия (тур. *Anadolu*, от греч. *Anatolē* – «восток»), омываемая Черным, Мраморным, Эгейским и Средиземным морями и отделенная от Европы узкими проливами – Босфором и Дарданеллами⁵.

В разные исторические эпохи территория Малой Азии полностью или частично входила в состав многих государственных образований древности и раннего Средневековья, включая Хеттское и Лидийское царства, Мидию, державу Ахеменидов, Великую и Малую Армению, Киликию, Западную Армению, державу Александра Македонского, государство Селевкидов,

¹ Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского // Собрание сочинений. М., 2003. Т. 1. С. 242.

² Берестовская Д. С. Диалог культур: крымский аспект // Мыслители XX века о культуре. Симферополь, 2010. С. 141.

³ Берестовская Д. С. Диалог культур: крымский аспект // Мыслители XX века о культуре. Симферополь, 2010. С. 140–149.

⁴ Швенке Х. Мультикультурный, интеркультурный, транскультурный – культурный? // Студия : независимый русско-немецкий литературный журнал. 2010. № 14. С. 130–152.

⁵ История Древнего Востока / под ред. В. И. Кузищина. 3-е изд. М., 2003. С. 28.

Понтийское царство, Пергам, Древний Рим, Византию, Конийский султанат и другие¹.

В IV в. до нашей эры начинается процесс эллинизации полуострова, который знаменует собой завершающий этап античного мира и расцвет коринфского стиля (прил. 2., рис. 38)². Эллинизм характеризуется активным распространением греческой культуры в Малую Азию и Египет. Хотя расцвет греческой архитектуры в целом приходится на классический период, для Малой Азии его вершиной стала эпоха эллинизма и римского владычества. Малая Азия как территория взаимодействия различных культур – греческой и местной восточной – становится пространством синтеза, где в традиционное греческое зодчество начинают проникать элементы, созданные восточными мастерами³.

Во II в. до н. э. Рим установил свое господство в Малой Азии, что привело к образованию и развитию римской провинции Азия⁴. Тенденции эллинизма легли в основу художественного творчества римской эпохи. Однако, тесно связанное с историей и культурой Греции, ставшей римской провинцией, оно не выработало принципиально новых стилистических направлений. Основываясь на эллинистических традициях, римское искусство впитало в себя черты, отвечавшие запросам богатой и роскошной Римской империи: пышность, выразительность и декоративность⁵.

В IV в. н. э. Восточная Римская империя, известная как Византия, управляла цивилизацией Малой Азии. Уже к VI в. здесь сформировались основы новой архитектурной традиции и был создан отдельный монументальный стиль. Он нашел яркое выражение в храмовых постройках.

¹ История Древнего Востока / под ред. В. И. Кузищина. 3-е изд. М., 2003. 462 с.

² Забалуева Т. Р. История искусств : учебник для вузов. М., 2016. 250 с.

³ Измаилкина Е. С. Проблема отражения греческой, римской и восточной архитектурной традиции в малоазийских ордерных сооружениях эллинистического и римского времени // Актуальные проблемы теории и истории искусства : сб. науч. статей / под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. СПб., 2013. Вып. № 3. С. 49–59.

⁴ Молев Е. А. Эллины и варвары: на северной окраине античного мира. М., 2003. 397 с.

⁵ Кон-Винер Э. История стилей изобразительных искусств. М., 2013. 216 с.

Архитектурное наследие Византии отражает постепенное слияние римских и восточных традиций¹.

Византийская архитектура стала первой в истории, представившей купольный стиль на обширной территории. Ее основным элементом был кирпичный купол, украшенный полихромными мозаиками на внутренней поверхности. Инженерное мастерство византийцев позволило распределять вес купола на четыре массивных столба через паруса – сферические треугольники с опущенной вершиной. Помимо купольных конструкций архитектурный ансамбль дополняли полукуполы, тромпы, арки, своды и колонны. Византийский стиль стал единственным среди западных архитектурных направлений, гармонично сочетавшим богатство цвета с мощными, рационально выверенными конструктивными формами, обладающими высокой степенью функциональной цельности.

Византийские архитекторы отказались от классических ордеров, разработав собственную систему колонных опор, капителей, карнизов, фриз и архитектурных профилей².

Влияние Византии на Крым продолжалось с IV по XIII вв. Благодаря византийским укреплениям Херсонес и Боспор стали ключевыми центрами византийского присутствия в Крыму. Византийская культура привнесла в Крым христианские традиции, сформировав иконографические каноны, которые легли в основу местного декоративно-прикладного искусства.

Церковь Иоанна Предтечи в Керчи (прил. 2., рис. 39) – образец ранневизантийского зодчества конца IX – начала X вв. Первоначальная постройка (восточная часть современного здания) представляет собой четырехстолпный трехапсидный крестово-купольный храм. В конце XIX в. к нему были пристроены трехнефный нартекс в псевдовизантийском стиле, двухъярусная колокольня и северный нартекс. Внутреннее пространство

¹ Лазарев М. А. Искусство Византии: Римские и православные традиции // Гуманитарное пространство : международный альманах. 2012. Т. 1. № 2. С. 298–312.

² Лазарев М. А. Искусство Византии: Римские и православные традиции // Гуманитарное пространство : международный альманах. 2012. Т. 1. № 2. С. 298–312.

храма сочетало в себе купол, опирающийся на крестообразные своды и поддерживаемый четырьмя колоннами с византийско-коринфскими капителями. Купол завершал композицию восточной части храма. Храмы подобной конструкции возводились с IX в. в восточных провинциях Византийской империи¹ (прил. 2., рис. 40).

В композиции храма доминировала вертикаль. Здание имеет три апсида и плоский купол, опирающийся на крестообразные своды, поддерживаемые четырьмя колоннами. Конструкцию дополнительно укрепляют колонны с византийско-коринфскими капителями (прил. 2., рис. 41).

При кладке стен восточной части храма использовалась чередующаяся кладка из белого камня и красного кирпича – характерный прием византийской архитектуры. Это придавало стенам выразительность и декоративность. Прием аналогично использовался при строительстве крупных общественных зданий в Херсонесе².

Преемственность античной эпохи проявляется в развитии византийских ремесел: мозаики, фресковой живописи, камнерезного рельефа, художественной обработки металла, расписной керамики и художественного шитья. В крымской изобразительной традиции византийского периода отчетливо прослеживаются готские и восточные малоазийско-сирийские элементы, органично вписавшиеся в общекрымскую стилистику³.

Влияние Византийской культуры на крымское искусство подтверждается исследованиями восточно-христианского искусства XIII–XV вв., яркий пример – сохранившиеся стенописи пещерных городов Юго-Западного Крыма. Анализ сакральной росписи этих городов выявляет связь с византийской монументальной традицией. На территории Крымского

¹ Кузнецова–Бондаренко Е. С., Тюлюков Д. И., Пьянов А. С. Церковь Иоанна предтечи в Керчи, как важнейший памятник византийской архитектуры в Крыму // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2021. № 4-2. С. 103–105.

² Кузнецова–Бондаренко Е. С., Тюлюков Д. И., Пьянов А. С. Церковь Иоанна предтечи в Керчи, как важнейший памятник византийской архитектуры в Крыму // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2021. № 4-2. С. 103–105.

³ Котляр Е. Р., Хлевой В. А. Этнические культурные коды в визуальном семиозисе Крыма // Genesis: исторические исследования. 2022. № 10. С. 34–48.

полуострова сохранилось около десяти средневековых храмов с росписями, большинство – XIII–XV вв., в юго-западном Крыму, остальные – в Солхате, Сугдее, Кафе и Корчве, отличающиеся стилистически, несмотря на общее византийское влияние. Византийский иконографический канон строго регламентировал круг сюжетов и принципы их изображения. В дальнейшем эти изобразительные приемы оказали влияние на монументальное искусство Крыма в целом ¹.

Еще одним доказательством влияния византийского искусства и культуры на Крымский культурный ландшафт является каменный декор монументальных построек средневекового Крыма в ранневизантийский период V–VII вв. Традиционно считается, что он был представлен преимущественно привозными изделиями из проконнесского мрамора. Однако с прекращением работы каменоломен Пропонтиды в VIII–X вв. на смену привозным материалам пришли сполли и известняковые копии, воспроизводившие классические образцы².

Среди крымских изделий, подражающих позднеантичным и ранневизантийским образцам, особое место занимает резной декор из светло-серого мергеля. При раскопках, неоднократно перестраивавшейся Большой базилики Мангупа и расположенной рядом с ней крещальни (VI–XV вв.), были обнаружены две знаковые находки (прил. 2, рис. 42). Одна из них – фрагмент плиты с рельефной передней гранью, украшенной двойным рядом листьев острозубчатого аканта. Этот обломок принадлежал менсе престола. На верхней плоскости детали сохранились граффити в виде надписей и рисунков³.

¹ Ергина А. С. Стенопись пещерных храмов горной юго-западной Таврики XIII–XV вв.: византийские традиции и региональные особенности : автореф. дис. ... канд. иск. СПб., 2022. С. 26.

² Швенке Х. Мультикультурный, интеркультурный, транскультурный – культурный? // Студия : независимый русско-немецкий литературный журнал. 2010. № 14. С. 130–152.

³ Рудаков В. Е. Христианские памятники Баклы. Храмовый комплекс X–XIII вв. // Античная древность и средние века. 1984. № 21. С. 46; Тиханова М. А. Базилика // Материалы и исследования по археологии СССР. 1953. № 34. С. 338, 379; Хрушкова Л. Г. К дискуссии о времени строительства Мангупской базилики // Материалы по археологии, истории и этнографии Таврии. 2017. Вып. XXII. С. 107–138; Герцен А. Г., Науменко В. Е. Сакральная топография Мангупа: история изучения, каталог и периодизация культовых памятников городища // ΧΕΡΣΩΝΟΣ ΘΕΜΑΤΑ. 2019. Вып. 2. С. 115–176; Кирилко В. П. Искусствоведческие и археологические реалии резного декора из мергеля в архитектуре средневекового

Вторая находка, описанная М. А. Тихановой, представляет собой византийско-коринфскую капитель из местного серого известняка, украшенную акантовыми листьями и профилированной полочкой (абаком). По мнению исследовательницы, архитектурная деталь имеет близкие аналогии с декоративными элементами двух базилик – в Рогуз-Дере под Мангупом и Партенитской. М. А. Тиханова трактует изделие как достаточно неумелую имитацию византийского прототипа. Особый интерес представляет самобытный декоративный элемент капители. Исследовательница отмечает: «Один необычно массивный выступающий ов помещен на несвойственное ему место на корпусе капители, между листьями аканта, и переходит на абак». Это позволило сделать вывод, что мастер не вполне представлял структуру капители. Выступ в верхней части изделия, по сути, не является овом, а скорее представляет собой заготовку под рельефный побег, состоящий из двух начинающих распускаться листьев, оставшихся незавершенными. Подтверждением этой гипотезы служит аналогичная форма выступа на другой стороне капители.

В качестве аналогий данной находке Л. Г. Хрушкова выделяет три подобных изделия, обладающих схожими чертами:

1. Капитель из базилики в Партените – небольшая известняковая капитель, тонкий зубчатый акант которой представляет собой довольно грубое подражание мраморным образцам.

2. Архитектурная деталь, обнаруженная А. И. Маркевичем при раскопках храма в Рогуз-Дере, выполнена в том же стиле резьбы, с длинными листьями тонкого зубчатого аканта, размещенными в одной плоскости. Их поверхность оживлена геометризованными отверстиями различных форм и размеров. Единственное отличие – на абаке помещена крупная, энергично вырезанная шестилепестковая розетка в медальоне, которую

исследовательница трактует как «своеобразное воспоминание о мраморных капителях римской эпохи», знакомых мастеру.

3. Капитель из коллекции Бахчисарайского музея-заповедника, имеющая стилевые сходства с вышеупомянутыми изделиями¹.

Представленный анализ демонстрирует культурно-историческое и искусствоведческое взаимодействие Крыма с цивилизациями Малой Азии и Византии. Основной акцент сделан на полилогичной природе крымской культуры, формирующейся на стыке множества этнических, религиозных и художественных традиций – от античных хеттов и фригийцев до византийских архитекторов и средневековых крымских мастеров.

Особое внимание уделяется византийскому наследию, которое оказало значительное влияние на архитектуру, иконографию, декоративно-прикладное искусство и художественные ремёсла Крыма с IV в. по XV в. Через анализ таких памятников, как Церковь Иоанна Предтечи в Керчи или базилики Мангупа, прослеживается не просто заимствование форм, но и локальная адаптация имперских образцов – в материале (местный мергель вместо проконнесского мрамора), в стилистике резьбы (упрощённые, местные интерпретации коринфских и византийско-коринфских капителей), а также в композиционных и иконографических решениях фресковой живописи.

Важнейшей основой анализа выступает концепция М. М. Бахтина о диалоге культур, расширенная до понятия «полилога», что позволяет рассматривать Крым не как периферию, а как активное культурное пространство синтеза и трансформации. Архитектурные и художественные формы здесь становятся носителями знаково-символических «кодов», отражающих сложную многослойную идентичность региона.

Таким образом, Крым представлен как транскультурный артефакт, где локальные художественные практики органично интегрируют элементы античного, малоазийского и византийского наследия, порождая уникальные

¹ Кирилко В. П. Искусствоведческие и археологические реалии резного декора из мергеля в архитектуре средневекового Крыма // Актуальные проблемы теории и истории искусства : сб. науч. статей. Вып. 12 / под ред. А. В. Захаровой [и др.]. СПб., 2022. С. 135–147.

формы выразительности, сочетающие каноническую строгость с региональной самобытностью.

2.2.3. Скифо-сарматский код

В греческих письменных источниках упоминаются бесписьменные автохтонные народы, населявшие территорию Крыма до прихода греков. Одним из первых, кто описал киммерийцев, населявших степные районы полуострова предположительно с IX до первой половины VII в. до н. э., был Гомер (VIII–VII вв. до н. э.). В 1830 г. на Керченском полуострове были проведены раскопки каменного склепа Куль-Оба. В кургане обнаружен богатый инвентарь с изображениями животных, фантастических существ и сцен охоты.

Обращение к материалам найденных в курганах в данном разделе диссертационного исследования обусловлено не задачей комплексного изучения скифо-сарматской культуры как таковой, а необходимостью проследить генезис визуального кода, который впоследствии был усвоен и переработан античными мастерами Боспора, а затем – через цепь культурных трансформаций – стал частью крымской стилистики периода модерна. Скифские и сарматские артефакты выступают здесь как предыстория скифо-сарматского кода, а не как самостоятельный хронологический пласт исследования.

Во второй половине XIX в. начались масштабные раскопки крупнейших курганов Северного Причерноморья, наиболее известные из них – Чертомлык, Краснокутский, Александропольский.

В лесостепной зоне Северного Причерноморья, помимо раскопок курганов, осуществлялись поиски городищ. Эти исследования нашли отражение в трудах специалиста по скифской культуре М. И. Ростовцева. В труде «Срединная Азия, Россия, Китай и звериный стиль» он рассмотрел

основные черты скифских зооморфных изображений, относящихся к начальному периоду их формирования, выделил локальные варианты скифской культуры, что позволило выстроить хронологическую картину развития искусства скифов¹.

Существенный вклад в изучение скифского «звериного стиля» внесла В. А. Ильинская. Ею были определены основные группы зооморфных образов, встречающихся при археологических раскопках практически на всей территории скифского ареала. В работе «Скифы днепровского Левобережья. Курган Посулья» Ильинская особо выделяет синтез стилизации и правдоподобия в изображениях животных².

Вопрос о происхождении «скифского звериного стиля» остается предметом научных дискуссий. Так, М. И. Артамонова выдвигает «переднеазиатскую» (или срубную) теорию, согласно которой скифы заимствовали художественные приемы с Ближнего Востока³. С. И. Руденко усматривал в алтайском искусстве черты древней переднеазиатской традиции, тогда как Б. Н. Граков и А. М. Лесков связывали развитие скифского искусства с влиянием ахеменидского Ирана более позднего периода. Несмотря на расхождения во взглядах, большинство ученых склоняется к интегративной концепции. Так, В. Ю. Мурзин формулирует обобщенную позицию, согласно которой на формирование скифской художественной системы повлияли как автохтонные, так и кочевые элементы⁴.

Основоположником исследований, направленных на изучение семантики образов в контексте реконструкции мировоззрения древних

¹ Ростовцев М. И. Срединная Азия, Россия, Китай и звериный стиль // Петербургский археологический вестник. 1933. № 5. С. 57–75; Ростовцев М. И. Скифия и Боспор. Л., 1925. С. 108–600.

² Ильинская В. А., Тереножкин А. И. Скифия VII–IV вв. до н. э. К., 1983. 379 с; Ильинская В. А. Скифы днепровского Левобережья. Курган Посулья. К., 1968. 268 с; Ильинская В. А. Образ кошачьего хищника в раннескифском искусстве // Советская археология. 1971. № 2. С. 64–85; Ильинская В. А. Некоторые мотивы раннескифского звериного стиля // Советская археология. 1965. № 1. С. 86–110; Ильинская В. А. Современное состояние проблем скифского звериного стиля // Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. М., 1976. 115 с; Ильинская В. А. Скифы днепровского Левобережья. Курган Посулья. К., 1968. С. 27–39.

³ Артамонов М. И. Антропоморфные божества в религии скифов // АСГЭ. Л., 1961. [Вып.] 2 : Скифо-сарматское время. С. 57–87.

⁴ Мурзин В. Ю. Происхождение скифов: основные этапы формирования скифского этноса. К., 1990. С. 15.

народов, является Д. С. Раевский. Он настаивал на невозможности анализа образов вне их целостной художественной или бытовой системы¹.

Б. Н. Граков в монографии «Скифы. Научно-популярный очерк» отмечает, что в скифском искусстве изображались исключительно те животные, которые занимали значимое место в идеологической системе ранних кочевых обществ, а также мифические существа, сочетающие признаки различных зверей, в устойчивых и символически нагруженных сочетаниях².

К изучению семантики зооморфных и полиморфных мотивов, отражающих особенности мировоззрения древних народов, также обращаются Д. С. Раевский, Е. Е. Кузьмина («Конь в религии и искусстве саков и скифов») и Г. Н. Курочкина («Свернувшийся в кольцо хищник и «летающий» олень»)³.

А. Р. Канторович выделил территориально-хронологические группы в зверином стиле степной Скифии⁴. В рамках своей работы он рассматривает не только произведения в зверином стиле, но и другие элементы, формирующие художественную традицию скифского мира.

Происхождение самих скифов остается предметом научных дискуссий. Расцвет скифской культуры в степях Причерноморья приходится на IV в. до н. э. Центральным культовым сооружением в рамках скифо-сарматской традиции выступает курган, в котором сохранилось большинство дошедших до нас материальных артефактов.

¹ Раевский Д. С. К характеристике основных тенденций в истории скифского искусства // Художественные памятники и проблемы культуры Востока. Л., 1985. С. 27–35; Раевский Д. С. Мир скифской культуры. М., 2006. 600 с; Раевский Д. С. От киммерийского орнамента к скифскому звериному стилю // Древности Евразии в скифо-сарматское время. М., 1984. С. 213–217; Раевский Д. С. К характеристике основных тенденций в истории скифского искусства // Художественные памятники и проблемы культуры Востока. Л., 1985. С. 27–35.

² Граков Б. Н. Скифы : научно-популярный очерк. М., 1980. С. 105.

³ Раевский Д. С. От киммерийского орнамента к скифскому звериному стилю // Древности Евразии в скифо-сарматское время. М., 1984. С. 213–217; Кузьмина Е. Е. Конь в религии и искусстве саков и скифов. К., 1977. 203 с.; Курочкина Г. Н. Свернувшийся в кольцо хищник и «летающий» олень // Античная цивилизация и варварский мир : материалы III-го археологического семинара, 1993. С. 92–103.

⁴ Канторович А. Р. Звериный стиль степной скифии VII–III вв. до н. э. : дис. ... канд. ист. наук. М., 1994. 628 с.

Искусство скифов, представленное преимущественно в курганных находках, отличается изображениями животных в специфических позах с акцентом на выразительные детали. Некоторые из зооморфных фигур связывались с конкретными божествами, служа защитой своему владельцу. При этом звериный стиль имел не только сакральное, но и декоративное значение. Когти, хвосты и лопатки животных часто стилизовались под головы хищных птиц: в некоторых случаях на лопатках размещали цельные изображения других животных. Именно такой художественный прием получил название «звериный стиль»¹.

«Звериный стиль» как художественное явление сформировался в VII в. до н. э. в пределах евразийской степи на этапе исторического становления ираноязычных кочевых обществ. Кочевой уклад жизни и межкультурные контакты способствовали активному обмену не только материальными ресурсами и художественными сюжетами, но и символическими темами².

Идеи о резких художественных трансформациях в искусстве скифских племен были обоснованы и развиты И. В. Яценко и Д. С. Раевским, что в итоге послужило формированию понятия «скифский звериный стиль» в его современном научном представлении³.

При изучении археологических памятников скифского и сарматского искусства одной из ключевых задач становится выделение собственно скифского «звериного стиля» среди множества зооморфных орнаментов, зафиксированных в художественной традиции других племен, населявших территорию Крымского полуострова в эпоху бронзы и железа.

Стоит отметить, что «скифский звериный стиль» подразумевает не только особенности изображения, но и его содержательно-смысловую составляющую – «определенных животных определенным образом». В

¹ Канторович А. Р. Звериный стиль степной скифии VII–III вв. до н. э. : дис. ... канд. ист. наук. М., 1994. С. 156–172.

² Канторович А. Р. Искусство скифского звериного стиля Восточной Европы (классификация, типология, хронология, эволюция) : в 2 т. М., 2022. Т. 1. С. 7–8.

³ Раевский Д. С. К характеристике основных тенденций в истории скифского искусства // Художественные памятники и проблемы культуры Востока. Л., 1985. С. 27.

различных культурах эта содержательная сторона формируется по своим законам, и потому, как отмечала Н. Л. Членова, нельзя отделять термин «звериный стиль» от культурно-исторической определенности – «скифский»¹.

Среди зооморфных изображений можно выделить ряд признаков, характерных именно для «скифского звериного стиля»:

1. Как отмечал М. И. Ростовцев, отличительной особенностью скульптурных и рельефных изображений скифских животных является способ моделировки их тел².

2. Еще одно существенное отличие – в особенностях стилизации и степени отдаления от натуралистичного воспроизведения. Части тела изображаемого животного часто гипертрофированы³.

3. Характерной особенностью является феномен «зооморфных превращений»: элементы тела одного животного могут трансформироваться в образ другого⁴.

Древнейшие памятники скифской культуры – курганы VI в. до н. э. – свидетельствуют о ранних контактах с регионами Передней Азии. Среди них особое место занимает Мельгуновский курган. Он относится к числу архаических и содержит артефакты, происходящие из Ассирии и Урарту, доставленные в Причерноморье в результате военных походов.

Курган Куль-Оба, расположенный на территории современной Керчи и датируемый IV в. до н. э., служит выдающимся примером присутствия скифской культуры в Крыму и рассматривается как явление, предшествующее и повлиявшее на изучаемый период. Среди погребального инвентаря выделяется железный меч в золотых ножнах с орнаментикой в виде зверей, накладки на футляр для лука, золотая диадема и войлочный башлык с

¹ Членова Н. Л. Скифский олень // Памятники скифо-сарматской культуры. 1962. № 115. С. 167–203.

² Ростовцев М. И. Срединная Азия, Россия, Китай и звериный стиль // Петербургский археологический вестник. 1933. № 5. С. 57.

³ Канторович А. Р. Образы синкретических существ в восточноевропейском скифском зверином стиле: классификация, типология, хронология, иконографическая динамика // Исторические исследования. 2015. № 3. С. 115.

⁴ Канторович А. Р. Классификация и типология элементов «зооморфных превращений» в зверином стиле степной Скифии // Структурно-семиотические исследования в археологии. Донецк, 2002. Т. 1. С. 95.

золотыми пластинами. Одна из пластин изображает двух скифов, пьющих из одной чаши (прил. 2., рис. 22: 3).

Женские погребальные дары включают изделия ювелирного искусства: золотые серьги тончайшей работы, гривну (шейный обруч) (прил. 2., рис 22: 2) с изображениями лежащих коней с всадниками, два золотых браслета, а также сосуд из электра, найденный у ног скелета. На сосуде изображены семь скифских воинов, близких по стилистике к вазе из Чертомлыка, которые различаются бытовыми сюжетами (прил. 2., рис. 22). Культовые представления отражены в собственном скифском искусстве и в вещах, заказанных ими у греков¹.

Характерным примером стилизации в скифском зверином стиле служит изображение оленя с закинутыми на спину ветвистыми рогами, вытянутой вперед мордой и поджатыми ногами (прил. 2., рис. 22: 4). В декоре различных предметов скифы отражали свои представления о мироздании. В связи с этим образ зверя соотносился с практическим назначением вещи, с целью создания согласования на смысловом уровне семантического назначения изображения на вещи².

Одним из компонентов скифского искусства является определенный набор мотивов, несущих в себе как декоративную, так и смысловую нагрузку, некий зооморфный код, подчиненный особой системе мировоззрения кочевников. Основными образами «скифского звериного стиля» являются следующие категории животных: травоядные копытные, хищники, синкретические существа, водоплавающие и наземные существа³.

Визуальный язык «скифского звериного стиля» характеризуется стремлением к упрощению, геометризации и линейности формы. Так, рога оленей, изображения, найденные в курганах Северного Причерноморья,

¹ Авдусин Д. А. Основы археологии : [учеб. для вузов по спец. «История»]. М., 1989. С. 148–168.

² Переводчикова Е. В. Язык звериных образов. Очерки искусства евразийских степей скифской эпохи. М., 1994. С. 13.

³ Королькова Е. Ф. Звериный стиль Евразии. Искусство племен Нижнего Поволжья и Южного Приуралья в скифскую эпоху (VII – IV вв. до н. э.). Проблемы стиля и этнокультурной принадлежности. СПб., 2006. С. 18–19.

формируют ритмичный строй S-образных петель, отсылающих к мотивам геометрического орнамента. И все же в отдельных случаях можно встретить изображение фактурных элементов, выполненных условно, но с узнаваемыми визуальными приемами. Особое внимание уделялось суставам, мускулам и подвижным частям тела, которые выделялись элементами, напоминающими «точки», «запятые» и «полуподковы». Прием такой стилизации был использован для возможности инкрустации этих мест драгоценными камнями. Данная традиция пришла к сибирским скифам из южных регионов¹.

В скифском зверином стиле строго фиксированы композиционные позы животных. Как отмечал исследователь звериного стиля Г. И. Боровка, особенно типичны статичные позы оленей и лосей. При этом их ноги, не касаясь земли, свисают вниз, создавая впечатление парения или зависания фигуры в пространстве².

Непрерывное существование зооморфной знаковой системы на протяжении всего периода функционирования скифской культуры свидетельствует о ее высокой информационной емкости и способности отражать ключевые аспекты миропонимания скифского общества. Таким образом, «скифский звериный стиль» представляет собой целостную систему художественных средств, в которой зооморфные мотивы несут не только декоративную и смысловую нагрузку, но и функционируют как элемент зооморфного кода, отражающего мировоззрение степных кочевников.

Если взглянуть на скифскую культуру в целом, становится очевидно, что она формировалась как уникальное явление на территории Северного Причерноморья. Эта совокупность элементов отсутствовала в срубной и других региональных культурах, хотя отдельные элементы скифской культуры находят параллели как в местной, так и в переднеазиатской художественной традиции.

¹ Руденко С. И., Руденко Н. М. Искусство скифов Алтая. М., 1949. С. 22–23.

² Боровка Г. И. Скифское искусство. Нью-Йорк, 1928. 111 с.

Во II в. до н. э. скифы были вытеснены сарматами с большей части Северного Причерноморья и переместились в Крым. На Западном побережье они сохранили лишь ограниченную территорию, охватывающую Нижнее Поднепровье вплоть до района современного Никополя¹.

На историческую арену в III в. до н.э. выходит новый ираноязычный кочевой народ – сарматы, представлявшие собой союзы племен и обладавшие культурными чертами, сходными со скифскими².

Диодор Сицилийский описывает сарматов как народ, «полностью опустошивший большую часть Скифии», что исследователи трактуют как свидетельство масштабного вторжения и завоевания региона сарматами в конце IV – начале III вв. до н. э. Одной из отличительных черт сарматского общества было особое положение женщин, нередко участвовавших в охоте и военных действиях наравне с мужчинами³.

Сарматский погребальный инвентарь во многом схож со скифским и включает предметы, декорированные в зверином стиле. Погребения сарматской знати, включая представителей царского слоя, не уступают скифским комплексам: например, в кургане Хохлач (I–II вв. н. э.) найдено богатое женское захоронение с импортной керамикой, золотыми украшениями и золотой диадемой (прил. 2., рис. 23), сочетающей мотивы (козлы, олени, деревья) с античной халцедоновой головой, что подчёркивает синтез греческого и кочевого художественных традиций⁴.

Скифский звериный стиль органично влился в сарматскую художественную традицию, о чём свидетельствуют археологические комплексы. Это нашло отражение в появлении полихромного стиля: одежду и

¹ Авдусин Д. А. Основы археологии : [учеб. для вузов по спец. «История»]. М., 1989. С. 148–168; Тохтасьев С. Р. Савромат – Сармата–Сырмата // Херсонесский сборник. Севастополь, 2005. Вып. XIV, № 14. С. 291–306.

² Тохтасьев С. Р. Савромат – Сармата–Сырмата // Херсонесский сборник. Севастополь, 2005. Вып. XIV, № 14. С. 291–306.

³ Яценко С. А. Сарматская богиня с двумя лошадьми // Вестник РГГУ. Сер. : Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2022. № 7. Ч. 2. С. 211–224; Авдусин Д. А. Основы археологии : [учеб. для вузов по спец. «История»]. М., 1989. С. 148–168.

⁴ Авдусин Д. А. Основы археологии : [учеб. для вузов по спец. «История»]. М., 1989. С. 148–168.

обувь украшали металлическими изделиями с изображениями животных, цветными бусами, камнями и эмалью¹.

Среди предметов материальной культуры особый интерес представляют сарматские котлы и зеркала-подвески с петлеобразной ручкой, появляющиеся с III в. до н. э., часть которых украшена знаками, отсутствующими на более ранних скифских котлах VI в. до н. э. С I в. н. э. начинают активно фиксироваться в Северном Причерноморье сарматские знаки в период усиленной сарматизации региона².

Доказательством преемственного характера знаков сарматской культуры является мраморная плита из Танаиса с надписью о восстановлении городской стены при царе Рискупориде III, что позволяет датировать памятник началом III в. н. э. Он демонстрирует явную преемственность с эмблемой его отца Савромата II (прил. 2., рис. 24), различаясь лишь деталями верхней части³.

Между трехчленными знаками Тиберия Юлия Евпатора и Савромата II, тождественными в нижней части, прослеживаются определенные различия (прил. 2., рис. 25). Оба правителя состояли в родственных связях с Римиталком (знак которого пока неизвестен), а следовательно, и между собой. Этим обусловлены как общие черты, так и индивидуальные вариации их символов⁴.

Анализ позволяет утверждать, что рассматриваемая группа изображений представляла собой именные знаки боспорских царей, функционировавшие параллельно с греческой письменностью. Это двойное использование вербальных и графических систем отражает смешанный характер Боспорского государства, сформировавшегося в результате интеграции греческого населения Северного Причерноморья в сарматские племенные структуры.

¹ Авдусин Д. А. Основы археологии : [учеб. для вузов по спец. «История»]. М., 1989. С. 166–168.

² Соломоник Э. В. Сарматские знаки Северного Причерноморья. Киев, 1959. 180 с.

³ Там же. С. 59–61.

⁴ Там же. С. 24.

Несмотря на различия в традициях и укладе жизни, скифы и сарматы имели схожее понимание социальных процессов и миропорядка, отраженное в зооморфной символике их искусства. Оба народа активно использовали звериный стиль как визуальный язык, фиксирующий их мироощущение и отношения с природой, сакральным пространством и социальной структурой.

В отличие от скифов, сарматы придавали большое значение полихромии. В изделия из драгоценных металлов добавляли цветные камни, стеклянные вставки и эмаль. Однако степень стилизации зооморфных образов достигала у сарматов такого уровня, что идентификация изображаемого существа зачастую становилась затрудненной.

Утверждать, что скифская традиция растворилась под сарматским влиянием, неверно: археологические данные, включая эпиграфику и артефакты из Неаполя Скифского, Кермен-Кыра и склепа у Красногорского, свидетельствуют о сохранении скифской идентичности в сочетании с сарматскими элементами, что проявляется, в том числе, в возникновении «скифо-сарматских знаков», где сарматское влияние считается определяющим¹.

Формирование и развитие звериного стиля происходило под постоянным воздействием архаического и классического искусства Древней Греции, а также богатых зооморфных традиций переднеазиатских культур Ассирии, Урарту, наследия Хеттского государства, «луристанского стиля» и позднее ахеменидского Ирана. Это синтетическое влияние, проявившееся на территории Причерноморья и Крыма, позволяет отнести скифо-сарматский звериный стиль к разряду «больших стилей» в изобразительном искусстве, сопоставимых по масштабу и символической глубине с греческим классическим стилем.

Таким образом, анализ исторических, художественных и культурных контекстов античной цивилизации и автохтонных народов Северного Причерноморья (на примере скифов и сарматов) демонстрирует глубокую

¹ Соломоник Э. В. Сарматские знаки Северного Причерноморья. Киев, 1959. 180 с.

взаимосвязь и взаимопроникновение их культурных традиций. Скифо-сарматский стиль, несущий в себе архетипы степной культуры, классическую уравновешенность формы и восточную символичность образов, продолжает жить в художественном коде современного Крыма, находя отражение в архитектуре, декоративном искусстве и визуальной культуре региона.

2.2.4. Сельджукский код

Сельджуки происходили от тюркских народов – гоктурков, кочевых скотоводов, населявших степные пространства между южной Монголией и северным Китаем. Во время ранних арабских завоеваний, ближе к концу VII в., гоктурки приняли ислам¹.

Сельджуки во многом испытали влияние персидской цивилизации и стали носителями персидской культуры. Соответственно, пришельцы из Анатолии представляли персидско-исламскую культуру, а смешанные браки с коренным христианским населением привели к превращению кочевого племени из Центральной Азии в этнос, славящийся своей культурой и искусством. К сельджукским артефактам относились мечети, мавзолеи, караван-сарай, медресе и даже верфь в Алайе².

С момента интеграции тюрков в исламский культурный ареал начинается постепенный синтез нескольких традиций: кочевой тюркской, арабо-исламской и византийской. Это слияние привело к формированию уникального художественного направления в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве, получившего название «сельджукский стиль». Он распространился в Иране, Закавказье, Малой Азии, а позднее отразился и в памятниках крымскотатарской архитектуры периода становления Крымского

¹ Райс Т. Сельджуки. Кочевники – завоеватели Малой Азии. М., 2004. 238 с.

² Шик И. А. Образы Востока в советском фарфоре 1920-х – 1940-х годов: политика и эстетика // Артикульт. 2024. № 1. С. 13–27.

ханства¹. На стиль крымской архитектуры повлияло изобразительное искусство Конийского султаната – локальный вариант сельджукского стиля. Среди характерных мотивов – разнообразные узлы и плетенки («сельджукская цепь»), звездчатые розетки и другие сложные орнаментальные формы. Большинство исследователей орнаментики склонны считать, что звездчатые розетки сельджукской традиции происходят из арабо-исламской геометрической канвы. Вместе с тем на становление сельджукского стиля оказали заметное влияние византийские, армянские и отчасти античные художественные системы.

Учитывая, что в средние века группы людей идентифицировались главным образом по их вероисповеданию, а определение национальной идентичности не было развито до конца XVIII в., большинство сельджукских орнаментальных артефактов принято идентифицировать как исламские. Такая практика, однако, приводит к частичной утрате их культурной самобытности, поскольку затрудняет установление источников художественного творчества: опирались ли мастера на исламские или доисламские традиции, остается открытым вопросом.

В научной среде, исследующей сельджукскую (а шире – исламскую) орнаментику, существует ряд философских теорий. Согласно одной из них, декоративная композиция рассматривается как пространственная структура, состоящая из множества фрагментарных элементов, способных свободно заменяться и реверсироваться без ущерба для целостности образа. Считается, что этот способ декора отражает теорию атомизма – теологического объяснения реальности, в соответствии с которым все сущее состоит из неделимых частиц. В этой связи была выдвинута и теория, согласно которой художник свободен в своем построении композиции из элементов природы, он вправе использовать любой способ, который считает нужным, и чем более произвольным будет этот способ в сравнении с реальностью, тем лучше.

¹ Кононенко Е. И. Еще раз о проблеме сельджукского искусства // Вестник СПбГУ. Искусствоведение 2015. Т. 5. № 3. С. 66–77.

Данному принципу соответствует и восточный тип декорирования «horror vacui» (страх пустоты), означающий плотную орнаментацию плоскости мелкими сегментами¹.

Согласно данной теории, универсальные принципы единства исламского, в том числе сельджукского, искусства наиболее ярко выражены в геометрической структуре арабески. Арабеска воспринимается как «сущность арабского сознания», ставшая выразительной формой исламского художественного мышления. Она достигает универсального качества, при котором каждый аспект творчества – от арабского языка и поэзии до архитектуры и каллиграфии – может быть интерпретирован как разновидность арабески. Геометрическая орнаментация и построение сетки – основы арабески – сравниваются с использованием словесных единиц языка.

В архитектурном декоре орнамент выступает как «одежда» здания, подчеркивая его структуру подобно тканому узору на одежде, а геометрические мотивы и ленты арабесковых надписей простираются по поверхностям стен и вокруг углов, сплетаясь с архитектурной формой и объединяя массы с пустотами.

В семиотическом универсуме сельджукского орнамента числа и соответствующие им количественные элементы, такие как количество лучей звездчатых или цветочных розеток, сегментов паттерна и других повторяющихся структур, несут не только декоративную, но и символическую нагрузку. Соответствующее количественное построение орнамента в исламском искусстве наделяется символическим значением, зачастую многозначным. Это особенно важно в контексте исламской художественной традиции, где запрет на изображение антропоморфных и зооморфных форм стимулировал развитие иносказательной выразительности, реализуемой через абстрактные символы и смысловые коды.

¹ Орбели И. А. Проблема сельджукского искусства : [доклад] : II Междунар. симпоз. по арм. искусству. Ереван, 1978. 11 с.

Все сохранившиеся постройки периода империи сельджукидов можно разделить на две основные группы. К первой относятся мечети и караван-сарай, ко второй – мавзолеи, которые служили для отправления погребальных обрядов и являлись памятниками усопшим¹.

Архитектурная основа сельджуков была позаимствована у Сасанидов: квадратный или прямоугольный план здания, плоская крыша и просторный зал – айван, завершающийся аркой в форме подковы. Впоследствии сельджуки переняли у арабов ключевые элементы архитектуры мечетей. Позднее был разработан тулун – один из видов колонного здания, представляющий собой мечеть со множеством контрфорсов и аркад. Со временем сельджуки усовершенствовали традиционный айван, дополнив его тулун-колоннами, увенчанными арками, а также различными типами пилонов – прямоугольными, квадратными, закругленными и импостами. Сформировавшийся сельджукский стиль сохраняется практически неизменным вплоть до заката империи².

В архитектуре сельджукидов Малой Азии выделяют краткий начальный период, продолжавшийся до 1210 г. или 1215 г. Затем наступил этап развитого сельджукского стиля, который можно назвать классическим, продолжавшийся примерно до 1250 г.

Возникновение и развитие сельджукского стиля в Крыму связывают с переселением армянской диаспоры, начавшимся после сельджукских завоеваний с середины XI в. и усилившимся в XIII в. в результате монгольской экспансии в Армению³. Одним из ключевых центров культурной трансформации стала Феодосия (Кафа), где в ходе археологических исследований были обнаружены архитектурные фрагменты, украшенные розетками, сложными конфигурациями сельджукских цепей и узловыми композициями с центральными розетками. Среди декоративных элементов

¹ Кононенко Е. И. Еще раз о проблеме сельджукского искусства // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2015. Т. 5. № 3. С. 66–77.

² Аль-Тамими С. М. М., Панкина М. В. Современные тенденции архитектуры мечетей: проблема сохранения культурной идентичности // Артикульт. 2024. № 4. С. 112–133.

³ Айбабина Е. А. Декоративная каменная резьба Каффы XIV–XVIII вв. Симферополь, 2001. С. 8.

также присутствуют растительные бордюры из листьев аканта. Другим примером трансформации сельджукского орнамента в армяно-крымском контексте являются хачкары¹ – указательные стелы с «процветшими крестами», в которых орнаментальная плетенка (как простая, так и сложная) переходит в пальметты и полупальметты² (прил. 2., рис. 26).

Среди характерных примеров сельджукской орнаментики в Крыму можно выделить дюрбе Хаджи Герая (прил. 2., рис. 27), дюрбе Джаныке-Ханум на Чуфут-Кале и большую базилику на Мангупе. Особенность, отличающая стилистику орнаментики «сельджукской цепи» в оформлении порталов дюрбе в Бахчисарае, – две параллельные прямые, перекрещиваясь между собой, формируют пять звеньев. В композиции входного портала мавзолея Хаджи Герая эти линии дополнительно образуют два кольцообразных звена. У основания цепи, с обеих сторон, размещены характерные для исламского декоративного канона узлы, известные как «узел долгой жизни» или «узел счастья». В ряде примеров эти узлы трансформируются в растительный орнамент³.

Позднейшее использование сельджукских мотивов в Крыму связано с распространением южнобережного дворцового типа построек – дворцов, особняков, дач и гостиниц. В этих архитектурных ансамблях сельджукский декоративный код подвергся адаптации: он стал частью полистилистической эстетики, в которой исторические формы сочетались с элементами модерна, ориентализма и историзма, сохраняя при этом узнаваемые черты древнего орнаментального языка.

В качестве примеров использования сельджукского стиля в произведениях Н. П. Краснова служат такие объекты, как дворец «Дюльбер» великого князя Петра Николаевича Романова в Кореизе (прил. 2., рис. 28, 29),

¹ Шагинян А. Н. Армянские хачкары (крестные камни) и их надписи (IX–XIII вв.) : автореф. дис. ... канд. ист. наук. Ереван, 1970. 20 с.

² Айбабина Е. А. Декоративная каменная резьба Каффы XIV–XVIII вв. Симферополь, 2001. С. 50, 51, 63.

³ Коваленко А. И. О некоторых стилевых особенностях архитектуры Крыма // Культура народов Причерноморья. 1999. № 1. С. 51–54.

столовая дворца князя Феликса Юсупова, дача «Виктория» премьер-министра крымского краевого правительства Соломона Крыма в Феодосии (прил. 2., рис. 32, 33, 34, 35, 36, 37), банк Общества взаимного кредита «Золотой телец» в Симферополе (прил. 2., рис. 31), арка синематографа «Баян» (ныне кинотеатр им. Т. Г. Шевченко) и другие постройки.

В архитектурно-декоративной лексике Н. П. Краснова активно использовались ключевые элементы сельджукской орнаментики: многоуровневые цепи, звездчатые и цветочные розетки, сплошные плетенки, раппорты, а также сложные геометрические паттерны на основе звезд и сложных многолучевых фигур. В оформлении дворца «Дюльбер» доминируют геометрические элементы орнамента, тогда как, например, в декоре банка «Золотой Телец» геометрия сочетается с фитоморфными и зооморфными образами.

Символика орнаментальных элементов могла варьироваться: эстетика позволяла архитекторам не только интерпретировать традиционные мотивы в историко-культурном контексте, но и наделять их новыми смысловыми функциями. Так, например, изображение льва в сетчатом картуше на вилле «Виктория» Соломона Крыма может трактоваться как иудейский символ власти, указывая на занимаемый им пост главы краевого правительства¹. Сходное значение несут и символы орла или грифона (прил. 2., рис. 12, 13), интерпретируемые как эмблемы могущества и суверенитета в различных культурных кодах.

Таким образом, архитектура Н. П. Краснова демонстрирует не только глубокое знание восточного декоративного канона, но и свободную трансформацию орнаментальных языков в рамках полистилистического характера модерна крымского региона, где сельджукский стиль становится не цитатой, а пластически переосмысленным визуальным кодом.

¹ Котляр Е. Р. Идентификация караимской пластики в декоре экстерьера усадьбы С. Крыма в г. Феодосия // Российская наука в современном мире : сб. ст. междунар. науч.-практ. телеконференции. Москва–Пенза, 2015. С. 42–48.

Феномен сельджукского художественного стиля представлен как результат сложного культурного синтеза тюркской, персидской, арабо-исламской и византийской традиций. Искусство сельджуков, особенно в архитектуре и орнаментике, выступает не просто как эстетическая практика, но как носитель глубокой символической и космологической программы, в которой геометрия становится языком выражения божественного порядка, а числа – кодами универсальных категорий бытия. Особое внимание уделено эволюции сельджукского стиля: от его центральноазиатских истоков – через формирование классического канона в Персии и Малой Азии – до трансформации в региональных контекстах, в частности в Крыму. Здесь сельджукская орнаментика адаптируется через армянскую художественную среду, а позднее – через полистилистический характер крымской архитектуры эпохи модерна, где она интегрируется в модернистско-ориенталистскую эстетику (на примере творчества Н. П. Краснова). При этом авторы подчеркивают, что даже в условиях стилизации и адаптации сельджукский декор сохраняет свою семиотическую насыщенность и пластическую выразительность.

Таким образом, сельджукское искусство предстает как уникальный культурный мост между Востоком и Западом, между кочевой и оседлой цивилизациями, между религиозной символикой и светской архитектурой. Его орнаментальный язык становится универсальным художественным кодом, способным к многократной интерпретации и трансформации, но при этом сохраняющим внутреннюю логику и духовную глубину.

2.2.5. Арабо-мавританский код мудехар

Термин «стиль мудехар» был введен искусствоведом Хосе Амадором де лос Риос в честь мудехаров – мусульман, сыгравших ключевую роль во внедрении исламских декоративных элементов в архитектуру и искусство

христианских королевств Иберийского полуострова. Мудехарами называли мусульман, оставшихся в бывших землях Аль-Андалуса после завоевания их христианами в Средние века. Они изначально не были обращены в христианство и не подверглись изгнанию.

Название «мудехар» происходит от арабского слова *мудаджан*, что означает «прирученный» или «одомашненный». Предположительно, этот термин первоначально носил ироничный оттенок, поскольку в арабском языке он применялся в отношении домашних животных, особенно птиц¹, что точно отражает социально-правовой статус мусульман, проживавших на территориях, перешедших под контроль христианских королевств. Это отражает особый статус мусульман, оставшихся на христианских территориях после Реконкисты.

Оставшимся жить в христианских королевствах Пиренейского полуострова мусульманам-мудехарам позволялось исповедовать ислам при соблюдении ряда ограничений. Однако после завоевания Гранады – последнего мусульманского форпоста – в 1492 г. ситуация изменилась. Мудехары были вынуждены либо принять христианство, либо покинуть страну. Те, кто формально крестился, но сохранил исламскую идентичность, стали известны как мориски².

Сохранение культуры мудехаров в средневековых христианских королевствах зависело от соотношения христианского и мусульманского населения, соперничества между монархией и папством, а также от экономических потребностей регионов. Эти локальные условия способствовали формированию своеобразного синтеза исламской орнаментики и христианских архитектурных практик, ставшего основой для появления «стиля мудехар»³.

¹ Гонсалес Е. Испанская архитектура в арабском мире // Искусство Андалуси и мудехар в международном масштабе: наследие и современность. 2015. № 9. С. 197–211.

² Шадрин Н. А. Мавританский стиль как воплощение синтеза христианской и мусульманской художественных традиций // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2016. № 6–2. С. 194–196.

³ Гонсалес Е. Испанская архитектура в арабском мире // Искусство Андалуси и мудехар в международном масштабе: наследие и современность. 2015. № 9. С. 197–211.

Культурное смешение, типичное для мудехара, начало складываться на Пиренейском полуострове еще в XI в. как результат длительного сосуществования европейской и мавританской традиции. Мудехар представляет собой исключительно испаноязычное явление, охватывающее период XII–XVI веков. Этот художественный феномен объединяет элементы христианского искусства – романики, готики, ренессанса с мусульманскими декоративными приемами, образуя уникальное связующее звено между искусством христиан и мусульман.

Региональные школы мудехара получили условные названия по центрам их распространения: арагонский (долины Эбро, Халон и Жилока), андалузский (Гранада, Кордова, Севилья), толедский, леонский и валенсийский. Особенности каждого варианта определялись местными материалами и традициями, например, в Арагоне преобладала глазурованная керамика, а в Леоне и Сеговии – декоративная кирпичная кладка. Более того, стиль вышел за пределы Пиренейского полуострова, распространившись в том числе в испанских колониях на американском континенте.

К характерным чертам мудехара, унаследованным от мусульманского искусства, относятся геометрические орнаменты, керамическая плитка, декоративная кирпичная кладка и каллиграфические мотивы, которые со временем были освоены испанскими зодчими. В XIX в. в Мадриде возник неомудехар, получивший популярность в начале XX в. и сочетавший традиционные элементы – арабески, узорчатую плитку и геометрию – с эклектикой и романтизмом эпохи модерна.

Мудехар особенно распространился в Арагоне, где памятники вроде собора в Торуэле и дворца Альхаферия в Сарагосе включены в список ЮНЕСКО; за его пределами яркими примерами стиля служат Алькасар в Севилье XIV в. (прил. 2, рис. 43) и толедские синагоги Эль-Трансито и Санта-Мария ла Бланка, отражающие синтез европейской и мавританской традиций¹.

¹ Шадрина Н. А. Мавританский стиль как воплощение синтеза христианской и мусульманской художественных традиций // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2016. № 6–2. С. 194–196.

Стиль нео-мудехар стал популярным в Крыму не случайно: культура полуострова формировалась как синтез восточных и западных традиций, органично сочетая элементы обеих культур. Обращение к художественным принципам мудехара в крымской архитектуре особенно усилилось в эпоху модерна, когда складывался южнобережный дворцовый тип построек – дворцов, особняков, дач и гостиниц. Для этих зданий характерен нарядный облик, подчеркнутый восточным орнаментом, который стал одной из самых распространенных стилистических форм. Как отмечал историк русского искусства Владимир Васильевич Стасов, народный орнамент, элементы которого несут архаичную семантику, является не только декоративным приемом, но и важным смысловым кодом¹, определяющим художественную принадлежность и придающим строениям стилистический колорит, в данном контексте восточно-мавританский. Именно благодаря своей синтетической природе, сочетающей традиции христианского, исламского и иудейского искусства, стиль мудехар органично укоренился в архитектурной ткани Крыма.

Кроме того, стиль мудехар оказался особенно уместным в проектировании культовых сооружений. Это объясняется восточным происхождением религии, а также тем, что сефардская ветвь иудаизма непосредственно восходит к традиции мавританской Испании.

К ярким образцам архитектуры в мавританском стиле в Крыму относится Хоральная синагога (прил. 2., рис. 44), возведенная в 1881 г. в центре Симферополя, на Салгирной улице (ныне проспект Кирова).

Хоральные синагоги, как правило, строились в городах при крупных еврейских общинах и относились к реформистскому течению иудаизма, возникшему в период Хаскалы. Их архитектура отражала идею открытого, светлого пространства, предназначенного для канторского пения – хора под управлением кантора (регента, или дирижера). Именно наличие хора

¹ Стасов В. В. Русский народный орнамент. СПб., 1872. Вып. 1 : Шитье, ткани, кружева. 88 с.

определяет типологическое название подобных построек – «Хоральная синагога».

Здание симферопольской Хоральной синагоги представляло собой прямоугольное двухэтажное сооружение с восточной ориентацией алтарной части. Западный парадный фасад, выходивший на центральную улицу, представлял собой симметричную двухъярусную композицию, в которой этажи разделены горизонтальными карнизами. По вертикали фасад расчленен на три части, центральный объем и две боковые башни. В соответствии с традиционными религиозными предписаниями, в средней части фасада размещены три арочных проема на каждом из этажей (в центральном нижнем размещался вход), а в башнях – по одному окну на этаж. Характерный восточно-мавританский колорит зданию придавали декоративные элементы: зубчатые венчания башен, фронтон в виде арки, символизирующий Скрижали Завета, и балюстрады, обрамляющие его с двух сторон. Также к числу формальных признаков стиля мудехар относятся стрельчатые окна второго этажа башен.

Нарядное здание симферопольской Хоральной синагоги, выполненное в мавританском стиле мудехар, общепринятом для архитектуры хоральных синагог конца XIX в., органично вписывается в парадный архитектурный ландшафт Крыма. Сходные декоративные мотивы: зубчатые башенки, балюстрады на карнизах, стрельчатые окна и прямоугольные силуэты – встречаются в таких выдающихся постройках, как Ливадийский императорский дворец Николая II, Воронцовский дворец в Алушке, дворец «Дюльбер» в Кореизе великого князя Петра Николаевича, а также вилла «Виктория» Соломона Крыма в Феодосии и др.¹

Воронцовский дворец в Алушке, нередко упоминаемый в контексте «восточного» влияния, стилистически относится к испано-мавританскому мудехару – направлению, использующему мавританские декоративные

¹ Довгалева Т. Ю. Историко-архитектурное наследие «Ливадийского дворца-музея» «доимператорского» периода развития в современном облике дворцово-паркового ансамбля // Вестник национального исследовательского института культурного наследия. 2024. № 3. С. 109–132.

формы (подковообразные и стрельчатые арки, зубчатые парапеты, сталактитовые своды) в рамках европейской дворцовой архитектуры. Его восточные элементы не являются османскими по происхождению, а восходят к испано-мавританской традиции.

Дом Воронцова («Дом на Салгире») – памятник истории и архитектуры первой половины XIX в. в г. Симферополе, в настоящее время объект размещается на территории парка «Салгирка», входящего в состав Ботанического сада им. Н. В. Багрова Крымского федерального университета им. В. И. Вернадского и выполнен в стиле классицизма, рядом с главным домом расположен кухонный корпус-флигель, архитектурное решение которого включает высокие стрельчатые оконные проёмы и черепичное кровельное покрытие. Стилистический облик кухонного флигеля имеет мавританские (мудехарские), а не османские черты.

Еще одним характерным примером архитектуры в стиле мудехар является симферопольская караимская кенаса (прил. 2., рис. 45), построенная на средства караимской общины в 1891–1896 гг. Здание расположено на улице Караимской. Архитектурный облик кенасы представляет собой синтез элементов мудехара и ренессансных форм. Нарядное, светлое сооружение из бодрацкого камня отличается тщательной отделкой и выразительным декором. К характерным чертам мавританского стиля относится зубчатое оформление башенок, расположенных по бокам фронтона и вдоль карниза. Восточный колорит подчеркивают навершия башенок по обе стороны от входа, стрельчатая форма двух узких окон над порталом, а также полосы на фасаде, имитирующие кирпичную кладку, характерную для андалузской традиции. Завершает композицию лепной орнамент под карнизом.

В стиле нео-мудехар была выстроена и ныне утраченная Хоральная синагога в Феодосии (прил. 2., рис. 46). Ее строительство, профинансированное еврейской общиной, велось на улице Лазаретной и завершилось в 1904 г. Рядом на фото – возведенное одновременно с ней здание духовного училища для мальчиков – Талмуд-Тора. Архитектурный облик

синагоги отличался цельностью благодаря простоте базиликального объема. Ее нарядность и эстетическое изящество раскрываются в соотношении ренессансных пропорций и лепного декора в стиле мудехар. Традиционные башенки мавританского типа, размещенные между зубчатым карнизом, и круглое окно-роза на главном фасаде придавали зданию торжественный, парадный вид, соответствующий статусу главной хоральной синагоги города. Примечательно, что в этой синагоге совершали богослужения как евреи-ашкеназы, так и крымчаки.

Центральной фигурой в распространении нео-мудехара в Крыму стал архитектор Н. П. Краснов, чьи проекты – дворец «Дюльбер», дача «Виктория», Купальни Роффе и здание банка в Симферополе – демонстрируют гармоничное сочетание европейских форм с восточной декоративной традицией¹.

Одним из ярких примеров воплощения элементов мудехара является дворец «Дюльбер» (прил. 2., рис. 29). Проект был создан в 1897 г. на основе рисунков и эскизов самого заказчика, Петра Романова, вдохновленного путешествиями по арабскому Востоку и увлеченного восточной культурой. Архитектурная композиция базируется на простых геометрических формах: в плане дворец напоминает букву «П». Центральный фасад оформлен в виде выступающей башни с завершением в форме купола со шпилем – мотив, характерный для дворцов Андалусии. Оконные проемы имеют ярко выраженные восточные очертания – от стрельчатых до омега-образных форм. Выразительность фасадам придает насыщенный орнаментальный декор, выполненный в технике неглубокого рельефа из мелких сегментов. Зубчатое оформление карнизов усиливает декоративную насыщенность. Общее впечатление от дворца – ощущение восточной роскоши, сочетающейся с простотой объемного построения и гармонией классических пропорций.

¹ Калинин Н. Архитектор Высочайшего Двора Н. П. Краснов. Симферополь, 2005. 200 с.

Еще одним знаковым сооружением, в котором были использованы элементы стиля мудехар, является дача «Виктория» премьер-министра крымского краевого правительства Соломона Крыма в Феодосии (прил. 2., рис. 32). Архитектурный облик здания определяется сочетанием строгих ренессансных арочных форм с характерной мавританской башней, расположенной справа от центрального фасада. Смесь сельджукских и мавританских орнаментальных мотивов в декоре фасада придает даче оригинальное, самобытное звучание, создавая синтез художественных традиций разных эпох и культур¹.

В центре Симферополя в 1913 г. было построено здание банка Общества взаимного кредита (прил. 2., рис. 30, 31). Архитектор добился эффекта монументальной торжественности благодаря гармоничному сочетанию римской простоты объемно-пространственных пропорций с крупными арочными оконными проемами, мощными колоннами на главном фасаде, балюстрадами балконов и утонченными элементами мавританского стиля. Особенно выразительна мелкая орнаментика, украшающая верхнюю часть фасада, а также стилизованные башенки во фризе, придающие композиции декоративную завершенность².

Купальни Роффе (прил. 2, рис. 47), выполненные в стиле нео-мудехар, были построены в 1897 г. во дворе ялтинской гостиницы «Франция» по заказу купца А. И. Роффе. Подобно дворцу «Дюльбер» и даче Соломона Крыма, архитектор использовал характерный для мавританской традиции мотив прямоугольной башни, фасад которой оформлен стрельчатыми арками входных порталов и галереи второго яруса. Центральный вход трактован в виде полукруглого портала, богато декорированного геометрическим орнаментом в духе мавританского зодчества. Типичное для архитектуры мудехар сочетание лаконичной объемной структуры здания с изысканной

¹ Котляр Е. Р. Идентификация караимской пластики в декоре экстерьера усадьбы С. Крыма в г. Феодосия // Российская наука в современном мире : сб. ст. междунар. науч.-практ. телеконференции. Москва–Пенза, 2015. С. 42–48.

² Котляр Е. Р. Традиционные элементы народного искусства этносов Крыма в декоре эпохи модерна // Культура и цивилизация. 2016. № 4. С. 351–361.

рельефной отделкой придает купальням выразительный восточный колорит и делает их легкоузнаваемым элементом ялтинского архитектурного ландшафта.

Стиль мудехар – уникальный феномен архитектурного и декоративного синтеза, возникшего на Пиренейском полуострове в результате длительного сосуществования христианских и мусульманских культур в период после Реконкисты. Исследования подтверждают, что мудехар не просто заимствование исламских элементов, а результат глубокого культурного взаимодействия, в котором мусульманские мастера, оставшиеся под властью христианских монархов, внесли решающий вклад в формирование нового художественного языка.

Стиль мудехар характеризуется сочетанием структурных основ христианской архитектуры (романской, готической, ренессансной) с богатой исламской декоративной системой: геометрическими орнаментами, эпиграфикой, подковообразными и стрельчатыми арками, глазурованной керамикой, резьбой по дереву и гипсу, а также характерной кирпичной кладкой. Особое внимание уделяется региональной вариативности мудехара – от арагонского до андалузского, а также его транснациональному влиянию, включая распространение в колониях и возрождение в XIX–XX вв. в форме нео-мудехара. Особую значимость в исследовании придаёт его проявление в крымском регионе, где нео-мудехар стал одним из ключевых стилей южнобережной архитектуры конца XIX – начала XX в. Здесь он органично вписался в поликультурную среду Крыма, нашедшую отражение в сакральной архитектуре (синагоги, кенасы) и дворцово-дачном строительстве («Дюльбер», дача «Виктория», Купальни Роффе). Архитектор Николай Краснов выступает как центральная фигура, способная гармонично соединять европейские пропорции с восточной декоративностью.

Таким образом, мудехар представлен не только как историко-архитектурный стиль, но и как символ культурного диалога,

демонстрирующий, как искусство может стать мостом между религиями, народами и эпохами.

2.2.6. Код барокко и рококо

Исследователи справедливо считают барокко одной из ведущих стилистических систем архитектуры, изобразительного и декоративно-прикладного искусства Западной и Восточной Европы XVII в. Характерными чертами стиля стали пышная декоративность, патетика, эмоциональная насыщенность и аффективность¹. Первостепенной задачей архитекторов и художников барокко была передача движения, динамизма, острых эмоциональных состояний и мощного эмоционального впечатления².

Для архитектуры барокко характерны такие выразительные приемы, как использование криволинейных форм, синтез архитектуры, скульптуры и живописи, углубленные фасады с глубокими портиками и сложными выступами, контрастные сочетания ярких цветов, особенно в интерьере.

Говоря о барокко, искусствоведы отмечают, что его становление в XVII в. было обусловлено запросами католической церкви и аристократических кругов. Однако ряд исследователей, в том числе Р. Бернштейн-Вишницер³, указывает на менее очевидные, но не менее значимые источники барочной изобразительной программы – гравюры с орнаментальными образцами, которые активно использовались художниками, ювелирами, резчиками по дереву. Основу этих мотивов составляли арабески, пришедшие в Европу с Востока еще во времена крестовых походов (XI–XIII вв.). Вторую волну проникновения арабесок в Европу связывают с эпохой

¹ Янсон Х. В., Янсон Э. Ф. Часть 3. Возрождение, маньеризм и барокко // Основы истории искусств. СПб., 1996. С. 286–324.

² Чечот И. Д. Барокко как культурологическое понятие. Опыт исследования К. Гурлита // Барокко в славянских культурах. М., 1982. 352 с.

³ Бернштейн-Вишницер Р. Искусство у евреев в Польше и Литве // История евреев в России. М., 1914. Т. XI. (История еврейского народа). Т. 1. С. 392.

Реконкисты (завершившейся в конце XV в.) и влиянием испано-мавританского искусства.

В данном контексте уместно раскрыть значение термина «арабеска». Арабеска – орнамент восточного происхождения, основанный на ритмическом повторении растительных и геометрических мотивов. В арабесках применяется так называемый принцип *horror vacui* («боязнь пустоты»)¹.

По характеру декоративных элементов и принципам их композиции исследователи различают несколько разновидностей арабесок, классифицируемых в зависимости от происхождения и художественно-выразительной стилистики. В контексте архитектурного орнамента барокко наиболее часто встречаются три типа арабесок, получивших распространение среди европейских мастеров: византийские, мавританские и арабские. Такой вывод, основанный на пластическом анализе декоративных элементов, подтверждается направлением культурных потоков эпох крестовых походов и Реконкисты, связанной с испано-мавританским наследием. Исходя из этого, становится очевидным, что истоки барочной стилистики следует искать не только в культурных и религиозных реалиях XVII века, но и в гораздо более ранних традициях восточного орнамента. Также благодаря обширной географии этих истоков можно сказать, что стиль барокко представляет собой синтез различных культур и стилей, оформившийся, однако, в период своего расцвета во вполне определенную систему.

Изначально все элементы в арабесках имели символический смысл, который при заимствовании либо утрачивался, либо претерпевал переосмысление. Поэтому интерпретация исламских оригиналов может существенно отличаться от понимания их заимствований в христианском

¹ Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 10 т. СПб., 2004. Т. 1. С. 402.

мире. В эпоху барокко орнаментальные мотивы часто утрачивали символическое значение и служили чисто декоративной функцией¹.

Одним из наиболее ярких и экспрессивных стилей XVIII века является рококо, оставивший значительный след в культурном ландшафте Крыма.

Рококо – грациозный архитектурный стиль, отличающийся сложными лепными и резными узорами, среди которых рокайли, вычурные завитки картушей и рельефы. Рокайль – типичный для рококо орнамент в форме завитка морской раковины, практически заменяющий картуш.

В России влияние рококо было особенно сильным в середине XVIII в. Оно проявлялось прежде всего в интерьерном убранстве дворцов, лепном декоре зданий и многих направлениях декоративно-прикладного искусства – художественном фарфоре, серебряных изделиях, резьбе по дереву, ювелирном искусстве и мебели².

Настоящее исследование посвящено анализу репрезентации барокко и рококо в архитектурном декоре Крыма периода модерна. Свободные природные формы в модерне определяли не только пластичный декор, но и нетривиальную композицию фасадов с асимметрией, омега-образными проёмами и криволинейными элементами; как отмечали Шарль Блан и А. И. Коваленко, в модерне архитектура становится «украшением, которое строят», а орнамент сливается с конструкцией, становясь её неотъемлемой частью³.

Исходя из приведённых характеристик, можно заключить, что модерн по ряду выразительных признаков – таких как асимметрия, изогнутые линии, насыщенный орнамент и синтез искусств – действительно перекликается с барокко и рококо. Однако важно подчеркнуть, что модерн представляет собой автономное стилевое течение, принципиально отличное от историцизма.

¹ Чечот И. Д. Барокко как культурологическое понятие. Опыт исследования К. Гурлита // Барокко в славянских культурах. М., 1982. 352 с.

² Куликов А. С., Макеева Д. Д. Архитектурный стиль Рококо: зарождение, развитие и формирование основных стилистических признаков // Творчество и современность. 2018. № 4. С. 14–18.

³ Ремпель Л. И., Вязниковцева Т. В. Эпоха модерна в Москве // Архитектура СССР. 1935. № 10-11. С. 91.

Модерн трактуется в работе как самостоятельный стиль, тогда как эклектика – метод синтеза разностильных элементов, который модерн использует как один из инструментов формообразования. В Крыму рубежа XIX–XX вв. наблюдалось широкое сосуществование как собственно модерна, так и эклектических зданий, выполненных в духе неоготики, необарокко или с фрагментарными заимствованиями из рококо. Эти направления не являются разновидностями модерна, а отражают сложную стилистическую палитру эпохи, в которой архитекторы свободно комбинировали мотивы прошлого с новыми формами, формируя уникальную крымскую архитектурную стилистику. Помимо указанных исторических стилей, декор модерна включал этнонациональные мотивы, что обогащало стилистическую палитру и позволяло создавать по-настоящему уникальные произведения. Это особенно актуально для Крыма, с древности являющегося поликультурным регионом¹. При этом определенные стилистические элементы зачастую становились популярными вне зависимости от культурной или конфессиональной принадлежности заказчика, приобретая общерегиональное значение².

По наблюдению А. И. Коваленко, региональный характер крымской архитектуры почти всегда различим, поскольку «для Крыма в данном случае доминантой всегда служил Восток и античная Греция. Вот почему «симбиоз традиций» в архитектурных памятниках Крыма имеет свой неповторимый пластический облик, позволяющий безошибочно опознавать его географическое происхождение»³.

В качестве примеров и аналитической базы барочной стилистики периода модерна рассмотрим ряд архитектурных сооружений крымских городов. Одной из центральных улиц Симферополя является улица Пушкина, где сосредоточено значительное количество особняков и доходных домов.

На улице Пушкина, 16 в Симферополе находится узнаваемое здание с

¹ Прохоров Д. А., Храпунов Н. И. Краткая история Крыма. Симферополь, 2013. 400 с.

² Айбабина Е. А. Декоративная каменная резьба Каффы XIV–XVIII вв. Симферополь, 2001. С. 10.

³ Коваленко А. И. О некоторых стилевых особенностях архитектуры Крыма // Культура народов Причерноморья. 1999. № 1. С. 51–54.

выразительным декоративным оформлением – особняк Эрганова, построенный в 1890 г., в начале XX в. перешёл в собственность купца И. И. Водоциана. (прил. 2., рис. 48). В настоящее время здание занимает областное стоматологическое учреждение.

Декор особняка представляет собой характерный пример модерна, проявившего себя в Крыму – синтетического по своей природе стиля, объединяющего черты разных эпох. Здание сочетает классическую конструкцию с нео-барочной декоративной насыщенностью. Особняк одноэтажный, с несколькими подъездами; фасад расчленен поперечными филёнками на пять ярусов. Над карнизом расположена балюстрада с пузатыми балясинами. Фризový ярус членится вертикальными элементами наподобие триглифов на секторы-метопы, в которых размещены рельефные скульптуры.

Окна и дверные проемы фасада имеют полукруглое завершение и оформлены ионическими пилястрами и лепными рельефами. Пространство между цоколем и окнами украшено вертикальными вставками с рельефным декором. Существенный вынос карниза, соразмерная массивность капителей колонн, углубленные оконные ниши и богатая лепнина позволяют отнести данное здание к типологии необарочного направления в модерне. Вензель в виде буквы «Э» в картуше-свитке над входом, увенчанный короной обрамлен лавровыми ветвями, плодами винограда и айвы, перевитыми лентой. Этот ансамбль, насыщенный мелкими завитками, формирует восточный, «арабесковый» визуальный код.

Многочисленные характерные изображения связок плодов, подвешенных на шнурах, встречающиеся в архитектурном декоре Крыма периода модерна, являются очевидным заимствованием из европейского барокко. Явный барочный характер имеет и барельеф на фризе, реалистично изображающий голову льва, – мотив, восходящий к охотничьим трофеям, характерным для архитектуры загородных резиденций барочной эпохи.

В то же время сочетание лепнины с отдельными архитектурными деталями свидетельствует о сложном синтезе европейского барокко и

декоративного искусства Крыма. Последнее включает черты скифо-сарматского звериного стиля, придавая декору этнокультурную глубину.

На фризе здания размещены S-образно изогнутые спирали – мотив, присущий как арабеске, так и позднему барокко. На концах ветвей, обращенных друг к другу, изображены стилизованные головы львов, а противоположные окончания трактуются как хвосты¹. Эта иконография животных может быть связана как с наследием скифо-сарматского звериного стиля, так и с готической и барочной традициями изображения химер. Аналогичный принцип пластического синтеза демонстрируют деревянные горельефы на дверях с изображениями крылатых львов и орлов.

Химеры украшают целый ряд крымских зданий эпохи модерна. Среди них – одно из самых узнаваемых зданий центра Симферополя: знаменитый «Дом с химерами» – особняк купца Х. К. Чирахова, расположенный на углу проспекта Кирова и улицы Одесской (прил. 2., рис. 49). Его фасад украшен изображениями, напоминающими крылатых морских коньков с птичьими головами, а также рельефами в виде ящеров-драконов с зубастыми клювами, аналогично оформлен фасад особняка по проспекту Кирова, 44.

Нарядной декоративностью отличается здание фотоателье с дореволюционной надписью «Фотографія» – мануфактура купца И. Р. Семерджиева (прил. 2., рис. 50, 51). Архитектурный облик здания можно охарактеризовать как классический с включением мотивов позднего Ренессанса и барокко. Об этом свидетельствуют сдвоенные полукруглые окна с «ложными» перилами и рельефными полубалясинами, пилястры с рельефными головами ангелов, скошенный угол с полукруглым балконом, завершающийся мансардой, а также кронштейны под карнизом в виде лопаток, декорированных волютами, и элементы в виде листьев аканта.

Фасад здания по улице Пушкина, над входом в фотоателье, оформлен выступающим полукруглым барочным фронтоном с рельефным картушем и

¹ Котляр Е. Р. Традиционные элементы народного искусства этносов Крыма в декоре эпохи модерна // Культура и цивилизация. 2016. № 4. С. 351–361.

кариатидами, поддерживающими карниз. Общую парадность восприятия усиливают барочные венки из лавровых ветвей и плодов, обрамляющие оконные кронштейны. Восточно-барочный характер зданию придают и многочисленные пальметты.

Ренессансные и барочные элементы встречаются и в архитектуре других зданий Симферополя: например, в особняке купца И. М. Левитана на улице Пушкина, 19/11 (ныне – детская музыкальная школа им. П. И. Чайковского). Здесь можно отметить полукруглый фронтон с мансардой, итальянский балкон, ионические колонны с гирляндами кистей, круглый картуш над балконом, а также сдвоенные полуциркульные окна – элементы, характерные для легкой и утонченной эстетики, сочетающей ренессанс, барокко и классицизм¹.

Рококо как исторический стиль не обладал развитой архитектурной традицией в экстерьерах. В архитектуре Крыма начала XX в. элементы рококо не воспроизводятся как самостоятельный стиль, а появляются в виде декоративных заимствований, вписанных в эклектическую или модерновую композицию. Так, Ливадийский дворец ², несмотря на общую классицистическую основу, включает отдельные изысканные орнаментальные мотивы, напоминающие рокайли и пышные гирлянды рококо ³. Однако говорить о «крымском рококо» или «неорококо» как о полноценном стиле было бы неточно. Речь идёт о фрагментарной стилизации, призванной подчеркнуть торжественность и утончённость императорской резиденции, а не о прямом продолжении рококо как исторического явления. Сами по себе рокайльные завитки в этом контексте функционируют как декоративный код, отсылающий к эстетике аристократического уюта XVIII века, но переосмысленный в рамках модерна.

¹ Котляр Е. Р. Традиционные элементы народного искусства этносов Крыма в декоре эпохи модерна // Культура и цивилизация. 2016. № 4. С. 351–361.

² Калинин Н. Архитектор Высочайшего Двора Н. П. Краснов. Симферополь, 2005. 200 с.

³ Ермакова Е. С. Архитектурно-планировочное формирование дворцового здания с учетом инсоляции на примере царской резиденции в Ливадии архитектора Н. П. Краснова // Экономика строительства и природопользования. 2022. № 3. С. 116–120.

Дворец воплощает синтез неоклассицизма и ренессансных черт в единой композиции, построенной по принципу «всефасадности»: каждый фасад уникален по декору и пластике, а общую торжественность и стройность подчеркивают крупные объемы, сдержанный декор и элегантные анфилады аркад с изысканными ордерными элементами¹.

Архитектурный декор Крыма эпохи модерна представляет собой сложный и многогранный синтез историко-стилевых традиций, в котором особенно активно используются мотивы барокко – такие как картуши, львиные маскароны, виноградные гирлянды и S-образные завитки. Что касается рококо, то его влияние проявляется ограниченно и фрагментарно: рокайльные элементы и изящные асимметричные узоры появляются лишь как декоративные акценты, преимущественно в дворцовой архитектуре. Важно подчеркнуть, что эти заимствования не образуют самостоятельного стиля, а интегрируются в общий эклектический или модерновый контекст. Таким образом, барочные и рокайльные мотивы в Крыму выступают не как стилиевые системы, а как выразительные средства, трансформируемые под влиянием местных художественных традиций – от скифо-сарматской зооморфики до восточной арабески.

Таким образом, модерн в Крыму выступает не как стилистическая копия европейских образцов, а как уникальное явление, выросшее на почве многовекового культурного диалога между Западом и Востоком. Архитекторы и заказчики эпохи модерна использовали барочные и рокайльные мотивы как выразительные средства для создания визуально насыщенных, символически многозначных и эстетически самобытных произведений, в которых каждый орнамент от львиной головы до виноградной лозы становится носителем сложного культурного синтеза. Это делает крымский модерн особенно ценным феноменом в истории искусства как пример гармоничного сочетания универсального и локального.

¹ Котляр Е. Р., Хлевой В. А. Этнические культурные коды в визуальном семиозисе Крыма // Genesis: исторические исследования. 2022. № 10. С. 34–48.

Резюмируя изложенное в данной главе, можно утверждать, что культурный ландшафт Крыма представляет собой многослойный синтез, сформированный в результате продолжительного взаимодействия этносов, религий и цивилизаций. Еще в античности греческие колонии Херсонеса и Пантикапея заложили основы ордерной архитектуры, впоследствии адаптированной под влиянием местных традиций тавров и скифов. Это проявилось в упрощенных вариантах капителей, зооморфных мотивах, характерных для «звериного стиля» (на примере курганов Куль-Оба, Чертомлык), а также в синкретической иконографии – как, например, в образе змееногой скифской богини, представленной в эллинистическом обрамлении.

Византийский период (IV–XIII вв.) усилил архитектурное разнообразие региона за счет распространения крестово-купольных храмов (церковь Иоанна Предтечи в Керчи), полихромных мозаик и системы иконописных канонов, объединивших римскую инженерную традицию с эстетикой Малоазии.

Сельджукское влияние (XI–XIII вв.), принесенное армянскими переселенцами и тюркскими бейликами, внедрило в местную архитектуру геометрические орнаменты, такие как «сельджукская цепь» и розетки, исламские символы, резные хачкары. Эти элементы стали неотъемлемой частью декоративного кода крымской сакральной и гражданской архитектуры. В период османского владычества (XV–XVIII вв.) архитектура Крыма обогатилась стрельчатыми арками, сталактитовыми сводами и полихромной керамикой, которая, взаимодействуя с наследием генуэзской готики, особенно ярко проявившимся в торговых колониях Кафы и Судака, сформировала сложный гибридный стиль, сочетающий восточную экспрессию и западноевропейскую орнаментику.

Архитекторы модерна, такие как Н. П. Краснов и П. Я. Сеферов, виртуозно сочетали европейские стили – барокко и рококо, выраженные в картушах и химерических маскаронах особняка Х. К. Чирахова, а также классицизм с восточными мотивами: мавританскими арками дворца «Дюльбер», сельджукской плетенкой на фасадах банка «Золотой телец»,

арабесками в интерьерах виллы «Виктория». Подобный синтез отражал полиэтнический характер региона: армянские хачкары соседствовали с караимскими кенасами, крымскотатарская резьба – с элементами «звериного стиля» скифо-сарматского наследия.

Стиль мудехар, воплотившийся в мавританско-ренессансных формах Воронцовского дворца, стал символической метафорой крымского культурного диалога, в рамках которого христианские, исламские и иудейские элементы сливались в единую орнаментальную ткань. Барокко, переосмысленное сквозь призму модерна (кариатиды мануфактуры И. Р. Семерджиева, S-образные спирали особняка Водоциана), подчеркивало аффективную декоративность, усиливая семиотическую насыщенность архитектурных объектов.

Российская империя, усиливая миграционные потоки, превратила Крым в своеобразную лабораторию архитектурной эклектики: курортные дворцы сочетали мотивы рококо с восточным орнаментом, тогда как городская архитектура Симферополя демонстрировала сдержанный классицизм, дополненный декоративными элементами крымскотатарского искусства. Модерн в Крыму, впитавший античную симметрию, византийскую монументальность, сельджукскую геометрию и османскую изысканность, стал логическим итогом многовекового художественного синтеза. Памятники архитектуры – от генуэзских крепостей до дворцов Краснова – выступают как «тексты», в которых можно расшифровать сложные процессы культурного взаимодействия. На основании изложенного можно заключить, что Крым сохранил свою роль перекрестка цивилизаций, где поликультурный диалог, зафиксированный в камне, керамике и металле, продолжает определять уникальность его идентичности.

Глава 3.

СЕМИОТИКА СТИЛИСТИКИ КУЛЬТУРНОГО ЛАНДШАФТА КРЫМА ПЕРИОДА МОДЕРНА

3.1. Крымская стилистика архитектуры периода модерна

Архитектурный облик любого региона, наряду с природными особенностями, формирует первое впечатление у посещающих его гостей и туристов, что в свою очередь влияет на туристский имидж региона, который характеризуется следующими признаками: историчностью, то есть «вплетенностью» в конкретный исторический контекст; относительной устойчивостью – при некоторых постоянных изменениях имиджа в нем все же сохраняется определенная основа, сформированная природными, историческими и культурными условиями; комплексностью – туристский региональный имидж – это система взаимосвязанных представлений о населении, экономике, культуре, политике, инфраструктуре, географических особенностях, менталитете населения, прошлом и настоящем региона и т.п.¹.

В Крыму становление цельной и узнаваемой стилистики архитектуры связано с периодом его интеграции в состав Российской империи и освоения побережья как курортной зоны. Концепция «Крымской Ривьеры» способствовала активному строительству санаториев, вилл и дворцов, включая резиденции императорской семьи. Значительный вклад в формирование архитектурного образа Крыма конца XIX – начала XX вв. внес стиль модерн, который сочетал глобальные и локальные художественные стили, присущие многонациональной культуре региона.

В указанный период модерн широко распространился в Западной и Восточной Европе, а также в России. Для его архитектурных решений

¹ Швецова А. В. Музейный туризм как фактор формирования имиджа региона приоритетные направления и проблемы развития внутреннего и международного туризма : матер. VIII междунар.науч.-практ. конф. Симферополь, 2023. С. 290–294.

характерны криволинейные формы фронтонов, выразительные силуэты, лепнина, а также обилие декора в интерьерах и экстерьерах. В Крыму архитектура модерна интегрировала многообразные культурные коды и культурные традиции народов, исторически населявших полуостров с древнейших времен.

Несмотря на то, что стиль модерн активно использует мотивы из самых разных культурных и исторических традиций – от античности и византийского наследия до скифо-сарматских, сельджукских и мавританских кодов, – он принципиально отличается от эклектики. Если эклектика ограничивается внешним механическим сочетанием разнородных стилевых элементов без их глубокого переосмысления («собиранием» готовых форм ради декоративного эффекта), то модерн осуществляет их художественную трансформацию. Он не копирует, а перерабатывает заимствованные мотивы, пропуская их через призму собственной эстетической программы, основанной на органическом единстве формы и содержания, стремлении к синтезу искусств и подражании природным ритмам. В результате модерн не просто цитирует прошлое, а создаёт новый художественный язык – целостный, синтетический и символически насыщенный, в котором каждый элемент становится выразителем внутренней идеи произведения, а не лишь внешним украшением. Как подчёркивает Д. В. Сарабьянов, именно эта способность к «стилевому перевариванию» чуждого материала и делает модерн последним «большим стилем» эпохи до наступления авангарда.

Вместе с тем необходимо чётко разграничить эклектику как самостоятельный исторический стиль середины – второй половины XIX в. и эклектику как творческий метод свободного выбора и комбинирования элементов различных исторических стилей. Именно в последнем значении правомерно говорить об эклектическом характере модерна: модерн как стиль использует эклектический метод синтеза, однако не ограничивается механическим цитированием, а перерабатывает заимствованные мотивы, подчиняя их собственной эстетической программе. Таким образом, эклектика-

метод является инструментом, а стиль модерн результатом его творческого применения.

Определение понятия «эkleктика» является ключевым для данного исследования, поскольку представляет собой одну из основных характеристик культурного ландшафта Крыма. В искусствоведении термин «эkleктика» длительное время воспринимался негативно, ассоциируясь с отсутствием художественного единства и признаком дурного вкуса. Однако с течением времени отношение к эkleктике изменилось, что подтверждается архитектурными сооружениями, выполненными в эkleктическом стиле и органично вписывающимися в городской облик с периода модерна до современности¹.

Впервые этот термин был использован Н. В. Кукольников в 1837 г. без оценочной составляющей, обозначая художественное многообразие: «стиль нашего времени – эkleктический»². В последующие годы эkleктика приобрела отрицательную коннотацию и ее нередко заменяли синонимичными понятиями «романтизм» и «историзм». Следует отметить, что противопоставление в исследовании посвященному анализу репрезентации барокко и рококо в архитектурном декоре Крыма периода модерна касается модерна и историзирующей эkleктики XIX в., а не эkleктики как метода вообще.

Негативное отношение к эkleктике связано с эстетическими и идеологическими принципами классицизма и модернизма. «Для классицистов эkleктика была ожившим хаосом, угрожавшим самой идее красоты; для модернистов эkleктика была преодоленной полосой неудач»³.

Исследователи интерьера Дж. Пайл и Дж. Гура отмечают, что термин «эkleктика» наиболее точно отражает концепцию выбора исторического

¹ Власов В. Г. Эkleктика, эkleктичность, эkleктическое мышление // Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 10 т. СПб., 2010. Т. 10. С. 632–641.

² Агеева Е. Ю., Акилова Е. В., Костина Е. А. Архитектурные стили конца XIX – начала XX вв. : учеб. пособие. Н. Новгород, 2011. С. 21.

³ Даутов Е. Н. Эkleктика как стилевое направление в оформлении интерьеров: рубеж XIX и XX веков // Язык. Словесность. Культура. 2018. Т. 8. № 6. С. 21.

прецедента для последующего стилистического подражания. В словарных статьях этот термин трактуется как «выбор того, что кажется лучшим в различных доктринах, методах или стилях»¹.

Одно из главных достоинств эклектики – отсутствие строгой иерархии стилей. Если в классицизме направления делились на «высокие» и «низкие», то эклектика стирает эти границы, позволяя свободно сочетать разнородные элементы. Как писал советский искусствовед И. Э. Грабарь в «Истории русского искусства. Архитектура»: «Раньше любили только античность – беззаветно, фанатично; теперь она лишь часть неиссякаемой сокровищницы, откуда зодчие берут идеи. Любят всё – и потому в сущности ничего»².

Освободившись от строгой иерархии классицизма, архитектура приобрела свободу в выборе исторических источников и традиций: «возникла потребность овладеть всем богатством идей и форм, воплощенных мировым зодчеством за всю историю его развития»³.

«Эклектика основывалась на произвольном сочетании приемов и форм различных исторических стилей и свободном выборе, соединявшихся с современными функционально-планировочными решениями. Формы и стили здания в эклектике привязаны к его функции ... Эклектика «многостильна» в том смысле, что постройки одного периода базируются на разных стилевых школах в зависимости от назначения зданий (храмы, общественные здания, фабрики, частные дома) и от средств заказчика (сосуществуют богатый декор, заполняющий все поверхности постройки, и экономная «краснокирпичная» архитектура). В этом принципиальное отличие эклектики от ампира, диктовавшего единый стиль для построек любого типа»⁴.

В «Большой российской энциклопедии» приведена уточненная характеристика эклектики, основанная на исследовании Т. Ф. Давидич и

¹ Pile J., Gura J. A history of interior design. Wiley, 2014. 305 p.

² Грабарь И. Э. История русского искусства. Архитектура. М., 1910. Т. 3 : Петербургская архитектура в XVIII и XIX веках. С. 580.

³ Иванова Е. Б. Происхождение историзма и его значение для развития русской архитектуры в XIX веке // Научное мнение. 2014. № 3. С. 22.

⁴ Агеева Е. Ю., Акилова Е. В., Костина Е. А. Архитектурные стили конца XIX – начала XX вв. : учеб. пособие. Н. Новгород, 2011. 70 с.

Л. В. Качемцевой («Эклектика в архитектуре»). Определение подчеркивает происхождение термина от древнегреческого ἐκλεκτικός (выбирающий) и указывает, что эклектизм как направление в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве, распространенное с середины до второй половины XIX в., характеризуется объединением элементов различных стилей в одном произведении. Возникновение эклектики связано с распадом классицистической эстетической системы и стремлением архитекторов к большей творческой свободе. В отличие от исторических стилей, основанных на строгом единстве форм, эклектика ориентировалась на эстетическую ценность и функциональную уместность отдельных стилистических компонентов, что обеспечивало оригинальность архитектурного произведения¹.

Современное искусствоведение рассматривает эклектику не столько как стиль или механическое смешение различных художественных направлений, сколько как творческий метод, возникающий в условиях недостатка готовых, устоявшихся форм².

Стиль модерн, получивший широкое распространение в западно- и восточноевропейском, а также русском декоративно-прикладном искусстве и архитектуре в последней трети XIX в. – первой трети XX в., представлял собой синтетическое направление, объединявшее черты предшествующих стилей. Хотя обращения к историческим формам с уточняющими определениями вроде «Нарышкинского барокко» или «Александровского ампира» встречались и раньше, любой новый стиль эпохи неизбежно вбирал в себя элементы прошлого, отличаясь пропорциями, материалами, отделкой и степенью декоративной насыщенности³.

Исследователь крымского модерна Александр Иванович Коваленко подчеркивает этот принцип, отмечая, что «...рельефная орнаментика

¹ Шульгина Д. П. Эклектизм // Большая российская энциклопедия. М., 2017. Т. 35. С. 262.

² Гриц А. Е. Московское дворцовое архитектурное училище и стилевые поиски в русской архитектуре второй трети XIX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2004. С. 23.

³ Графова Е. О. Влияние ботанических исследований на развитие стиля модерн в Западной Европе и России (конец XIX – начало XX веков) // Наследие веков. 2021. № 4. С. 103–114.

(модерна) сливается с формой, становится неотделимой от нее. Невозможно провести грань между орнаментом, символизирующим конструкцию, и реальной конструкцией, получившей орнаментальную трактовку»¹.

Эстетика модерна в архитектуре активно использовала асимметрию, криволинейные силуэты и природные мотивы, напоминающие движение воды или переплетение растительности. Эти элементы проявлялись как в декоративных решениях (резные ограды, витражи, лепнина, деревянная резьба, гобелены), так и в композиционных приемах планировки фасадов. Архитектурные объекты модерна часто отличались омега-образными оконными и дверными проемами, расположенными асимметрично относительно основной структуры. Прямолинейные ранее карнизы и своды также приобретали свободные криволинейные очертания².

Несмотря на ряд общих черт, позволяющих идентифицировать принадлежность архитектуры модерна, каждое здание этого периода обладает индивидуальностью и имеет полистилистический характер, объединяя элементы различных исторических стилей. В архитектуре модерна встречаются античная ордерная система, готические шпили и стрельчатые окна, ренессансные патио и акведуки, барочные рельефы, рокайльная лепнина, а также мотивы восточной архитектуры, например сельджукского стиля³.

Таким образом, архитектурное наследие модерна в Крыму отличается стилистическим разнообразием. Наряду с неорококо и неоренессансом встречаются примеры неомавританского стиля (нео-мудехар), неоготики и неоклассицизма. Одним из наиболее распространенных заимствований стали элементы дворцовых кодов стилей Ренессанс и рококо, а также восточные мотивы, среди которых особенно выделяются сельджукский код и код мудехар.

¹ Коваленко А. И. О некоторых стилевых особенностях архитектуры Крыма // Культура народов Причерноморья. 1999. № 1. С. 52.

² Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы. М., 1989. С. 10–12.

³ Королева С. В., Кошелева А. А. История стиля модерн. Особенности художественной образности предметного убранства интерьера и декоративно-прикладного искусства // Известия ТулГУ. Гуманитарные науки. 2013. № 1. С. 51–67.

Помимо влияния глобальных архитектурных течений, крымская стилистика характеризуется выраженным региональным колоритом, прежде всего связанным с традициями культовой архитектуры. Храмы и молитвенные дома Крыма, построенные в конце XIX – начале XX в., демонстрируют различные восточные стилевые особенности. Православные храмы и мусульманские мечети чаще следовали византийским архитектурным традициям, в то время как крымчакские кьаалы, еврейские синагоги, караимские кенасы и армянские церкви Крыма нередко включали элементы сельджукского и арабо-мавританского мудехарского стиля, сочетая их с европейским средневековым романским стилем.

Архитектурный декор модерна включает значительное количество народных символов, отражая как полистилистический характер этого художественного направления, так и стремление архитекторов подчеркнуть индивидуальность заказчика – его национальную идентичность и эстетические предпочтения¹.

Региональный характер архитектуры Крыма, как отмечает А. И. Коваленко, почти всегда узнаваем благодаря тому, что «для Крыма в данном случае доминантой всегда служил Восток и античная Греция. Вот почему «симбиоз традиций» в архитектурных памятниках Крыма имеет свой неповторимый пластический облик, позволяющий безошибочно опознавать его географическое происхождение»².

По определению искусствоведа Е. А. Айбабиной, «крымская стилистика» в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве полуострова, особенно в досоветский период, формировалась под влиянием скифо-сарматской традиции, миграций народов и сельджукского искусства, перенесенного в регион армянскими мастерами. Исследователи отмечают, что в Крыму декорирование сооружений не зависело от их конфессиональной

¹ Котляр Е. Р. Традиционные элементы народного искусства этносов Крыма в декоре эпохи модерна // Культура и цивилизация. 2016. № 4. С. 351–361.

² Коваленко А. И. О некоторых стилевых особенностях архитектуры Крыма // Культура народов Причерноморья. 1999. № 1. С. 51–54.

принадлежности, а однотипные орнаментальные решения встречаются как на христианских, так и на мусульманских архитектурных памятниках¹. Примеры подобного стилистического взаимодействия, которые объединяют массивные геометрические силуэты с тонко детализированной орнаментикой и эпиграфическими элементами, можно увидеть в османском, сельджукском и испано-мавританском стиле мудехар. Эти художественные принципы были широко распространены в Крыму, где традиции восточного зодчества переплетались с наследием античных полисов, занимавшим важное место в местной архитектуре.

Крымские архитекторы периода модерна нашли выразительное решение в синтезе локальной античной основы и восточного декора, создав образ, который стал знаковым для восприятия южного региона.

Таким образом, «крымская стилистика» представляет собой не самостоятельный глобальный стиль, а локальное направление в рамках модерна, обладающее отличительными чертами, позволяющими уверенно идентифицировать архитектурные объекты, принадлежащие крымскому региону.

Модерн крымского региона, отличающийся богатой декоративностью в экстерьерах и интерьерах, полистилистическим характером элементов и активным использованием орнаментики, представил архитекторам и заказчикам богатое поле для самовыражения. Индивидуальный характер региональных стилей проявился в национальной символике и локальных мифологических мотивах, а также в уникальных стилизованных решениях самих архитекторов.

В Крыму значительное влияние на развитие модерна оказал Николай Петрович Краснов, автор ряда знаковых построек. Его стиль объединял геометричность ренессансных форм с испано-мавританским мудехаром и ковровым восточным декором, отражая суть Крыма как перекрестка западной и восточной культур.

¹ Айбабина Е. А. Декоративная каменная резьба Каффы XIV–XVIII вв. Симферополь, 2001. С. 234.

Наряду с Н. П. Красновым важный вклад в архитектуру региона внёс Павел Яковлевич Сеферов (Богос Акопович Сэферьянц), главный архитектор Евпатории. Их проекты насыщены символикой национальной культуры и профессиональной идентичности заказчиков, что делает их частью культурного ландшафта Крыма.

Здания модерна в Крыму ориентировались на стилистику южнобережных дворцов царской семьи и знати, в которых рококо сочеталось с местным культурным колоритом. Ливадийский императорский дворец Александра II и дворец «Дюльбер» (оба спроектированы Н. П. Красновым) воплотили синтез античного классицизма, рококо и сельджукских мотивов, формируя уникальную художественную «визитную карточку» архитектуры Крыма. Южнобережный дворцовый стиль отличался белой или светло-бежевой облицовкой, создающей выразительный контраст с синим небом и морем. Архитектурное наследие Николая Петровича Краснова определило стиль модерна в Крыму¹.

Анализируя архитектурную стилистику декора крымских зданий периода модерна, мы предлагаем использовать следующую классификацию составляющих архитектурного стиля, выведенную нами из определений стиля А. И. Бартенева, Е. И. Кириченко, Д. В. Сарабьянова и др.²:

1. Пропорции здания и композиционное решение его плана (симметричное, асимметричное);
2. Материал отделки, его цвет и фактура;
3. Особенности силуэтов фасадов и фронтонов (прямолинейные, криволинейные);
4. Особенности оформления входа (симметричный, асимметричный, форма входных и оконных проемов);

¹ Берестовская Д. С. Культурные ландшафты Крыма. Симферополь, 2018. 380 с.

² Бартенев И. А., Батажкова В. Н. Очерки истории архитектурных стилей : [учеб. пособие для творч. фак. высш. худож. учеб. заведений]. М., 1983. 257 с.; Кириченко Е. И. Русский стиль: поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII – начала XX века. М., 2020. 579 с.; Сарабьянов Д. В. Стиль модерн: истоки. История. Проблемы. М., 1989. 293 с.

5. Дополнительные элементы, образующие силуэт (галереи, лестницы, балюстрады и пр.);

6. Особенности декоративного оформления стен (лепнина, скульптура);

7. Семантико-семиотические особенности элементов декора.

В свою очередь, для анализа изобразительного семиозиса архитектурного декора, а также декоративно-прикладного искусства периода модерна мы полагаем целесообразным использовать сводную классификацию традиционных культурных символов и их значений, разработанную на основе трудов М. Р. Селивачева, Н. М. Акчуриной-Муфтиевой и Е. Р. Котляр¹.

Данная классификация основана на следующей типологии символов изобразительного семиозиса:

1. Фитоморфные (растительные) символы;
2. Зооморфные (животные) символы;
3. Скевоморфные символы (изображения предметов);
4. Геометрические (астральные) символы;
5. Эпиграфические (текстовые или буквенные) символы.

В основе иконографического метода в архитектуре, где нет прямой изобразительности, лежит изучение семантики образов, символики форм, их значения, использованных композиционно-художественных средств².

Крымский изобразительный семиозис сформировался под воздействием нескольких ключевых факторов, среди которых особую роль играют религиозные изобразительные каноны, традиционные символические элементы архитектурного декора и художественные принципы декоративно-прикладного искусства. Архитектура в этом случае становится мостом между «духом» города, его особой атмосферой, его историей и современной жизнью. В итоге именно эта связь, то есть постоянный действующий диалог между

¹ Селивачев, М. Р. Лексикон української орнаментики: (іконографія, номінація, стилістика, типологія). Київ, 2005. С. 47; Акчурина-Муфтиева Н. М. Декоративно-прикладное искусство крымских татар XV – первой половины XX вв. Симферополь, 2008. 392 с.; Котляр Е. Р. Традиционные элементы народного искусства этносов Крыма в декоре эпохи модерна // Культура и цивилизация. 2016. № 4. С. 351–361.

² Ванеян С. С. Архитектура и иконография (проблемы классических методов истории искусства) // Вестник Московского университета. Сер. 8 : История. 2007. № 2. С. 92–104.

прошлым и будущим, и есть главная, конечная цель любой стратегии по актуализации культурного наследия¹.

В иудаизме и исламе действовал запрет на изображение человека, а в исламе – и животных, что способствовало символической передаче антропоморфных и зооморфных образов через фитоморфные и астральные мотивы. Многовековое сосуществование крымских татар, караимов и крымчаков привело к взаимовлиянию их художественных традиций и формированию сходных изобразительных принципов, хотя толкование отдельных символов могло различаться в зависимости от конфессиональной принадлежности.

Христианская традиция не запрещала изображать людей и животных, однако в раннехристианском искусстве, в том числе в армянской культуре, символика оставалась абстрактной, выражаясь через растительные и геометрические формы. С утверждением православия в изобразительной семиотике сформировалась каноническая иконография Христа, Богоматери, ангелов и святых, сформировав устойчивую иконографическую систему².

В условиях сложного этнокультурного взаимодействия Крыма ряд символов приобрел множественные значения, варьирующиеся в зависимости от религиозной и национальной принадлежности. Некоторые из наиболее распространенных примеров представлены в сводной таблице символов религиозной и национальной принадлежности (прил. 1).

В застройке крупных городов Крыма периода модерна, несмотря на общие эклектичные черты регионального стиля, проявлялись уникальные особенности, обусловленные не только творческими подходами архитекторов, но и влиянием меценатов, городских правителей, а также культурными кодами этнонациональных общин. Рассмотрим примеры декоративного оформления зданий модерна в каждом из крупных городов Крыма.

¹ Андрущенко И. А., Буркальцева Д. Д. Архитектурное наследие как часть санаторно-курортного комплекса Евпатории // МедиаВектор. 2022. № 6. С. 4–10.

² Абрамова В. И., Архангельская Ю. В., Георгиева С. И. Символика солнца и луны в русских и болгарских вербальных текстах культуры // Тульский научный вестник. Сер.: История. Языкознание. 2020. № 1. С. 52–62.

Симферополь – центральный город Крыма, сосредоточивший предпринимательскую, общественную и культурную жизнь региона. Здесь сохранились храмы различных конфессий, синематограф, театр, особняки, а также общественные здания. Несмотря на то, что Симферополь не является курортным городом, его застройка периода модерна соответствует общему характеру крымской стилистики: светлые здания из ракушечника, иногда с элементами мрамора. Планировка малоэтажной застройки отличается классической прямолинейностью.

Декор зданий сочетает элементы античного стиля, Ренессанса (в ордерной системе и пропорциях), рококо, сельджукского стиля и мудехар. В отличие от прибрежных городов, расположенных вдоль побережья и бухт, Симферополь отличается компактностью, прямолинейной уличной планировкой (в духе античной застройки), а его общий план близок к кругу.

Одним из характерных примеров стиля нео-мудехар является симферопольская караимская кенаса, построенная в 1891–1896 гг. В ее архитектуре синтезируются стили мудехар и Ренессанс. Светлое и нарядное здание кенасы выстроено из бодрацкого камня. К характерным деталям мавританского стиля относится зубчатое оформление башенок по бокам фронтона и на карнизах. Восточные черты проявляются в навершиях башенок по обеим сторонам входа, сложной стрельчатой форме двух узких окон над входом, декоративных полосах на фасаде и лепном узоре под карнизом.

Стиль мудехар органично подходил для строительства иудейских культовых сооружений, учитывая восточное происхождение религии и тот факт, что сефардская ветвь иудаизма ведет свое происхождение от мавританской Испании. Одним из ярких примеров мавританской архитектуры является Хоральная синагога, построенная в 1881 г. в центре Симферополя, на улице Салгирной (ныне проспект Кирова).

Здание симферопольской Хоральной синагоги представляло собой прямоугольное в плане двухэтажное сооружение, слегка вытянутое с запада на восток. Западный фасад, обращенный к центральной Салгирной улице

(ныне проспект Кирова), имел двухъярусную конструкцию с выступающим карнизом, разделявшим этажи. По вертикали фасад членился на три части: центральный объем и две прямоугольные башни по бокам. В центральной части фасада на каждом этаже были расположены три больших арочных проема, а в башнях – по одному окну на этаж.

Восточно-мавританский колорит зданию придавали зубчатые кромки башен, центральный арочный фронтон – символ Скрижалей Завета – и балюстрада по обе стороны от фронтона. К характерным элементам мавританского стиля также относятся стрельчатые окна второго этажа в башнях.

Ярким примером полистилистического характера крымской архитектуры эпохи модерна в Симферополе является здание Национального банка, известное как «Золотой телец», спроектированное Н. П. Красновым. Оно расположено на бывшей Дворянской улице (ныне улица Горького).

Архитектор стремился создать образ, символизирующий надежность и достаток. В основу проекта был положен поздний модерн, который благодаря своему полистилистическому характеру позволил интегрировать элементы различных стилей. Так, в архитектуре здания можно увидеть полуциркульные окна, характерные для итальянского Ренессанса, восточные и византийские орнаменты, рельефно выступающие на фасаде, а также балясины, напоминающие романские колонны. Перед фасадом размещены четыре массивные греческие (дорические) колонны.

Выбор стиля модерн обусловил не только полистилистический характер, но и символизм архитектурного декора. Так, на фасаде «Золотого тельца» размещены павлины, традиционно ассоциируемые с финансовым благополучием, а между ними – катарский орден символ Центра мирового света и мудрости. По всему фасаду проходит мистический сельджукский орнамент, характерный для декора армянской стилистики, караимов и крымских татар, а также щиты с императорскими коронами.

Композиция главного фасада построена на сочетании мелких эклектичных форм. Центральный ризалит – выступающая на всю высоту часть здания – заполнен крупным полуциркульным витражом, тимпан которого украшен декоративной фризовой композицией. Визуально фасад делится на три части, что подчеркивается портиком из четырех колонн, высотой в один этаж, выполненным в греко-тосканском ордере. Декоративная роль портика выходит за пределы архитектурного решения, превращая его в композиционный акцент здания.

Арочные окна второго этажа (три в центральном ризалите и по одному в боковых) обрамлены рельефами с восточными мотивами. На боковых ризалитах, на уровне второго этажа, расположены картуши с изображением герба Таврической губернии. Величественность здания подчеркивает скульптурное изображение льва – традиционного символа власти, могущества и величия в крымчакской, еврейской и немецкой культурах. Львы размещены по обе стороны от профилированного карниза.

Среди памятников модерна, придавших городу выразительный и узнаваемый архитектурный облик, можно выделить бывшую Городскую думу и управу (ныне здание Филармонии). Особняком стоит Дворянский театр (ныне Основная сцена ГАУК РК КАРДТ им. М. Горького), который, несмотря на его возведение в период модерна, не вписывается в общую стилистику крымской архитектуры.

На улице Пушкина расположено одно из самых колоритных зданий с нарядным декоративным оформлением – особняк Эрганова, построенный в 1890 г.

Декор особняка является одним из наиболее характерных примеров крымской архитектуры модерна, демонстрируя влияние различных стилевых направлений и эпох. Архитектурное решение представляет собой вытянутое одноэтажное здание с несколькими подъездами, что делает его похожим на

доходный дом, спроектированный для сдачи квартир внаем, возможно, именно с этой целью он был построен первым владельцем¹.

Конструкция здания отражает характерные черты античного классицизма. Его фасад разделен поперек на пять ярусов, а верхняя часть, над карнизом, украшена балюстрадой с массивными колоннами. Фризový ярус разделен вертикальными выступами, напоминающими триглифы, на несколько секторов-метоп, где размещены скульптурные рельефы. Ряд окон и дверей фасада имеет полуциркульное завершение, обрамленное ионическими полуколоннами и лепными рельефами. Ярус между окнами и линией фундамента дополнен вертикальными декоративными членениями с рельефами.

В то же время пропорции архитектурных элементов – значительный вынос карниза, крупные капители колонн, глубокие врезы окон, а также обилие укрупненных лепных деталей – придают зданию барочные черты. Пластика декоративных элементов (капители, резные деревянные горельефы на филенках дверей, украшения карниза и др.) представляет собой сплав европейского барокко и крымского декоративного искусства, в частности скифо-сарматского, которое проявилось в декоративно-прикладном искусстве народов Крыма. Барочный стиль подчеркивает вензель в виде буквы «Э» в картуше-свитке над входом, увенчанный короной – символом власти, а также венок из лавровых листьев, плодов айвы и винограда, перевитых лентой. Эти плоды символичны для Крыма, где виноградарство является одним из древнейших сельскохозяйственных промыслов. Такой мотив характерен для орнаментики различных народов: он встречается в декоре христианских храмов (особенно армянских), а также в караимском, крымчакском и крымскотатарском декоративно-пластическом искусстве².

¹ Коваленко А. И. О некоторых стилевых особенностях архитектуры Крыма // Культура народов Причерноморья. 1999. № 1. С. 51–54.

² Акчурина-Муфтиева Н. М. Декоративно-прикладное искусство крымских татар XV – первой половины XX вв. Симферополь, 2008. С. 202–220.

Сам венок и вензель окружают завитки – мелкие «кудрявые» элементы, придающие композиции восточный, «арабесковый» характер. Изображения связок плодов, висящих на шнурах, встречающиеся в декоре крымских зданий модерна, заимствованы из европейского барокко. То же самое можно сказать о растительных элементах рельефа, обрамляющих вход: картушах со львами в растительном орнаменте по бокам двери, венке с лавровой ветвью и др.

Особенность барокко подчеркивается и барельефом на фризе, где реалистично изображена морда льва – элемент, восходящий к традиции придворных охотничьих залов с трофеями¹. Однако сам фризový орнамент над дверью имеет ярко выраженный тюркский характер, повторяя узор «бараний рог», характерный для крымскотатарского и караимского декоративно-прикладного искусства².

Бюсты-кариатиды по обе стороны двери на первый взгляд напоминают античную скульптуру, но завитки капителей и растительный орнамент под бюстом при детальном рассмотрении относят их к традиции крымского декоративного искусства. Здесь прослеживается мотив «вазон с цветами», распространенный в крымскотатарском, караимском и армянском искусстве. Следует отметить, что античное искусство Крыма – Боспора и Херсонеса – во многом подвергалось влиянию скифо-сарматской культуры, что видно в сохранившихся капителях колонн, настенной росписи и вазописи.

Элементы фриза здания представляют собой растительный орнамент, характерный для декоративного искусства крымских татар, караимов и армян. Основой композиции является S-образно изогнутая ветвь «Эгри-дал» (кр.тат.), символизирующая течение жизни и цикличность времени³. Этот мотив широко использовался в крымском декоре модерна: он встречается как в виде ветви с цветами, плодами и листьями, так и в форме завитков-усиков.

¹ Котляр Е. Р. Морфология дизайнерских символов в Караимское декоративно-прикладное искусство // Евразийское Научное Объединение. 2015. Т. 2. № 2. С. 325–327.

² Чепурина П. Ю. Декоративное шитье Крыма // Крымские татары: хрестоматия по этнической истории и традиционной культуре / авт.-сост. М. А. Араджиони, А. Г. Герцена. Симферополь, 2005. С. 293.

³ Караимская народная энциклопедия. Язык и фольклор караимов / [сост. М. С. Сарач]. М., 1997. 369 с.

Особенностью S-образно изогнутой ветви «Эгри-дал» (кр.тат.) является изображение стилизованных голов львов, расположенных на концах ветвей, обращенных друг к другу. Эти фигуры символизируют власть и земное могущество, а противоположные концы превращаются в хвосты. Образ льва мог быть заимствован как из скифо-сарматского искусства, так и из более поздней готической пластики, где изображение химер было распространенным мотивом ¹. Грифон, в частности, использовался в геральдике античного Херсонеса и Пантикапея, хотя этимология этого символа восходит к малоазийской традиции.

Пластика деревянных горельефов на дверях также демонстрирует сочетание культурных влияний, изображая крылатых львов и орлов. Образ химер широко применялся в оформлении крымских зданий периода модерна. Одно из самых известных – знаменитый «Дом с химерами», особняк купца Х. К. Чирахова на углу улицы Одесской и проспекта Кирова. Его фасад украшен фигурами, напоминающими морских коньков с крыльями и птичьими головами. Чешуйчатые ящеры – драконы с головой птицы и зубастым клювом – украшают фасад другого особняка на проспекте Кирова.

Не менее интересна оригинальная лепнина, мотивы которой явно восходят к традиционному искусству Крыма. Особняк присяжного поверенного Е. В. Вульфа, ныне служащий Музеем истории Симферополя², представляет собой одноэтажное строение с лаконичной классической планировкой. Как и здание стоматологии, его архитектурный облик дополняет верхняя галерея над карнизом и два небольших арочных фронтона над входом и одним из окон.

Декор здания отличается большей сдержанностью, ограничиваясь низко выступающими рельефными элементами над окнами и во фризовой части. Однако сам характер изображения напоминает традиционную крымскотатарскую, караимскую и армянскую вышивку. Над окнами

¹ Цалик С. Евпатория. Прогулки по Маленькому Иерусалиму. Симферополь, 2012. 275 с.

² Килессо С. К. Архитектура Крыма. Киев, 1983. С. 64.

располагаются вазоны с мелкими растительными мотивами, аналогичные декоративным кронштейнам по бокам. Элементы фризowego растительного орнамента, такие как ряд пальметт над входом (символ славы и почета), были заимствованы из малоазийского, а затем греческого искусства.

Особый интерес представляют четырехлепестковые розетки с маленькими пальметтами в каждом лепестке, расположенные под окнами. Изображение розеток с разным количеством лепестков – четырех-, пяти-, шести-, семилучевых и более – восходит к древнему солярному символу, который присутствует в крымском искусстве на протяжении веков. Этот мотив имеет глубокие корни, уходящие в культуру тавро-скифов¹.

Нарядным декором отличается и здание фотоателье, сохранившее надпись с дореволюционной орфографией «Фотографія» – дом купца Семерджиева. Архитектурный стиль здания можно охарактеризовать как классицизм с элементами ренессансного барокко. На это указывают сдвоенные окна с полуциркульными навесками и «ложные» перила с рельефными полубалясинами под ними (по типу итальянского балкона), пилястры, украшенные головами ангелочков, срезанный угол с полукруглым балконом, увенчанным небольшой мансардой, а также кронштейны под карнизом в виде лопаток, завершающихся волютой в античном стиле².

Оригинальным архитектурным решением стало использование двух масштабов пилястр: крупных – по бокам сдвоенных окон и меньших – по сторонам каждого окна. Асимметричный фасад служит выразительной доминантой центральных улиц, придавая им торжественный и праздничный характер.

Фасад со стороны улицы Пушкина, над входом в фотоателье, оформлен выступающим вверх полукруглым фронтоном с лепным картушем и поддерживающими треугольный карниз над входом кариатидами в античном

¹ Асанова Е. Универсальный язык узоров (о национальной вышивке крымских татар) // Касевет. 2002. № 1. С. 33–37.

² Охотникова Е. В. Стиль модерн в России и Италии: культурная рецепция: дис. ... канд. культурологии. М., 2014. 237 с.

стиле. Впечатление нарядности усиливают декоративные венки из фруктов и лавра, обрамляющие кронштейны над окнами. Восточный характер зданию придают многочисленные пальметты¹.

Ренессансные элементы характерны и для других строений на улице Пушкина, например для дома купца И. М. Левитана (сегодня здесь размещается детская музыкальная школа им. П. И. Чайковского). Фронтон с мансардой над ним, итальянский балкон, ионические колонны, обрамленные венками с кистями, круглый люнет над балконом, а также сдвоенные окна с полуциркульным завершением – все это отражает легкость и непринужденность итальянского стиля, синтез классицизма, ренессанса и барокко².

Ренессансная пластика в сочетании с выразительным модерном характерны и для растительного декора здания на улице Пушкина. Рельефы на фасадах изображают вьющиеся ветки сложноцветного растения, напоминающего калину. В одном случае их причудливые изгибы повторяют S-образный мотив Эгри-дал³, в другом – над входом – демонстрируют характерные для модерна прихотливые линии с минимальной стилизацией.

Здание на улице Пушкина, в котором сегодня размещается Центр эстрадного искусства, выделяется оригинальностью. Несмотря на геометрически строгие трапециевидные линии фасада, его декор насыщен античными греческими элементами: рельефами в виде классического лаврового венка на фронтоне и трех щитов с меандром над входом. Орнамент меандр широко применялся в крымском декоре модерна, украшая, например, фасад дома на улице Пушкина, 26 и другие здания.

Иное впечатление производит другой известный особняк – дом Франца и Софии Шнейдер, ныне функционирующий как дом бракосочетания. Его

¹ Баяшкo Л. С., Гордиенко А. Н., Гордиенко А. Н. Энциклопедия символов. М. ; Смоленск, 2007. С. 186.

² Асанова Е. Универсальный язык узоров (о национальной вышивке крымских татар) // Касевет. 2002. № 1. С. 33–37.

³ Фахрутдинова Ф. Д. Народный костюм как отражение взаимодействия русской и татарской культур на юге России Тюменская область в XIX – начале XX века : дис. ... канд. культурологии. Челябинск, 2011. 150 с.

архитектурная композиция отличается асимметричным построением объемов со смещенным к правому краю фасада входом. Барочные коринфские колонны, поддерживающие крытую галерею с мраморной балюстрадой, утяжеляют восприятие фасада, а ровное перекрытие наверху подчеркивает стиль уникального синтеза эпох и художественных традиций. Схожие по планировке здания с асимметричной композицией и смещенным входом характерны для ряда симферопольских построек периода модерна. Среди них – церкви Марии Магдалины, Константина и Елены, а также знаменитый Дворянский театр.

Бывший Дворянский театр (ныне ГАУК РК КАРДТ им. М. Горького), построенный в 1821 г. академиком архитектуры А. Н. Бекетовым, существенно отличается от окружающей застройки улицы Пушкина и города в целом. Более того, он не принадлежит к крымской архитектурной традиции и диссонирует с соседними зданиями, возведенными в тот же период. Это объясняется тем, что проект театра был разработан А. Н. Бекетовым удаленно, без посещения Симферополя, а местные власти, утверждавшие его строительство, не решились возражать столь выдающемуся архитектору.

Здание выполнено в стиле парадного классицизма, характерного для крупных городов и просторных площадей, таких как Харьков, где А. Н. Бекетов сформировал архитектурный облик города. Фасад театра демонстрирует фирменный почерк архитектора и напоминает здание Дворянского собрания в Харькове, а также другие проекты.

Несмотря на то, что перед театром отсутствует обширное пространство, необходимое для его полноценного восприятия, он остается архитектурной доминантой улицы Пушкина, выделяясь масштабом и пропорциями среди окружающих зданий с нарядным, «кудрявым» модерновым декором. Непривычными для крымской архитектуры являются как крупные масштабы ордерных элементов (колонн), так и круглые скульптурные группы. В крымских зданиях периода модерна, как правило, применялись небольшие

рельефные выступы, а исключение составляли лишь скульптурные львы перед фасадами и лестницами дворцовых комплексов.

Прямоугольный фасад здания венчают две башни с почти плоскими перекрытиями, оформленные галереями с массивными колоннами. Парадный фасад, помимо трех больших прямоугольных окон, дополнен тремя круглыми окнами, обрамленными скульптурными фигурами, которые их поддерживают. Галерея второго этажа увенчана бюстами А. С. Пушкина (в центре), П. И. Чайковского и М. А. Глинки.

Аттик над парадным входом украшен скульптурной группой Аполлона Бельведерского и Мельпомены, держащими свиток с либретто, увенчанный короной, и крылатыми львами, расположенными по бокам фасада. Среди других декоративных элементов выделяются кариатиды в виде женских фигур в античных хитонах, одна из которых держит театральную маску. Над окнами фасада, слева и справа от центрального входа, размещены скульптурные изображения масок героев античного театра, а в метопах над входом – лавровые венки ¹. Здание бывшего Дворянского театра наглядно демонстрирует различие между эклектикой-методом и модерном-стилем. А. Н. Бекетов применил эклектический метод, свободно соединив элементы парадного классицизма, барочную пластику (картуши, геральдические щиты, венки) и античную скульптуру (кариатиды, маскароны, группа Аполлона и Мельпомены). Однако результат этого синтеза не принадлежит к крымскому модерну: в здании отсутствует характерная для крымской стилистики мелкая «кружевная» лепнина, восточные орнаментальные коды и связь с природным ландшафтом. Театр остаётся образцом материковой эклектической традиции, где метод синтеза не порождает нового регионального стиля, а воспроизводит столичный академический канон. В отличие от него, крымский модерн использует тот же эклектический метод, но наполняет его локальным

¹ Котляр Е. Р. Этнокультурные параллели в декоративной пластике особняков и общественных зданий Симферополя периода модерна // Мир культуры и культурология : альманах научно-образовательного культурологического общества России. СПб, 2018. Вып. VI. С. 493–503.

содержанием – сельджукской плетёнкой, мудехарскими арками, символами «Эгри-дал», – создавая принципиально иной художественный язык».

Несмотря на заимствования из различных архитектурных стилей, здания Симферополя сохраняют цельность восприятия. Их объединяют классическая античная строгость линий застройки, малоэтажность, светлый оттенок отделки, а также характер лепного декора, состоящего из небольших неглубоких рельефов, которые на расстоянии напоминают кружево. Единственным зданием, диссонирующим с общей архитектурной стилистикой города, остается Дворянский театр, чья композиция основана на массивных формах и круглых скульптурных группах.

Сопоставление симферопольской застройки модерна с материковой традицией показывает существенное различие в функции самого эклектического метода. Если в петербургском модерне эклектика чаще выступала формой интеллектуального историзма и личного творческого высказывания архитектора (характерный пример – постройки Ф. О. Шехтеля), то в симферопольских особняках – Эрганова, Вульфа, доме И. Р. Семерджиева – она приобретала локально-идентификационную функцию: сочетание античных, барочных, сельджукских и мудехарских элементов декора визуально фиксировало национальную и конфессиональную принадлежность заказчика. Показательно в этом отношении здание Дворянского театра А. Н. Бекетова, спроектированное по образцу материковых построек парадного классицизма, в частности, харьковского Дворянского собрания того же архитектора: оно демонстрирует, что один и тот же эклектический метод, примененный вне локального культурного контекста, не порождает регионального стиля, а лишь воспроизводит столичный академический канон – в отличие от крымской эклектики, наполняющей заимствованную форму местным содержанием.

Евпатория как курортный город отличается протяженными улицами, расположенными параллельно береговой линии. В целом застройка модерна здесь, как и в Симферополе, малоэтажная, а здания на главных улицах

выстроены в единую линию и возведены из светлого камня, преимущественно ракушечника. Архитектурный декор многих зданий Евпатории периода модерна связан с деятельностью как городского головы С. Э. Дувана, караима по происхождению, так и многочисленной караимской общины. Благодаря этому в историческом центре города широко применялись элементы мавританского стиля мудехар, характерного для караимских молитвенных домов. Автором многих архитектурных проектов Евпатории выступил П. Я. Сеферов.

Одним из выдающихся архитектурных памятников модерна является доходный дом С. Э. Дувана – городского головы Евпатории и мецената, внесшего значительный вклад в развитие города (архитектор П. Я. Сеферов) (прил. 2., рис. 53).

Семен Эзрович Дуван – выдающийся филантроп, председатель земской управы и гласный муниципального собрания Евпатории, один из ведущих представителей городского самоуправления Таврической губернии. По его инициативе с использованием как городского бюджета, так и личных средств в Евпатории получил развитие международный курорт, были построены школы, больницы, городской театр, городская библиотека и электростанция. С. Э. Дуван – караим знатного происхождения, внук Симхи Бабовича – первого крымского гахама (высший духовный титул караимов).

По проектам архитектора П. Я. Сеферова по всему Крыму, и особенно в Евпатории, были возведены знаковые архитектурные сооружения, ставшие частью исторического наследия. Среди них – первая в городе электростанция, публичная библиотека им. Александра II, городской театр им. А. С. Пушкина (спроектированный совместно с городским архитектором А. Л. Генрихом), а также кафе и гостиница «Beau-Rivage» («Прекрасный берег») и др.¹.

Здание доходного дома С. Э. Дувана представляет собой двухэтажное сооружение прямоугольной формы, фасад которого разделен на три

¹ Дуван С. Э. Я люблю Евпаторию : слово и дело Городского Головы / сост. и авт. вступ. ст. М. В. Кутайсова, В. А. Кутайсов. Изд. 2-е, перераб. и доп. Симферополь, 2013. 204 с.

горизонтальных яруса и богато декорирован лепниной. Центральный вход украшен балюстрадой с барочным фронтоном. Элементы барокко, такие как выкружистый портик и балюстрада, традиционно встречались во внутреннем убранстве караимских молитвенных домов – кенас, особенно в гэхалах – алтарях. Их использование в архитектуре дома подчеркивает приверженность С. Э. Дувана караимскому наследию¹.

В центре фронтона, в круглом медальоне, размещено гербовое изображение. В его центре – тамга, являющаяся частью караимского герба. Тамги, первоначально служившие родовыми знаками для клеймения скота, были распространены у караимов и крымских татар, их происхождение восходит к древнетюркским традициям. Позже они стали использоваться как гербы. Караимская тамга имела форму двурогого копья – сэнэк, напоминающего букву «У». На медальоне рога дополнены верхним замыкающим элементом, формируя силуэт щита – еще одного символа караимского герба. По обе стороны тамги изображены виноградные побеги – символ одного из древнейших сельскохозяйственных промыслов Крыма. Этот мотив широко встречается в орнаментике разных этносов региона. Общая форма вензеля, возможно, стилизует букву «Д», отсылая к фамилии Дуванов. В верхней части фронтона размещен еще один медальон – овал на развернутом свитке. Изображение свитка Торы как главной иудейской святыни ассоциируется с мудростью и первостепенной важностью. По обе стороны свитка помещены пальметты – символ славы и почета. Пальметта над карнизами окон напоминает полусолярный символ, характерный для караимской традиции. Пилястры с узорными капителями отсылают к колоннам, характерным для декора гэхалов – символов Иерусалимского Храма, колоннам Яхин и Боаз². Между окнами боковых частей фасада расположены геральдические картуши с изображением головы льва над

¹ Котляр Е. Р. Традиционные элементы народного искусства этносов Крыма в декоре эпохи модерна // Культура и цивилизация. 2016. № 4. С. 351–361.

² Котляр Е. Р. Традиционные элементы народного искусства этносов Крыма в декоре эпохи модерна // Культура и цивилизация. 2016. № 4. С. 351–361.

скрещенными якорями, связанными канатами. Символ льва олицетворяет власть, а якоря подчеркивают статус Евпатории как портового города.

Одним из наиболее известных сооружений Евпатории является вилла караимского купца Юфуды Мордехаевича Гелеловича, построенная в 1910 – 1912 гг. в стиле нео-мудехар (прил. 2., рис. 54). Благодаря этому архитектурному решению вилла получила название «Мавританка». С 1921 г. в ее помещении размещается Евпаторийский краеведческий музей. С высокой долей вероятности можно предположить, что архитектором виллы был А. Л. Генрих – автор многочисленных архитектурных проектов Евпатории того времени.

Адам Людвигович Генрих занимал пост главного архитектора Евпатории с 1894 г. по 1918 г. Он отличался прогрессивными взглядами, применяя в своих проектах смелые сочетания стилистики и новые достижения в строительстве, чему способствовала его инженерная специализация. Среди его работ – Свято-Ильинская церковь, Городская управа, отделения Санкт-Петербургского банка, гостиницы, виллы, многочисленные доходные дома.

Архитектурный объем виллы, основанный на мавританском стиле, представляет собой прямоугольное строение с выступающей башней входа, глубоким карнизным выносом и плоской четырехскатной черепичной кровлей. Характерным элементом декора являются омегаобразные оконные проемы и оформление входа в виде ажурного архивольты, опирающегося на две изящные колонны. На фронте над главным входом расположен типичный для мудехара восточный орнамент в виде паттерна. Второй вход, расположенный справа от главного, перекрыт призмобразным куполом и декорирован по фронту михрабным орнаментальным навершием. Над карнизом здания проходит балюстрада со ступенчатыми зубцами. На стенах чередуются гладкие и рельефные полосы, а каменный рельеф фронтонов и филенок входа перекликается с массивными резными дубовыми дверями.

Аналогичный синтез архитектурных элементов барокко и ренессанса характерен для гостиницы «Бо-Риваж» (фр. «Beau Rivage» – «Прекрасный

берег», ныне пансионат «Орбита») – значимого памятника архитектуры Евпатории. Здание было возведено в 1916 г. по заказу И. Я. Неймана (прил. 2., рис. 56, 57). Авторство проекта остается неустановленным, однако стилистическое сходство с работами П. Я. Сеферова позволяет предположить участие архитектора в создании объекта, поскольку ряд спроектированных им зданий демонстрирует сходные архитектурные решения¹. Фасадная композиция гостиницы включает элементы, объединяющие мифологические и театральные мотивы. Полукруглый угловой выступ увенчан скульптурным изображением Музы, окруженной цветочными гирляндами, бусами и лентами, тогда как на верхних частях боковых фасадов размещены мужские театральные маски, сочетающиеся с женскими бюстами. Это архитектурное решение отсылает как к античным театральным традициям, так и к мифологическим сюжетам, характерным для барочной живописи и пластики. Декоративные картуши, обрамленные витыми шнурами с кистевидными завершениями, усиливают барочную пышность фасада, делая здание выразительной архитектурной доминантой, насыщенной декоративными элементами².

Архитектура Евпатории периода модерна сохранилась достаточно хорошо, как и в Симферополе, демонстрирует цельность крымской стилистики, объединяя классическую ярусную конструкцию зданий с восточными мавританскими и сельджукскими элементами декора³.

Архитектура Евпатории наглядно демонстрирует отличие крымской индивидуализации архитектурных форм от строительной практики других регионов Российской империи. Насыщенный караимский тамговый и мавританский декор доходного дома С. Э. Дувана, виллы «Мавританка» Ю. М. Гелеловича и гостиницы «Бо-Риваж» контрастирует со

¹ Заскока В. М. Караимы Евпатории: история, культура, архитектура : краткий очерк. Симферополь, 2009. 216 с.

² Иванов А. В. Евпатория : путеводитель. Севастополь, 2006. 64 с.

³ Котляр Е. Р. Семантика караимской символики в декоре экстерьера дома С. Дувана в г. Евпатория // Наука сегодня: постулаты прошлого и современные теории : сб. междунар. науч.-практ. конф. Саратов, 2015. С. 83–87.

стандартизированной, лишённой подобной культурной маркировки застройкой доходных домов Риги и других прибалтийских городов, где заказчиком выступал частный капитал без выраженной этнокультурной идентификации. Если прибалтийский модерн формировался под влиянием немецкой *Jugendstil*, с опорой на растительную орнаментику, асимметрию и национальный романтизм, то евпаторийская архитектура выстраивает собственный региональный код на сельджукских и мудехарских формах, транслирующих конфессиональную и сословную принадлежность заказчиков-меценатов, а не общенациональную романтическую идею, характерную для прибалтийского модерна.

Стилистика **Большой Ялты** (Южного берега Крыма) была преимущественно ориентирована на отдых у моря и строительство дворцов, вилл и курортов. Образцом для подобных построек послужил императорский Ливадийский дворец, а основу архитектурного решения южнобережных вилл составлял легкий ренессансный каркас с разнообразными декоративными элементами. Большинство знаковых архитектурных объектов Большой Ялты были спроектированы Н. П. Красновым.

Наиболее известным творением архитектора Н. П. Краснова является Ливадийский летний дворец императора Николая II, построенный в 1909–1911 гг. по личному распоряжению монарха в стилистике итальянского Возрождения. Архитектурное решение дворца, соответствующее канонам загородных резиденций Италии и Франции, сочетает монументальность масштабов с визуальной легкостью и декоративным изяществом. Белоснежный колорит здания обусловил его неофициальное название – Белый дворец. При строительстве использовался местный инкерманский известняк белого оттенка, предварительно обработанный защитным составом для предотвращения повреждений от плесени. Сооружение отличалось инновационными для своего времени техническими решениями: железобетонный каркас обеспечил сейсмическую устойчивость здания (что подтвердилось сохранностью при землетрясении 1927 года), система

отопления включала каминное и центральное водяное отопление, а автономное электроснабжение обеспечивалось дворцовой электростанцией. Историческая значимость дворца подчеркивается проведением в его стенах Ялтинской конференции 1945 года – ключевого дипломатического события стран антигитлеровской коалиции, определившего основы послевоенного урегулирования.

Стиль летнего императорского дворца – нео-Ренессанс – позволил архитектору создать ансамбль, гармонично вписывающийся в окружающий южнобережный ландшафт. Легкая, не перегруженная декором конструкция здания выделяется на фоне синего неба и моря, а также яркой зелени Ливадийского императорского парка. В облачную погоду она сливается с силуэтами кучевых облаков. Архитектурное решение включает характерные для Ренессанса простые прямоугольные объемы основного здания и башен с плоской крышей, полуциркульные арки входа, полукруглые навершия «двойных» и «тройных» окон, а также балюстрады над карнизами.

Н. П. Краснов, занимавший пост главного архитектора Ялты, участвовал в возведении многих знаковых крымских памятников архитектуры. Среди его проектов – костел в Ялте в нео-романском стиле, собор Александра Невского в нео-русском стиле, церковь Св. Нины в армянском стиле. Кроме того, он спроектировал дворец «Дюльбер» великого князя Петра Николаевича Романова в Мисхоре в стиле нео-мудехар, виллу «Ксения» В. А. Чуйкевич в Симеизе в нео-романском стиле, особняк «Сельбилляр («Кипарисовая роща»))» княгини Н. А. Барятинской в стиле нео-Ренессанс, а также особняки И. Н. Загордана, Е. О. Майтопа в Ялте в стиле нео-Ренессанс, охотничий дом князя Ф. Ф. Юсупова в селе Коккоз (Соколиное) в крымскотатарском стиле мусульманского Ренессанса (стиле Ханского дворца) и виллу Н. Свиягина в Симеизе.

Мавританские дворцы также являлись популярным архитектурным направлением на Южном берегу. Как и в ренессансных резиденциях, в них предусматривались просторные внутренние дворы, обзорные террасы и

балконы – характерные элементы архитектуры приморских курортов. Законодателем стиля для многих зданий южного побережья был главный архитектор Ялты Н. П. Краснов.

Одним из ярких примеров этой архитектуры является Дворец «Дюльбер», построенный в 1897 г. по проекту Н. П. Краснова для великого князя П. Н. Романова. Основой для архитектурного решения дворца стали эскизы, разработанные самим князем во время его путешествий по странам Ближнего Востока и Магриба.

Здание, выполненное в романтическом мавританском стиле с выраженными элементами сельджукской архитектуры, отличается белоснежными фасадами, серебристыми куполами, арочными проемами и зубчатым завершением стен. Как типичный представитель мавританского направления, дворец базируется на лаконичных геометрических формах, его планировочная конфигурация приближена к букве «П». Доминантой композиции выступает центральный фасад, оформленный в виде выступающей башни с куполом и шпилем, что отсылает к андалузским дворцовым традициям. Оконные проемы демонстрируют разнообразие восточных форм – от стрельчатых до омега-образных контуров. Уникальную стилистическую идентичность сооружению придает орнаментальный декор: мелкосегментные рельефы с восточными мотивами, зубчатые карнизные элементы и мозаичные вставки в сине-голубой гамме. Архитектурный облик дворца сочетает монументальность объемов, классическую уравновешенность пропорций и изысканность декоративного убранства, создавая образ восточной роскоши. Над главным порталом арабской графикой начертана фраза «Этот дворец посвящается хазрату», завершающая художественную концепцию ансамбля¹.

Совершенно иной стилистике принадлежит вилла «Ксения» (прил. 2., рис. 52) В. А. Чуйкевич в Симеизе, автором проекта которой также является

¹ Ефремова Л. А. Ориенталистика в крымской архитектуре XIX – начала XX века // Архитектура. Строительство. Дизайн. 2019. № 3-4. С. 116–122.

Н. П. Краснов. Асимметричная структура здания восходит к североевропейской замковой традиции. Виллу украшает восьмиугольная башня над входом, перекрытая восьмигранной призмой и увенчанная флюгером. Массивные стены, сложенные из серого необработанного камня, деревянные подпорки карнизов и кровли, остроконечный силуэт башни и второй кровли, мощные сегменты балюстрады галереи подчеркивают грубоватый замковый нео-романский стиль. В качестве декоративных элементов использованы металлические детали – флюгер, перила балкона и верхней балюстрады над правым входом.

Архитектура дворцов и вилл Большой Ялты представляет собой наиболее показательный материал для сопоставления с петербургской традицией модерна. В отличие от петербургского модерна, ориентированного на монументальность и высокую урбанистическую плотность застройки (доходные дома с глубоко проработанными порталами при слабой инсоляции), ливадийский, мисхорский и симеизский комплексы, созданные преимущественно Н. П. Красновым, формировались в логике курортного, ландшафтно-ориентированного модерна: открытые галереи, террасы, аркады, разноуровневая композиция, подчинённая рельефу, и контраст белых фасадов с морем и небом продиктованы курортной функцией зданий, а не столичной репрезентативностью. Это подтверждает тезис о том, что модерн Крыма, оставаясь частью общероссийского художественного процесса, вырабатывал принципиально иную пространственную и композиционную стратегию, нежели модерн двух столиц.

Застройка **Феодосии**, как и других приморских городов Крыма, отличается протяженностью вдоль берега, светлым цветом камня и малоэтажностью. Ее архитектурное развитие непосредственно связано с деятельностью мецената и известного художника И. К. Айвазовского, армянина по происхождению. Храмы и молитвенные дома Феодосии, ориентируясь на стиль армянских средневековых храмов и Генуэзскую крепость, часто обладают лаконичным романским крепостным характером. Их

декоративное оформление преимущественно базируется на сельджукской геометрической орнаментике и раннехристианской символике, включая изображения, характерные для армянских хачкаров – «процветших крестов» в виде дерева, а также стилизованные канонические антропоморфные и зооморфные мотивы. Для молитвенных домов также были присущи элементы стиля мудехар.

Хоральная синагога Феодосии, ныне не сохранившаяся, была выстроена в 1904 г. в стиле нео-мудехар. Рядом с ней находилось духовное училище для мальчиков – Талмуд-Тора, возведенное одновременно с синагогой. Архитектура синагоги отличалась цельностью благодаря простоте базиликального объема. Ее уникальность заключалась в сочетании ренессансных пропорций с лепным декором в стиле мудехар. Башенки между зубчатым карнизом и круглое окно на фасаде придавали зданию торжественный, парадный вид, подчеркивающий его статус главной Хоральной синагоги города. Интересен тот факт, что в феодосийской Хоральной синагоге молились как евреи-ашкеназы, так и крымчаки.

Феодосийская архитектура модерна тесно связана с деятельностью как крымского краевого правителя, караима по происхождению, С. С. Крыма, так и многочисленной караимской общины. Архитектурные сооружения Феодосии периода модерна отличаются выразительным индивидуальным характером, соответствующим личностям их владельцев¹. В их архитектуре присутствует синтез нарядного декора стиля рококо с элементами мудехара.

Вилла «Виктория» – значимый архитектурный объект Феодосии, построенный по проекту Н. П. Краснова в 1912–1914 гг. для С. С. Крыма. Здание выполнено в испано-мавританском стиле нео-мудехар, характеризуется асимметричным построением объемов простых прямоугольных форм. Главными акцентами, подчеркивающими центральную композицию, служат пятичастные и трехчастные окна с колоннами-

¹ Петренко А. П. Город как сложная самоорганизующаяся система (на примере Феодосии) // Теория урбанистики. 2020. Т. 15. № 2. С. 134–145.

импостами ионического ордера. Для архитектуры модерна крымского региона в целом характерна декоративная полистилистичесность фасадов, поэтому использование традиционных национальных элементов органично вписывается в нарядный пластический строй здания¹.

Ключевой особенностью декоративного оформления является обилие сельджукских орнаментов, известных как «плетенка». Этот мотив в виде жгута повторяется в окантовке дверных проемов, в оформлении полуколонн, арочных входов и арке, соединяющей два объема здания. «Плетенка» на воротах главного входа завершается пальметтами – стилизованным изображением пальмовых листьев, традиционно символизирующим почет и знатное происхождение. В сельджукском стиле выполнены также переплетенные звездчатые узоры, размещенные в круге. Звездчатые шестиконечные и восьмиконечные розетки с характерным геометрическим переплетением украшают переход между двумя объемами здания, соединенными аркой².

Центральную часть полукруглого фронтона над дверью венчает килевидный медальон с декоративным вензелем – буквой «К», отсылающей к гербу семьи Крым. Вокруг герба расположена переплетенная лоза, ниже – толстый полукруглый жгут, стилизованный под сельджукскую плетенку, возвышающийся над фронтоном. Композиционный центр завершает стилизованное изображение львиной головы, восходящее к традиции скифского «звериного стиля». В следующем ярусе орнамента представлены фигуры льва, грифона и райской птицы, вписанные в растительный узор. В сакральной иудейской традиции эти символы выражают мессианские чаяния, их изображения на фоне Древа Жизни или райского Древа часто встречаются

¹ Вилла «Виктория» – объект культурного наследия. Феодосия, Крым : [сайт]. – URL: <https://дачавиктория.рф> (дата обращения: 16.05.2025).

² Кононенко Е. И. Еще раз о проблеме сельджукского искусства // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2015. Т. 5. № 3. С. 66–77.

в синагогах¹. Многократно повторяющийся в декоре символ льва также подчеркивает верховную власть и высокий статус владельца усадьбы.

Знаковой архитектурной достопримечательностью Феодосии является вилла табачного фабриканта И. Стамболи, спроектированная архитектором О. Вегенером. Здание выполнено в мавританском стиле и по композиции напоминает дворец «Дюльбер». Асимметричная структура виллы включает двухэтажные башни, увенчанные куполами, арочные галереи и вход, а также башенки, напоминающие минареты. Эти элементы отсылают к архитектуре андалузских дворцов и, возможно, отражают влияние стиля Н. П. Краснова. Стены и карнизы украшены мелкой каменной резьбой, выполненной в мавританском геометрическом стиле.

Совершенно иной стиль демонстрирует вилла «Милос» С. С. Крыма, названная так благодаря копии статуи Венеры Милосской, размещенной в павильоне. Архитектура виллы выдержана в неоклассическом стиле и включает треугольный античный портик, колонны в виде кариатид. Однако, несмотря на античные элементы декора, композиция здания асимметрична, а завершая карнизов выполнены в стиле мудехар, что подчеркивает синтез западных и восточных традиций – ключевую особенность крымской архитектуры периода модерна.

Феодосийская архитектура модерна благодаря выразительным прибрежным виллам – резиденциям знати подчеркивает курортный статус города. Несмотря на сравнительно небольшие расстояния между виллами, каждая из них воспринимается как самостоятельное архитектурное произведение, призванное подчеркнуть статус и достаток владельца, что является отличительной чертой курортных построек. При этом Феодосия сохраняет целостность крымской стилистики, сочетая классическую архитектурную основу с восточными элементами декора.

¹ Котляр Е. Р. Традиционные элементы народного искусства этносов Крыма в декоре эпохи модерна // Культура и цивилизация. 2016. № 4. С. 351–361.

Приморская архитектура Феодосии позволяет провести показательное сравнение с кавказским курортным модерном черноморского побережья (Сочи, Гагра). Общие черты – курортная функция застройки, обращённость к морю, использование монументальных архитектурных форм для репрезентации статуса заказчика – сближают феодосийские виллы («Виктория», «Милос», особняк И. Стамболи) с сочинскими и гагринскими постройками начала XX в. Однако если кавказский приморский модерн опирался преимущественно на грузинский и армянский национальный декор, то декоративный код феодосийской архитектуры обогащён сельджукской «плетёнкой», караимской геральдикой и мудехарскими формами, что делает его более полистилистичным и многосоставным по сравнению с этнически более однородным кавказским аналогом.

Застройка **Севастополя** начала XX в. практически не сохранилась: здания периода модерна были уничтожены во время Великой Отечественной войны, что затрудняет их комплексный анализ. Однако по отдельным элементам декора полуразрушенных построек можно предположить, что архитектура Севастополя опиралась на сочетание античного и ренессансного каркаса с декоративными элементами барокко и рококо, включавшими морскую символику – изображения кораблей, якорей, бакенов, Андреевского флага и других знаков морской традиции.

На Северной стороне Севастополя сохранились остатки усадьбы царского генерала Константина Дмитриевича Хлебникова (прил. 2., рис. 55). Дата постройки и имя архитектора неизвестны, а само здание сильно пострадало от времени и пожара. Тем не менее, уцелевший торцовый фронтон представляет собой интересный образец крымского нео-барокко – одного из направлений стилистики модерна. Над каждым окном размещен декоративный «замок», украшенный листом аканта, а на угловом портале, увенчанном полукруглым карнизом, расположен пышный барочный вензель с растительными завитками.

Архитектура **Керчи**, как и Севастополя, понесла значительные потери в ходе мировых войн – сохранилось лишь несколько сооружений. Одним из них является особняк промышленника П. К. Месаксуди, ныне в нем располагается Керченский историко-архитектурный музей. Здание представляет собой простую классическую композицию с асимметричным входом, приподнятым над стеной фронтоном. Лаконичные линии окон и входа подчеркивают строгий облик, а украшением служат фигурные чугунные решетки, выполненные в плавных природных формах, характерных для модерна.

Для определения регионального стилистического кода крымской архитектуры важно учитывать ее декоративное богатство, связанное с элементами восточного искусства. В качестве примера можно провести сравнительный онтологический анализ элементов зданий, расположенных в Симферополе. Особняк Эрганова на улице Пушкина, 16, построенный в 1890 г., позднее принадлежавший руководителю фабричной инспекции – купцу И. И. Водоциану (с 1909 г.), представляет собой характерный образец крымского модерна. В противоположность ему Дворянский театр (ныне ГАУК РК КАРДТ им. М. Горького), возведенный в 1821 г., по улице Пушкина, 15, демонстрирует проектную типологию материковой архитектурной традиции.

Декор здания особняка Эрганова может служить одним из наиболее ярких примеров региональной стилистики крымской архитектуры модерна, в нем прослеживаются черты, заимствованные из различных стилей и эпох. Анализ декора и архитектурных особенностей здания позволяет выделить ключевые характеристики крымского модерна:

1. Композиция объемов демонстрирует влияние барокко с элементами классицизма, что проявляется в расчленении фасада поперечными филенками на пять ярусов. Подтверждением принадлежности к стилю барокко служат:

- массивный вынос карниза;
- декоративная балюстрада с массивными колоннами;
- крупные (по сравнению со стволами) капители колонн;
- глубокие врезы окон;

– обилие рельефных лепных элементов декора, включая барельеф на фризе с реалистично изображенной головой льва и вензель «Э» в картуше-свитке над входом, увенчанный короной – символом власти.

2. Классические черты здания выражены в ряде деталей:

– фризовый ярус разделен вертикальными выступами, напоминающими триглыфы, на несколько метоп, украшенных скульптурными рельефами;

– окна и двери фасада имеют полукруглое завершение, характерное для ренессансного классицизма, и обрамлены ионическими пилястрами с лепными рельефами.

3. Бюсты-кариатиды, размещенные по обеим сторонам двери, на первый взгляд напоминают античную скульптуру, но при детальном рассмотрении капители и растительный орнамент под бюстами обнаруживают элементы крымского растительного узора «вазон с цветами», распространенного в крымскотатарском, караимском и армянском декоративном искусстве.

4. Влияние античного искусства, характерного для Боспора и Херсонеса, прослеживается в архитектурных элементах здания. Античная традиция в Крыму во многом подвергалась влиянию скифо-сарматского искусства, что наглядно прослеживается в капителях колонн, настенной росписи и вазописи.

Эти особенности формируют уникальный архитектурный облик крымского модерна, соединяя классицизм, барокко и восточные декоративные традиции.

Декор здания представляет собой синтез барокко, скифо-сарматского стиля и восточных арабесковых мотивов, что характерно для архитектуры модерна Крыма. В орнаментальных элементах также прослеживаются мотивы, сопоставимые с традициями крымскотатарской, караимской, крымчакской, армянской и тюркской культур.

Мотив венка, изначально присущий барокко, в данном случае приобретает региональную символику благодаря включению плодов айвы и винограда. Виноградарство было распространенным сельскохозяйственным промыслом Крыма еще во времена Херсонеса. Этот орнамент встречается в

декоре различных народов, отражая многослойность культурных взаимодействий. Он присутствует в христианских храмах, особенно армянских, а также в караимской, крымчакской и крымскотатарской декоративной традиции.

К архитектурным заимствованиям из европейского барокко можно отнести:

- изображения связок плодов, висящих на шнурах;
- львиные картуши в обрамлении ветвей по бокам двери;
- лавровые венки.

Восточный, «арабесковый» характер фасаду здания придает декоративный венок и вензель, окруженный мелкими завитками.

На фризе размещены S-образно изогнутые спирали «Эгри-дал», символизирующие течение жизни и цикличность времени. Этот растительный орнамент встречается в искусстве крымских татар, караимов и армян. На концах ветвей, обращенных друг к другу, изображены стилизованные головы львов, а противоположные концы трансформируются в хвосты. Эти фигуры могут восходить как к «звериному стилю» скифо-сарматов, так и к мотивам поздней готики и барокко, для которых характерны изображения химер. Аналогичное декоративное решение можно наблюдать в деревянных горельефах на дверях, изображающих крылатых львов и орлов. Фризовый орнамент, проходящий по фасаду над дверью, отличается выраженным тюркским характером, повторяя узор «бараний рог», распространенный в крымскотатарском и караимском декоративно-прикладном искусстве¹.

Для выявления черт крымской стилистики можно рассмотреть архитектурные особенности здания бывшего Дворянского театра (ныне ГАУК РК КАРДТ им. М. Горького). Этот объект не соответствует характерному городскому облику Симферополя и резко контрастирует с архитектурной средой улицы Пушкина.

¹ Котляр Е. Р., Хлевой В. А. Этнические культурные коды в визуальном семиозисе Крыма // Genesis: исторические исследования. 2022. № 10. С. 34–48.

Онтологический анализ здания театра позволяет выделить следующие отличные от крымской архитектурной традиции стилистические компоненты:

1. Сходство с Дворянским собранием Харькова, спроектированным тем же архитектором А. Н. Бекетовым. Композиция объемов демонстрирует пропорциональность, симметрию и уравновешенность, а минимальная декорированность фасада соответствует стилю парадного классицизма, характерному для материковых построек, но не свойственному крымскому модерну.

2. Монументальность и классическая строгость:

– здание театра выделяется масштабом и пропорциями, контрастирующими с окружающей застройкой; привлекают внимание крупные ордерные элементы (колонны) и круглые скульптурные группы;

– фасад с обеих сторон увенчан башнями с плоскими перекрытиями, оформленными галереями с массивными колоннами; крайние колонны портики спарены; средние расположены с отступом, образуя три пролета – композиционное решение, отличающееся от присущего крымскому модерну стилевого подхода.

3. Строгий классический фасад, не соответствующий локальной стилевой системе региона: классический треугольный фронтоном увенчивает монументальный фасад; симметрия подчеркивается тремя прямоугольными окнами и тремя круглыми оконными проемами, а также поддерживающими карниз скульптурами; пилястры оформлены в ионическом ордере, усиливая античный характер здания.

4. Отличие декоративных элементов от традиционной лепнины крымского модерна. В сравнении с мелкой «кружевной» лепниной, присущей декору зданий в крымской модерновой стилистике, декор здания театра монументален. В качестве декоративных элементов фасада выступают крупномасштабные скульптуры: галерея второго этажа увенчана бюстами А. С. Пушкина (в центре), П. И. Чайковского и М. А. Глинки; скульптурная группа Аполлона Бельведерского и Мельпомены, держащих свиток с

либретто, увенчанный короной, а также крылатые львы, расположенные по бокам фасада, украшают аттик над центральным входом. В оформлении также использованы кариатиды – женские фигуры в античных хитонах (одна держит театральную маску); над окнами слева и справа от входа размещены скульптурные изображения масок героев античного театра; в метопах над входом – лавровые венки.

5. Барочная пластика в оформлении фасада. Архитектурный декор включает крупные лепные элементы, восьмиугольные решетки, геральдические дворянские щиты с перевязью – черты, восходящие к барочному стилю. Однако мелкая декоративная пластика, характерная для архитектуры крымского модерна, отсутствует.

Таким образом, проведенный сравнительный анализ двух архитектурных сооружений, выполненных в разных стилях и расположенных на одной улице в Симферополе, позволяет заключить, что декоративное убранство зданий периода модерна демонстрирует стилистическое многообразие традиционной культурной символики.

Особняк Эрганова, конструктивно относящийся к стилю барокко, насыщен декоративными элементами, отражающими культурные традиции этносов Крыма. Это подтверждает гипотезу исследования о принадлежности архитектуры к региональной стилистике Крыма периода модерна. Сравнительный анализ подтверждает и ряд исследований, рассматривающих крымский модерн как художественный синтез, в котором мозаично сочетаются элементы предшествующих стилей, включая этнонациональные мотивы.

Здание ГАУК РК Крымского академического русского драматического театра им. М. Горького, напротив, значительно отличается в своем архитектурном решении от крымской стилистики. Это касается пропорциональности и уравновешенности объемов, характерных для классицизма, оформления галерей массивными колоннами, масштабности

портика фасада, наличия крупных скульптурных групп и отсутствия мелкой лепнины.

Таким образом, последовательное сопоставление архитектуры Симферополя, Евпатории, Большой Ялты и Феодосии с петербургским, прибалтийским и кавказским модерном, проведённое выше применительно к материалу каждого города, подтверждает общий тезис, согласно которому крымский модерн представляет собой локальную художественную школу, выделяющуюся на фоне других региональных направлений синтезом восточного декора и антично-ренессансной структуры, а также поликультурной семантикой, формирующей уникальный визуальный код.

Методологическим аналогом подобного вывода о формировании самостоятельной региональной идентичности на пересечении локальных и привнесённых кодов служит компаративное исследование семиотики городского пространства Х. Н. Кафтанджиева и Т. С. Симяна на материале Еревана и Габрово. Авторы показывают, что городские визуальные коды могут одновременно отсылать к национальной традиции на примере ереванских скульптур и к карнавальной культуре на примере габровских котов, формируя при этом равно узнаваемую городскую идентичность¹.

Аналогичным образом декоративный код крымских городов совмещает разные уровни репрезентации – от дворцовой парадности до этноконфессиональной маркировки частных особняков, что и составляет основу единого регионального визуального кода Крыма. В то время как прибалтийский модерн подчёркивал национальное возрождение, петербургский – интеллектуальную сложность, а кавказский – этническую самобытность, крымский модерн стал архитектурным диалогом цивилизаций, чьи черты позволяют однозначно идентифицировать его как региональный стиль с общероссийским и общеевропейским культурным резонансом.

¹ Kaftandjiev Ch., Simyan T.S. The function and semiotics of cats in urban space and in cultural memory (by example of yerevan and gabrovo) // Praxema. Journal of Visual Semiotics. 2025. № 2. С. 133–158.

3.2. Стилистика декоративно-прикладного искусства Крыма

Термин «декоративно-прикладное искусство» обладает составной семантикой, обусловленной значением его частей. Первая его составляющая происходит от французского *décor*, восходящего к латинскому *decoro* – «украшать»¹. Вторая часть указывает на функциональную принадлежность украшенных предметов, используемых в быту или культовой практике. Следует отметить, что декор изначально нес преимущественно прикладную (обереговую, магическую) функцию, а эстетический аспект выступал вторичным. Однако с развитием технического прогресса первоначальная семантика постепенно утрачивалась, трансформируясь в культурную традицию. А. Гильдебрандт подчеркивал значимость контекста при интерпретации декоративности, рассматривая ее как признак «состоявшегося стиля»².

Артефакты декоративно-прикладного искусства могут быть классифицированы следующим образом:

1. Культовые предметы и богослужебные атрибуты (храмовые или домашние).
2. Оружие, доспехи, конская сбруя.
3. Инструменты для профессионального применения (орудия труда земледельцев и ремесленников).
4. Одежда.
5. Элементы интерьера (мебель, текстиль: ковры, портьеры, покрывала и пр.).
6. Посуда.
7. Декоративные интерьерные украшения (статуэтки, панно), выполняющие исключительно эстетическую функцию.

¹ Новейший культурологический словарь: термины, биографические справки, иллюстрации / авт.–сост.: В. Д. Лихвар, Е. А. Подольская, Д. Е. Погорелый. Ростов н/Д., 2010. С. 93.

² Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей. Сокр. репр. изд. 1914 г. М., 2011. С. 125.

К традиционным для Крыма видам декоративно-прикладного искусства (по технологиям) относятся:

1. Художественная керамика и ее роспись;
2. Художественный текстиль (ткачество, вышивка, аппликация, пэчворк).
3. Художественная обработка металла (литье, чеканка, ковка с элементами декора: гравировка, чернение, скань, зернь, инкрустация). Используемые материалы: медь, латунь – для бытовых предметов; серебро и золото – для ювелирных изделий.
4. Художественная резьба по камню.
5. Художественная обработка кожи (тиснение, резьба, формовка и пр.).
6. Художественное стеклянное литье.

В период модерна в декоративно-прикладном искусстве Западной и Восточной Европы, а также России эстетизм предметов был возведен в ранг культа. Д. В. Сарабьянов в монографии «Стиль модерн» вводит понятие панэстетизма – стремление превратить любой предмет, созданный руками человека, в произведение искусства вне зависимости от его бытового или культового предназначения.

Концепция понятия панэстетизма реализовывалась через два ключевых подхода.

Во-первых, художники стремились к органичному единству предметов, создавая их как часть комплексного ансамбля, где каждый элемент подчинялся общей интерьерной композиции.

Во-вторых, предметы, а также их объединение в интерьерной среде должны были нести символическое значение, объединяющее их в единую художественную идею¹.

Данная тенденция к панэстетическому единству предметной среды находит подтверждение и в западной историографии интерьера, где исследователи Дж. Пайл и Дж. Гура отмечают, что художественные принципы

¹ Сарабьянов Д. В. Стиль модерн: истоки. История. Проблемы. М., 1989. С. 95–103.

ар-нуво достигают синтеза в целостных интерьерах и архитектуре, что структурно совпадает с описанным Д. В. Сарабьяновым принципом подчинения каждого предмета интерьера общей художественной идее¹.

Что касается стилистики, то европейское и русское декоративно-прикладное искусство периода модерна, как и архитектурный декор, демонстрировало тенденцию к плавности природных линий, с характерными мотивами луговых трав и цветов и сложной орнаментикой. Декоративность модерна следует интерпретировать не как простое украшательство, а как результат осмысления художественных стилей, проявления глубокого стремления и приобщения к духовной культуре².

При изучении основных характеристик стиля модерн в декоративно-прикладном искусстве можно кратко обозначить их основные маркеры: криволинейные природные формы, стилизованные природные мотивы, орнаментальная композиция, пластика декора, синтез народных традиций и авторского творчества.

Период конца XIX – начала XX вв. характеризуется развитием промышленности, несмотря на это, ручной труд оставался важным элементом, особенно в художественной обработке материалов. Для модерна было характерно не только применение традиционных техник, но и их синтез, а также внедрение новаторских подходов, обусловленных научно-техническим прогрессом. Среди ключевых инноваций этого периода можно выделить: возрождение гобелена, пластика художественного металла, развитие художественного стекла, синтез ранее не сочетаемых технологий, использование декора в рекламе.

Основными источниками информации о стиле и особенностях декоративно-прикладного искусства Крыма эпохи модерна являются коллекции крымских музеев, где представлены артефакты религии и быта народов региона. Среди них:

¹ Pile J., Gura J. A history of interior design. Wiley, 2014. 287 p.

² Митрофанова Н. Ю. Информационная модель текстиля, как вида декоративно-прикладного искусства, с точки зрения системно-категориальной методологии // Артикульт. 2023. № 1. С. 105.

- ГБУ РК «Центральный музей Тавриды» и ГБУРК «Крымский этнографический музей» (Симферополь);
- МБУК «Ялтинский историко-литературный музей»;
- МБУК «Евпаторийский краеведческий музей»;
- ГБУ РК «Бахчисарайский историко-культурный и археологический музей-заповедник»;
- ГБУ РК «Восточно-Крымский историко-культурный музей-заповедник», а также ряд других музейных собраний.

Декоративно-прикладное искусство Крыма в период модерна отражает как общеевропейские тенденции, так и региональные стилистические отличия. Подобно архитектурному декору этого времени, оно сочетает западные и восточные мотивы, культурные коды разных этносов и эпох, формировавших исторический облик Крыма. Однако если в архитектуре модерна стилистические элементы зачастую имели произвольный и вариативный характер, то в декоративно-прикладном искусстве они чаще следовали каноническим стилям, особенно в культовой атрибутике.

Культовая атрибутика занимает ключевое место среди предметов декоративно-прикладного искусства, поскольку религиозные каноны и догмы во многом определяли художественные традиции общества. Для каждого вероисповедания в историческом культурном процессе сложились как каноны в соответствии с назначением предмета, так и характерные стилевые особенности. Так, для атрибутов православной религии, а также иудейской религии выходцев из восточной Германии евреев-ашкеназов наиболее распространенным стал стиль барокко; для атрибутов ислама в Крыму, караимских кенас и крымчакских молитвенных домов-къяалов, а также для армянских храмов характерен малоазийский (турецкий) и сельджукский стиль¹.

Декоративное назначение сказывается в художественной деятельности,

¹ Шатохина Н. Н. Религиозный и художественный символ в системе культуры // Научный журнал. 2018. № 1. С. 34–44.

направленной на организацию пространственной среды и ее гармонизацию. В этом контексте важно говорить о глубоком понимании декоративности: не как о простом украшательстве, а как о явлении, связанном с исторической преемственностью. Оно становится результатом осмысления художественных традиций прошлого и окружающего мира. Лишь сознательная декоративность способна создавать подлинный художественный эффект ¹. Будучи инструментом декоративности, орнамент, аккумулируя социокультурный опыт народа, формирует эстетическую выразительность произведения прикладного искусства; эта выразительность транслируется от поколения к поколению. Коммуникационный процесс ведет к поиску и накоплению культурных смыслов, общего и специфичного, что затем воспроизводится в декоре².

Помимо религиозных канонов, в семантике бытовых предметов сохранялись архаичные черты, восходящие к дохристианским и доисламским политеистическим верованиям и проявляющиеся в обереговой практике. Значимую роль играла как форма предметов, так и их изобразительные мотивы, значения которых рассмотрены в предыдущем параграфе.

Отличие декоративно-прикладного искусства периода модерна в Крыму от материкового заключается главным образом в том, что, став курортной зоной после присоединения к Российской империи, Крым получил уникальные стилистические особенности, как было указано выше в параграфе о декоре архитектуры. Это напрямую отразилось и на декоративно-прикладном искусстве, поскольку туристы стремились приобретать аутентичные изделия, несущие уникальный локальный код – предметы, отражающие инаковость региона.

Уникальность Крыма выражается прежде всего в его полиэтничности и наличии восточных художественных кодов, включая тюркские, сельджукские,

¹ Кукушкина В. А. Некоторые аспекты сакрального смысла образов // Евангелие в контексте современной культуры : сб. науч. ст. X междунар. науч.-практ. конференции. Белгород, 2022. С. 167–171.

² Батырева С. Г., Гантулга Д. Орнамент в системе декоративно-прикладного искусства монгольских народов // Вестник Калмыцкого университета. 2020. № 2. С. 6–11.

византийские и другие традиции. Несмотря на снижение религиозной доминанты в искусстве к концу XIX – началу XX вв., традиционные формы предметов быта и культа продолжали функционировать как аутентичные маркеры крымской художественной идентичности. Некоторые из них были трансформированы для светского назначения, но сохраняли глубокую связь с культурными традициями.

Традиционные культурные элементы органично вплетались в декоративно-прикладное искусство Крыма, делая его узнаваемым и уникальным, но при этом соответствующим основным принципам модерна. Эта устойчивость локальной стилистики не только не ослабевала, но, напротив, укреплялась в ходе развития искусства модерна¹.

Рассмотрим конкретные примеры декоративно-прикладного искусства Крыма периода модерна по его видам.

Художественная керамика и ее роспись. К традиционной керамике Крыма относятся античные изделия из красной глины с краснофигурной и чернофигурной лаковой росписью, сочетавшиеся в Северном Причерноморье со скифо-сарматскими художественными традициями. Хотя техника античного чёрного лака была утрачена, её аналоги и стилистические подражания продолжали существовать и развиваться в мастерских приморских городов с античным наследием – Херсонесе, Керкинитиде, Пантикапее. Эти формы и росписи остались уникальными именно для Крыма и не распространились в материковой России.

В росписях ваз, тарелок, подсвечников встречаются как классические греческие мотивы, так и крымские скифо-сарматские образы: богини, химеры, а также рыбы, встречающиеся в Черном и Азовском морях.

В период модерна в Крыму наряду с традиционной керамикой активно развивалось производство фаянса и фарфора. Если русский художественный фарфор тяготел к формам и декору барокко и рококо – изогнутым ручкам,

¹ Заатов И. А. Крымскотатарское декоративно-прикладное и изобразительное искусство. Симферополь, 2003. 331 с.

кратероподобным формам, пасторальным сюжетам, то крымский фарфор был тесно связан с местной традицией кофепития, что выразилось в миниатюрных чашках, характерных для крымских кофейных сервизов.

Стиль крымского фарфора модерна тяготел к тюркской художественной традиции:

- лаконичные конические формы чашек, без избыточной декоративной витиеватости;
- орнамент преимущественно сельджукский или тюркский, основанный на фитоморфных, геометрических или эпиграфических мотивах;
- отсутствие изображений людей и животных: вместо них традиционные родовые древа, изогнутые ветви (Эгри-дал), сельджукские плетеные узоры;
- преобладание зеленого цвета, традиционного для тюркского искусства.

Среди посуды крымского модерна встречаются примеры особой инкрустации, например использование в глиняных вазах спеченного стекла или мозаики из металла и стекла, сходной с византийскими образцами. Такой синтез технологий и технологических экспериментов был характерен для модерна.

Стоит также отметить, что с появлением вилл знати и интенсивным курортным строительством в Крыму художественная керамика приобрела новый аспект: на изделиях стали появляться узнаваемые локальные изображения, отражающие крымские достопримечательности, например Ливадийский дворец, колонны Херсонеса, святые источники, панорамные виды побережья. Эти мотивы превратили крымскую керамику в сувенирное искусство. В совокупности это свидетельствует о том, что конец XIX – начало XX вв. ознаменовались становлением сувенирного производства, которое дополнило традиционные формы художественной керамики.

Художественный текстиль. Ткани испокон веков занимали ключевую роль в декоре, выступая не только функциональным материалом, но и

носителем художественных традиций. В период модерна развитие художественного текстиля в России было обусловлено ростом производительности благодаря изобретению и модернизации швейного и ткацкого оборудования. Комплексное сочетание технологий способствовало активному распространению гобелена, который приобрёл промышленный масштаб¹.

В Крыму художественный текстиль был представлен узорным ткачеством и различными видами вышивки, включая объемную золотую вышивку, гладь, традиционную крымскотатарскую технику мыклама, а также аппликацию из ткани и др. Несмотря на различия в традициях и религиозных практиках народов Крыма, элементы их одежды и бытовые предметы часто имели значительное сходство. Это сходство наблюдалось не только для тюркских народов – крымских татар, караимов, крымчаков, но и для христианских культурных групп – греков и армян.

Данный феномен обусловлен несколькими факторами: во-первых, рациональностью в выборе материалов, наличием необходимого сырья и климатическими особенностями региона; во-вторых, плотным сосуществованием различных народов в едином пространстве, что способствовало культурному взаимовлиянию и заимствованию традиционных элементов. Как результат, художественный текстиль сыграл ключевую роль в формировании уникального культурного ландшафта Крыма.

Как и в случае с керамическими изделиями, многие художественные изделия из ткани, созданные в Крыму в период модерна, получили широкое распространение в сфере сувенирной продукции. Особенно важно отметить влияние моды на восточный колорит. Этот стиль не только способствовал сохранению традиций крымского текстиля, но и стимулировал расширение производства ряда традиционных изделий. Среди наиболее востребованных сувенирных текстильных предметов, приобретаемых отдыхающими, можно

¹ Митрофанова Н. Ю. Информационная модель текстиля, как вида декоративно-прикладного искусства, с точки зрения системно-категориальной методологии // Артикульт. 2023. № 1. С. 99–109.

выделить бархатные головные уборы, расшитые узорами (фесы), бархатные вышитые безрукавки (как мужские, так и женские), тканые и вышитые кисеты для табака, набедренные тканые сумки, вышитые полотенца (эвджияр), тканые покрывала и узорные коврики для намаза (намазлык). Эти изделия не только отражают культурные коды восточных традиций, характерных для Крыма, но и существенно отличаются от аналогичных предметов, производившихся на материке. В то же время новые особенности производства и художественные принципы мастеров текстильного дела позволяют в целом отнести такие предметы к стилю модерна.

Художественный металл. Художественная обработка металла в эпоху модерна нашла широкое применение. Если в материковой России в эти предметы часто интегрировались характерные для модерна природные мотивы – луговые и болотные травы, изогнутые под воздействием ветра, то в Крыму художественный металл того периода преимущественно отражал традиционные тюркские орнаменты. Аутентичность дизайна являлась ключевым фактором успешного производства и реализации, поскольку основными потребителями таких изделий выступали туристы, а также потомки народов Крыма, для которых эти формы оставались традиционными.

До появления электричества одними из самых востребованных предметов обихода были металлические канделябры. В материковой России, как в церковной, так и в бытовой среде, господствовало барокко: бронзовые или латунные подсвечники отличались причудливыми изгибами, чашечками в виде бутонов и растительным декором – листьями и травяными узорами. В эпоху модерна их украсили мотивы луговой купавки, болотной лилии и диких трав, а формы стали асимметричными. Крымские канделябры, напротив, сохранили лаконичность: с геометричными чашечками, стволами в виде прямых линий или мягких дуг, напоминающих меноры, иногда установленными под углом 45 градусов к основанию. Объемный декор отсутствовал – вместо него использовались гравировка и надписи,

отражавшие местные традиции обработки металла¹.

Художественный металл играл значительную роль в культовых предметах всех конфессий Крыма. В их число входили: сосуды для вина, сосуды для воскурения благовоний.

Если в материковой России подобные изделия украшались рельефами, то в Крыму превалировали резьба и гравировка, а символика соответствовала традициям конкретной конфессии (основные символы указаны в таблице символов национальной и религиозной принадлежности, прил. 1).

Те же черты, отсутствие объемного декора и преобладание гравировки с чернью характерны и для другой крымской металлической посуды: кувшинов, блюд, ваз и столовых приборов. В орнаменте преобладали традиционные символы родового древа народов Крыма: тюльпан, кипарис, а также геометрические и эпиграфические мотивы. Формы сохраняли аутентичность, повторяя очертания кумганов, блюд для халвы, молочников, кофеварок, кофемолок и кофейных ложечек. Основными материалами были латунь и особенно медь в силу устойчивых местных традиций медного производства; серебро использовалось лишь в дорогих столовых приборах и встречалось значительно реже, чем в материковой России².

Особое место среди металлических изделий занимало ювелирное производство, в котором стилистическая разница между материком и Крымом проявлялась особенно отчетливо. Данный феномен объясняется не только культурными традициями, но и ролью украшений как популярного сувенира для приезжих, позволяющего подчеркнуть аутентичность региона. Если материковая ювелирная традиция была исторически связана с барочными формами, то в период модерна она трансформировалась, интегрируя элементы луговых трав и природные фитоморфные мотивы. Украшения нередко отличались сложной технологией изготовления, синтезом различных

¹ Гилевич Е. В. Орнамент как семиотическая структура для современного мира // Знание. Понимание. Умение. 2011. № 2. С. 79–83.

² Котляр Е. Р. Этнокультура и искусство малых народностей Крыма как фактор межнационального взаимодействия в конструктивном развитии региона // Этносоциум и межнациональная культура, 2015. № 5. С. 158–162.

материалов, инкрустацией драгоценными камнями, стеклом, керамикой, деревом и костью.

Ювелирные традиции Крыма имеют глубокие исторические корни, формировавшиеся под влиянием различных культурных пластов. Их развитие проходило от синтеза греко-римских и скифских декоративных форм к византийским канонам, а позднее – к османским и ближневосточным стилевым особенностям, привнесенным с религиозными практиками.

К числу наиболее характерных для Крыма ювелирных изделий относятся: чеканные и сканные бляшки для поясов; серьги и налобные подвески; гребни и заколки; широкие цельнометаллические кольца и браслеты, украшенные гравировкой и иногда инкрустированные преимущественно полудрагоценными камнями, например сердоликом, месторождения которого находятся в Крыму.

Форма ювелирных украшений также демонстрировала знаковые природные мотивы, типичные для тюркских народов, в частности стилизованные изображения листа дерева или рога. В выборе материалов традиционно преобладали медь, латунь и серебро, золото использовалось значительно реже.

К отдельному направлению художественной обработки металла относилось производство оружия, которое также служило предметом сувенирного искусства. Крымские ножи и кинжалы сохраняли традиционные тюркские формы, отличавшиеся криволинейно изогнутым, подобно сабле, широким клинком, в отличие от узких европейских ножей и шпаг. Рукоять таких кинжалов и сабель была удобной, часто оснащенной широкой крестовиной. Тюркские ножи традиционно передавались по наследству, служа родовой реликвией. В дальнейшем эти изделия приобрели популярность как дорогие аутентичные сувениры Крыма. Их форма и декор сохраняли исторические особенности, адаптируясь к новым технологическим возможностям производства.

Художественная резьба по камню. Камнерезное дело в Крыму имеет

древние корни и включало, в частности, резьбу по мрамору. В музеях Крыма хранятся античные мраморные капители эпохи греческих полисов и элементы архитектуры византийского периода. Каменная резьба традиционно украшала надгробия, кенотафы, фасады армянских и православных храмов, хачкары, караимские и мусульманские надгробные плиты, а также памятные доски. В Крымском регионе доминировал сельджукский орнаментальный стиль – звёзды, плетёные узоры, цепочки и сложные растительные мотивы. Эпитафии исполнялись декоративным шрифтом в соответствующих культурных традициях: арабской вязью у мусульман, ивритом у караимов и крымчаков, армянской графикой на армянских памятниках, старославянским шрифтом на православных плитах. В конце XIX – начале XX вв. надписи всё чаще делались на русском языке, а в некоторых случаях дублировались на языке народа-носителя.

Одним из характерных отличий крымской каменной резьбы была форма памятников: у крымских татар, караимов и крымчаков двурогая тамга, у христиан кресты или стелы с крестом. В начале XX в. тамгообразные формы уступили место стелам, но на них сохранялись элементы традиционного крымского орнамента. В целом, надгробная резьба оставалась верна древним канонам гораздо больше, чем светские виды камнерезного искусства. Каменная резьба также широко применялась в архитектурном декоре.

Художественная выделка кожи. Кожевенное производство в Крыму имеет древние традиции, уходящие корнями в эпоху кочевых скотоводческих народов, населявших полуостров. Кожа также служила материалом для создания ритуально-обрядовых предметов и оберегов. Кроме того, из тисненой кожи создавались обложки для молитвенников и священных книг. Их символика соответствовала религиозным традициям. В отличие от материковых переплетов, крымские кожаные обложки отличались строгим, лаконичным дизайном. Даже в христианских молитвенниках редко встречались изображения человеческих фигур – их декор ограничивался геометрическими и фитоморфными мотивами, включая изображения

родового древа, ветви Эгри-Дал, сельджукские плетенки и звезды. В эпоху модерна популярными крымскими сувенирами, выполненными в традициях кожевенного ремесла, стали: кисеты для табака, поясные сумки, мешочки и чехлы для монет и мелких предметов, ножны для кинжалов и пр.

Отдельным, дорогим видом производства были конские седла и сбруя в тюркском стиле. Эти предметы отличались высококачественной обработкой, украшались тиснением и в некоторых случаях гравировкой. В отличие от материковых образцов, для которых была характерна прорезная резьба по коже, в Крыму кожаные изделия создавались из цельного куска материала, а отверстия в них выполняли исключительно функциональную роль (например, служили элементами застежки). Декоративные элементы наносились непосредственно на поверхность без нарушения структуры материала.

В данном разделе последовательно раскрывается сущность понятия «декоративно-прикладное искусство», подчеркивая его изначальную функциональную и символическую направленность, постепенно трансформирующуюся в эстетическую категорию. Особенно значимым представляется введение концепции панэстетизма, сформулированной Д. В. Сарабьяновым, согласно которой каждый предмет быта или культа должен восприниматься как произведение искусства, несущее целостную художественную идею и символическое содержание.

Центральной чертой модерна в декоративно-прикладном искусстве, согласно анализу, представленному в разделе, выступает его органическая связь с природой: плавные линии, стилизованные флоральные мотивы, динамичные орнаменты, а также стремление к синтезу стилей и материалов. Однако в Крыму эта общевыразительная модель модерна получает полиэтническую и культурно-региональную специфику. Здесь западные художественные установки модерна переплетаются с тюркскими, сельджукскими, византийскими и еврейскими традициями, формируя уникальный художественный культурный код крымского полуострова.

Особое внимание в разделе уделяется адаптации традиционных форм

под новые функции прежде всего в контексте превращения Крыма в курортную зону Российской империи. Это способствовало формированию сувенирной продукции как особой формы декоративно-прикладного искусства, ориентированной на туристический рынок, но при этом сохраняющей аутентичные культурные символы, представленные в приложении 1. В результате декоративно-прикладное искусство Крыма периода модерна становится не только объектом эстетического наслаждения, выражающим историческую память, религиозные убеждения и межкультурные связи, но и носителем идентичности.

Художественная практика Крыма демонстрирует устойчивость традиционных канонов, особенно в культовой атрибутике, где форма и символика подчинены религиозным предписаниям. При этом наблюдается синтез ручного мастерства и технологических новаций, характерный для модерна в целом: сочетание стекла, керамики и металла, возрождение гобелена, эксперименты с материалами и техниками. Важно отметить, что декоративность в данном контексте не сводится к поверхностному украшательству, а понимается как осмысленный акт культурной передачи, в котором орнамент выступает семиотической структурой, аккумулирующей социокультурный опыт поколений.

Таким образом, декоративно-прикладное искусство Крыма эпохи модерна – это живая художественная система, в которой синтезируются универсальные принципы стиля и локальные традиции. Оно не только отражает эстетические и философские установки своего времени, но и утверждает ценность культурного многообразия, делая Крым уникальным перекрестком художественных течений Востока и Запада.

Резюмируя изложенное в данной главе, можно сказать, что идентификация крымской стилистики как регионального фактора требует обращения к характерным признакам модерна, что позволит идентифицировать архитектурные элементы Крыма. Несмотря на мозаичность этого стиля, он обладает рядом устойчивых морфологических характеристик,

позволяющих рассматривать его как полноценное стилевое явление.

Ключевыми признаками модерна являются:

1. Криволинейные природные формы – плавные, тягучие линии, избегание прямых углов и усиленная декоративность. В орнаменте характерна линия, принимающая форму «удар хлыста».

2. Стилизация природных форм, представленных переплетающимися растительными мотивами, цветами и виньетками, создающими насыщенный декоративный фон.

3. Преобладание орнаментального типа композиции как в монументальной росписи, так и в предметах декоративно-прикладного искусства.

4. Пластическая выразительность декора, имеющая подчеркнутую декоративность. Он может принимать форму сплошного или линейного раппорта, в который интегрированы крупные композиционные элементы (фигуры людей, животных, птиц, вазоны и т. д.).

5. Динамика природных криволинейных форм, имитирующих естественные процессы роста растений.

6. Композиционные решения фасадов, отличающиеся оригинальностью – использование омега-образных оконных и дверных проемов, часто расположенных асимметрично относительно фасада. Данный подход свидетельствует об отходе от строгой ордерной системы классицизма в пользу авторской фантазии и индивидуальных предпочтений заказчика.

7. Синтетическая природа модерна, включающая элементы предшествующих стилевых направлений. В зависимости от доминирующих влияний архитектурные разновидности модерна получают названия «неоготика», «необарокко», «неорококо» и др.

8. Полистилистический характер крымской архитектуры эпохи модерн, выраженный в органичном включении элементов народных стилевых традиций различных этносов. Это позволяло отражать как культурную принадлежность заказчика, так и художественные предпочтения архитектора

или мастера декоративно-прикладного искусства, тем самым придавая произведениям модерна одновременно глобальный и (или) региональный, культурный или конфессиональный характер.

Полистилистический характер модерна, заключавшийся в заимствовании элементов из различных стилевых эпох, органично проявился в архитектурном ландшафте Крыма. Культурное многообразие региона обусловило уникальную стилистику, в которой архитекторы и мастера декоративно-прикладного искусства успешно сочетали западные и восточные культурные коды, отражая историческую специфику полуострова.

Формирование аутентичной стилистики в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве периода модерна во многом связано с курортным освоением побережья. На формирование узнаваемого облика крымской архитектуры оказала влияние архитектура южнобережных дворцов и вилл знати. К таким особенностям курортного строительства относятся:

- преимущественно светлая каменная фактура;
- легкость конструктивных решений, ориентированная на синтез элементов западного (ренессансного) и восточного (мудехар) дворцовых стилей;
- архитектурная разноуровневость, обусловленная рельефом, способствующая сооружению обзорных террас и балконов, подчеркивающих связь здания с природным окружением.

Наряду с дворцовой архитектурой, важную роль в формировании региональной стилистики модерна сыграли исторические традиции культового строительства Крыма. Хотя все они обладают характерными восточными чертами, их этноконфессиональная природа диктует стилистическое разнообразие:

- православные храмы и мусульманские мечети преимущественно следовали традициям малоазийского византийского зодчества;
- крымчакские кьаалы, еврейские синагоги, караимские кенасы и армянские церкви часто демонстрировали сельджукский стиль, а также

элементы арабо-мавританского мудехара в сочетании со средневековым романским стилем.

Эти архитектурные традиции повлияли не только на культовые сооружения, но и на особняки, декор которых нередко служил средством выражения национально-религиозной идентичности владельцев.

Западные элементы в крымской архитектуре проявляются в конструктивных и декоративных решениях, основанных на классическом античном ордере, адаптированных в архитектуре дворцовых кодов Ренессанса и рококо. Важно отметить, что античные элементы, в частности капители колонн, в некоторых случаях демонстрируют региональные особенности, обусловленные скифо-сарматским и малоазийским влиянием. Например, встречаются оригинальные синтезы, такие как коринфская колонна с изображением лица скифского божества или ионическая колонна с элементами тюркского орнамента. Кроме того, в архитектурном декоре и декоративно-прикладном искусстве можно обнаружить отдельные элементы более поздних европейских стилей, включая готику и барокко.

К числу наиболее распространенных восточных кодов, присущих крымскому модерну, относятся сельджукские и мудехарские коды, а также значимые компоненты этнонационального (крымскотатарского, армянского, крымчакского, караимского) декора. Важно отметить, что отдельные символы в культурном изобразительном семиозисе Крыма могут варьироваться в зависимости от конфессиональной или этнокультурной принадлежности здания или предмета декора.

Архитектура крымского модерна, несмотря на общие узнаваемые стилистические черты, несколько различается в зависимости от географического расположения населенных пунктов и функционального назначения зданий. Так, курортные зоны (Большая Ялта, Алушта, Феодосия, Евпатория) характеризуются архитектурой вилл, дворцов и гостиниц, ориентированных на отдых и созерцание природных ландшафтов. В таких зданиях часто присутствуют террасы, балконы, видовые площадки на крышах,

а также просторные внутренние дворы с фонтанами, беседками, садово-парковыми скульптурами и клумбами. Особую эстетическую выразительность этой архитектуре придает контраст белого камня с лазурным небом и морем. Декор южной курортной архитектуры отличается тонкостью и детализацией, за счет чего фасады приобретают сходство с кружевными узорами. Еще одной характерной чертой региональной крымской стилистики является разноуровневая организация зданий, обусловленная спецификой рельефа. Кроме того, архитектура приморских городов, исходя из их курортного назначения, демонстрирует линейную планировочную структуру, ориентированную вдоль береговой линии.

Архитектура Симферополя заметно отличается от южнобережной. Город имеет компактную планировку, центр организован вокруг ключевых общественных пространств, а его доходные дома и общественные здания отличаются строгими объемами и лаконичным декором. В отличие от приморских курортов, здесь отсутствуют большие балконы и террасы, а уличная сеть спроектирована по классической схеме с четкими прямыми линиями. В то же время крымская стилистика остается узнаваемой: светлые силуэты зданий, гармоничная классическая структура и традиционные культурные мотивы в декоре находят отражение в архитектуре модерна Симферополя.

Архитектура учреждений культуры, в особенности театров периода модерна, демонстрирует преобладание классического античного стиля, однако в их декоре нередко проявляются региональные черты крымского культурного ландшафта.

Формирование уникальной крымской стилистики модерна было во многом обусловлено творческой деятельностью выдающихся архитекторов этого периода, каждый из которых вносил в свои проекты авторский почерк. Особое влияние на развитие крымского модерна оказал Н. П. Краснов – главный архитектор Большой Ялты и автор проекта Ливадийского дворца, чьи проекты известны во всем Крыму. Значительный вклад в архитектурное

наследие региона внесли также архитекторы П. Я. Сеферов, А. Л. Генрих, О. Вегенер, В. Фельдман и другие.

Декоративно-прикладное искусство Крыма периода модерна, наряду с характерными чертами материкового модерна, такими как синтез технологий, рост технологичности производства и нарядная орнаментация, выражало яркую приверженность традиционным культурным стилистическим особенностям. Это обусловлено тем, что производство художественного металла, текстиля, керамики и кожаных изделий не только служило бытовым потребностям местных жителей, но и активно развивалось в курортно-сувенирной сфере. Ключевой чертой сувенирной продукции была ее аутентичность, отражающая уникальный характер региона. Этнонациональные мотивы в традиционных формах предметов и элементах народной семиотики не только сохранялись, но и получали новое развитие, адаптируясь к эстетике модерна.

Таким образом, декоративно-прикладное искусство и архитектурный декор периода модерна сочетали в себе как общие черты стиля модерн, так и уникальные региональные особенности крымской стилистики.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В представленном исследовании автор осуществляет комплексный анализ традиционных культурных компонентов региональной стилистики культурного ландшафта Крыма. Внимание уделяется стилистическим особенностям региона, проявляющимся в декоративно-прикладном искусстве и архитектуре, характерным для периода модерна (конец XIX – начало XX в.).

Художественный и семиотический анализ позволил выделить основные стилевые элементы и провести сравнительное исследование традиционных культурных компонентов, определяющих культурный ландшафт Крыма. Полученные данные позволяют констатировать, что ключевые культурные коды, формирующие единую стилистику региона, происходят как из культур отдельных этносов, исторически проживающих на территории Крыма, так и из более широких историко-культурных типов государственных образований, к которым регион принадлежал на протяжении своей истории.

Среди наиболее значимых кодов можно выделить античный (греческий) код, включая элементы ренессансной традиции, скифо-сарматский код, сельджукский код, османский (малоазийский) код, а также архитектурные стили, широко распространенные в мировой практике, такие как мудехар и барокко. Синтез перечисленных кодов обуславливает уникальность единой стилистики архитектуры и декоративного оформления Крыма в период модерна, создавая целостную художественную систему, отражающую сложные историко-культурные взаимосвязи региона.

Рассмотренные архитектурные и художественные стили обладают рядом уникальных особенностей, определяющих их историческую и эстетическую значимость. Древнегреческая ордерная система, являясь ключевым элементом античного паттерна, стала основой для последующих архитектурных направлений, включая модерн (неоготика, неоренессанс, необарокко, неоампир и др.). Она сохраняет свою актуальность не только вследствие требований градостроительной цельности, но и благодаря

непревзойденным эстетическим категориям, обеспечивающим гармонию архитектурных форм. Классические пропорции, соразмерные параметрам человеческого тела, заложили основу антропоморфизма в искусстве и архитектуре, оставаясь эталоном гармоничных соотношений вплоть до настоящего времени. Данные принципы распространяются не только на архитектуру, но и на скульптуру, монументальное искусство (стенопись, мозаика), вазопись и классическую композицию в искусстве.

Вместе с тем классический античный стиль, распространенный в крымских полисах, претерпел трансформацию под влиянием местных автохтонных культур: таврской, меотийской, киммерийской, скифо-сарматской. Изменения могли быть обусловлены как адаптацией греческих образцов местными мастерами, не всегда следовавшими каноническим моделям, так и деятельностью приезжих греческих мастеров, выполнявших заказы скифской аристократии (особенно на территории Боспора). В результате сформировался уникальный синтез стилистических элементов и семиотических коннотатов, что делает античный паттерн Крыма самобытным культурным феноменом.

Наряду с античным кодом важное место занимает скифо-сарматский паттерн, отличающийся выразительным звериным стилем, проявившимся в декоративно-прикладном искусстве и ювелирных изделиях.

После завоевания скифских земель сарматами звериный стиль органично интегрировался в их культурный паттерн. Изображения в этом стиле не только служили орнаментальным украшением, но и имели глубокий зооморфный код, отражавший ключевые аспекты мировоззрения кочевых народов. В условиях Северного Причерноморья первых веков н. э. складывалась смешанная культура, в которой скифские и сарматские элементы тесно переплетались, формируя сложный культурный синтез, обозначаемый термином «скифо-сарматская культура».

Исследование визуальных источников показало, что «скифо-сарматский звериный стиль» охватывал не только методы художественной стилизации, но

и глубинный смысловой аспект, в котором определенные животные изображались в строго фиксированных позах и композициях. Анализ выявил характерную стилизацию, канонизацию форм и пластических решений, определявших визуальный язык искусства степных народов. При этом художественные традиции скифо-сарматской культуры подверглись трансформациям под влиянием классического античного стиля, особенно в крымских полисах, а также переднеазиатских цивилизаций, обладавших значительным культурным наследием зооморфных мотивов. Этот процесс демонстрирует сложное переплетение стилистических элементов и семиотических коннотаций, превращая скифо-сарматский паттерн в важную часть визуального семиозиса архитектурно-художественной среды Крыма.

Дополняя этот историко-стилистический контекст, отметим, что значительную роль в формировании регионального архитектурного языка сыграл сельджукский код. Благодаря своей нарядной декоративности он нашел широкое применение среди не только исламских народов, но и представителей других этносов и конфессий. Орнаментика сельджукского стиля органично вписалась в архитектурный облик Крыма, особенно в дворцовые ансамбли, виллы и особняки, придавая им ажурную легкость и торжественную выразительность. В архитектуре модерна этот декоративный стиль активно использовался для создания парадных интерьеров и фасадных решений, что делает его одним из ключевых элементов визуального кода крымской архитектуры модерна.

Анализ архитектурных памятников периода модерна в Крыму демонстрирует особую популярность элементов мавританского стиля мудехар, обусловленную его способностью органично сочетать восточные и западные художественные традиции. Крымский культурный облик отличается высокой степенью самобытности и уникальности, поскольку представляет собой многослойный синтез разнообразных восточных и западных традиций, сохраняющих идентичность и взаимодействующих в сложной художественной системе. Подобно стилю мудехар, традиционные культурные

коды полуострова не растворяются друг в друге, а сосуществуют в гармонии, образуя характерный визуальный и семиотический колорит региона. Учитывая вышеизложенное, можно говорить о глубокой семиотической связи между основами стиля мудехар и культурным кодом Крыма, где этот архитектурно-декоративный элемент занимает заметное место среди доминирующих художественных традиций.

Подобное сосуществование разнородных культурных кодов в единой символической системе соответствует пониманию культуры Э. Кассирером как совокупности символических форм: мифа, искусства, языка, религии, которые не подменяют, а взаимно дополняют друг друга, образуя целостный культурно-символический универсум. Крымский культурный ландшафт в этом смысле предстаёт региональной символической формой, объединяющей разнородные коды по принципу дополнительности, а не поглощения.

При анализе источников, посвященных генезису архитектурного барокко, следует уточнить, что датировка стиля XVII в. является условной, поскольку пластические элементы, включая арабески, имеют более древнее происхождение. Корректнее говорить не столько о происхождении и этимологии барокко, сколько о его широком распространении в Западной Европе, а также о его идеях и композиционных принципах.

В архитектуре периода модерна стиль барокко получает своеобразную «вторую жизнь», становясь частью художественных интерпретаций архитекторов. Исследование примеров использования характерных барочных элементов в крымской архитектуре модерна позволяет констатировать, что образцы «чистого» необарокко встречаются крайне редко. Чаще наблюдается сложный синтез различных направлений – классицизма, барокко, ренессанса, мавританского стиля мудехар, а также множества этнокультурных художественных традиций.

Особое внимание следует уделить арабесковым элементам, которые формируют барочный декор. Они могли быть привнесены в Крым не только через западноевропейское барокко, но и напрямую из Малой Азии, что

привело к изменению их стилистического характера и включению дополнительных художественных нюансов в региональную архитектурную систему. Из вышесказанного следует, что в авторских архитектурных композициях эпохи модерна формируются основы нарядного и самобытного «Крымского стиля» городской и усадебной архитектуры.

Подводя итоги, можно утверждать, что идентификация «крымской стилистики» как регионального архитектурного феномена требует обращения к ключевым характеристикам модерна, позволяющим ввести в научный оборот классификацию архитектурных форм полуострова. Несмотря на внутреннее разнообразие модерна, этот стиль обладает совокупностью устойчивых морфологических признаков, которые определяют его художественную специфику. Среди них можно выделить:

1. Природные формы и линии – преобладание криволинейных и «текучих» форм, сознательный отказ от прямых углов, а также насыщенную декоративность фасадов. Орнаментальная линия часто приобретает характерный изгиб, известный как «удар хлыста».

2. Флоральные мотивы – активное использование стилизованных изображений природных элементов, таких как переплетающиеся растительные стебли, цветочные узоры и сложные виньетки, формирующие нарядный фон.

3. Орнаментальность композиции – доминирование орнаментального типа построения художественного пространства, проявляющееся как в монументальной живописи, так и в декоративно-прикладном искусстве.

4. Декоративная пластика – выраженная пластическая насыщенность архитектурного декора, тяготеющая к детализированным орнаментальным решениям. Декоративные элементы могут принимать форму сплошного или линейного раппорта, состоящего преимущественно из растительных мотивов, внутри которых размещаются крупные композиционные акценты (фигуры людей, животных, птиц, ваз и пр.).

5. Динамика и рост форм – криволинейные природные формы обладают выраженной динамикой, создавая впечатление органического произрастания элементов друг из друга, что напоминает живые природные процессы.

6. Нетрадиционная планировка фасадов – широкое применение необычных композиционных решений в проектировании фасадов, включая омега-образные оконные и дверные проемы, которые часто располагаются асимметрично. Такой подход представляет собой отход от строгих канонов ордерной системы классицизма в пользу творческой свободы и индивидуальности, что соответствует духу модерна и предпочтениям заказчиков.

7. Эклектизм и синтез – модерн по своей сути представляет собой эклектичное и синтетическое явление, объединяющее элементы предшествующих архитектурных направлений, где эклектика – метод, модерн – стиль. Это привело к формированию стилистических разновидностей, таких как неоготика, необарокко, неорококо и другие.

8. Культурный компонент эклектики – органичным элементом модерна стало широкое включение мотивов народных архитектурных стилей различных этносов. Это не только отражало принадлежность культурных традиций заказчика, но и демонстрировало творческое осмысление и адаптацию культурных традиций самим архитектором или мастером. В результате, наряду с глобальными признаками модерна, произведения данного периода приобретали выраженный индивидуальный, региональный, национальный или конфессиональный колорит.

При этом следует подчеркнуть, что эклектизм модерна понимается в данной работе не как принадлежность к историческому стилю эклектики, а как метод стилистического синтеза – свободный отбор и творческая переработка элементов предшествующих эпох. Модерн как стиль использует эклектический метод, но преодолевает эклектику как механическое копирование, создавая новый художественный язык, в котором

заимствованные мотивы подчинены единой эстетической и символической программе.

Эклектизм, присущий стилю модерн, характеризуется интеграцией элементов различных исторических эпох и художественных направлений, что особенно органично проявилось в архитектуре Крыма. Поликультурный состав региона способствовал формированию уникальной стилистики, искусно воплощенной в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве. Ключевой аспект крымской архитектурной традиции – синтез западных и восточных культурных кодов. Западное влияние проявляется в использовании элементов классического античного ордера, в частности архитектурных мотивов эпохи Ренессанса и рококо. Важно отметить, что эти античные формы нередко приобретали региональные особенности под воздействием скифо-сарматской и малоазийской культур. Например, встречается интерпретация коринфской капители с изображением скифского божества или адаптация ионической колонны, украшенной тюркским орнаментом. Кроме того, в декоративных решениях присутствуют элементы поздних европейских стилей, таких как готика и барокко, что свидетельствует о глубокой художественной интеграции.

Восточные культурные коды в архитектуре крымского модерна проявляются преимущественно в виде стилевых влияний сельджукского и мусульманского направлений, интегрированных в этнонациональный декоративный ансамбль. Эти элементы отражаются в художественной традиции крымскотатарского, армянского, крымчакского и караимского сообществ. Следует учитывать, что значение отдельных знаков и орнаментальных мотивов может изменяться в зависимости от конфессиональной или культурной традиции объекта, что обуславливает необходимость комплексного анализа их культурного контекста.

Архитектура Крыма периода модерна модифицируется при помощи региональных вариаций, обусловленных географическим расположением населенных пунктов и функциональным назначением сооружений. В то же

время декоративно-прикладное искусство этого периода, наряду с технологическими инновациями и характерной орнаментацией, демонстрирует выраженную традиционную культурную ориентацию.

Эта тенденция связана с тем, что производство художественного металла, текстиля, керамики, изделий из кожи было ориентировано не только на повседневные нужды местного населения, но и на формирование курортно-сувенирного рынка. В данном контексте аутентичность и уникальный региональный колорит оказались ключевыми факторами, определяющими художественную ценность сувенирной продукции.

В отличие от петербургского модерна, где эклектика преимущественно выражала интеллектуальный историзм и индивидуальную творческую экспрессию, крымская эклектика выполняла локально-идентификационную роль: она наглядно демонстрировала национальную и конфессиональную принадлежность заказчика и подчеркивала особое положение Крыма как культурного перекрёстка Востока и Запада. Восточный декоративный код стал отличительной чертой крымской архитектурно-художественной среды.

Если прибалтийский модерн развивался под сильным влиянием немецкой *Jugendstil*, делая акцент на растительной орнаментике, асимметрии и национальном романтизме, а кавказский модерн сочетал персидские, арабские и армянские декоративные элементы с европейскими композиционными принципами, то модерн Крыма выделялся особым симбиозом античной архитектурной структуры и восточного орнамента. Для Крыма особенно характерны: сельджукская «плетёнка», мудехарские зубчатые карнизы и стрельчатые арки, символы «Эгри-дал» и «бараний рог», а также антропоморфные и зооморфные образы, интерпретируемые в рамках иудейской караимской семантики. Такой декоративный язык практически не встречается в зданиях модерна в Петербурге или Москве, где преобладали флористические мотивы и абстрактная графика.

Кроме того, модерн в культурном ландшафте Крыма отличался особыми принципами ландшафтной адаптации. В то время как петербургский модерн

ориентировался на монументальность и высокую урбанистическую плотность (доходные дома с тщательно проработанными порталами, но слабой инсоляцией), крымский модерн формировался в условиях курортной среды Южного берега, что определило такие особенности, как применение светлых местных материалов, устройство открытых галерей, террас и аркад, а также выразительный контраст белых фасадов с синевой моря и неба как в Ливадийском дворце.

Схожие черты наблюдаются и в крымско-кавказском приморском модерне (Сочи, Гагры), однако в Крыму они обогащались именно восточными культовыми и дворцовыми кодами, тогда как на Кавказе доминировал грузинский или армянский национальный декор.

В Крыму модерн нередко выступал в роли визуальной «визитной карточки». Это способствовало возникновению высокой степени индивидуализации архитектурных форм, которая редко встречалась в стандартизированной застройке петербургских районов или типовых доходных домах Риги, где заказчиками выступали инвесторы без выраженной культурной идентичности.

Если в Москве и Петербурге модерн часто воспринимался как новаторское течение, противостоящее академизму, то в Крыму он не носил революционного характера, а органично встраивался в уже сложившуюся эклектическую среду XIX в. Это делало крымский модерн более гибким и декоративно адаптивным, но менее концептуальным по сравнению с петербургской школой, где модерн стал частью авангардных художественных поисков.

На основании изложенного можно заключить, что модерн крымского региона представляет собой локальную художественную школу, выделяющуюся среди других региональных течений синтезом восточного декора и антично-ренессансной структуры, а также многоголосой поликультурной семантикой, формирующей уникальный визуальный код. Этнонациональные мотивы, закрепленные в традиционных формах и знаковой

системе народной семиотики, не только сохранили свою актуальность, но и получили новый импульс развития.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абрамова В. И. Символика солнца и луны в русских и болгарских вербальных текстах культуры / В. И. Абрамова, Ю. В. Архангельская, С. И. Георгиева // Тульский научный вестник. Сер.: История. Языкознание. – 2020. – № 1 (1). – С. 52–62.
2. Авдусин Д. А. Основы археологии : [учеб. для вузов по спец. «История»]. – М. : Высшая школа, 1989. – 333 с.
3. Агеева Е. Ю. Архитектурные стили конца XIX – начала XX вв. : учеб. пособие / Е. Ю. Агеева, Е. В. Акилова, Е. А. Костина. – Н. Новгород : Изд-во Нижегород. гос. архит.-строит. ун-та, 2011. – 70 с.
4. Айбабина Е. А. Декоративная каменная резьба Каффы XIV–XVIII вв. – Симферополь : Сонат, 2001. – 280 с.
5. Акчурина-Муфтиева Н. М. Декоративно-прикладное искусство крымских татар XV – первой половины XX вв. : (этапы развития, типология, стилистика, художеств. особенности). – Симферополь : Симфероп. гор. тип., 2008. – 391 с., [32] л. цв. ил.
6. Аль-Тамими С. М. М. Современные тенденции архитектуры мечетей: проблема сохранения культурной идентичности / С. М. М. Аль-Тамими, М. В. Панкина // Артикульт. – 2024. – № 4 (56). – С. 112–133.
7. Андрющенко И. А. Архитектурное наследие как часть санаторно-курортного комплекса Евпатории / И. А. Андрющенко, Д. Д. Буркальцева // МедиаВектор. – 2022. – № 6. – С. 4–10.
8. Античные риторики : [переводы] / собрание текстов, статьи, коммент. и общ. ред. А. А. Тахо-Годи ; [вступ. статья А. Ф. Лосева]. – М. : Изд-во МГУ, 1978. – 352 с.
9. Артамонов М. И. Антропоморфные божества в религии скифов // АСГЭ. – Ленинград, 1961. – [Вып.] 2 : Скифо-сарматское время. – С. 57–87.

10. Архитектура античного мира. Греция и Рим / В. Е. Быков, С. А. Кауфман, Е. Д. Квитницкая [и др.]. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Стройиздат, 1973. – 712 с.
11. Асанова Е. Универсальный язык узоров (о национальной вышивке крымских татар) // Касевет. – 2002. – № 1 (29). – С. 33–37.
12. Баешко Л. С. Энциклопедия символов / Л. С. Баешко, А. Н. Гордиенко ; под ред. О. В. Перзашкевича. – М. : Эксмо ; Смоленск : Наше слово, 2007. – 302 с.
13. Барт Р. S/Z / пер. с французского Г. К. Косикова и В. П. Мурат. – 2-е изд., испр. – М. : Эдиториал УРСС, 2001. – 230 с.
14. Бартенев И. А. Очерки истории архитектурных стилей : [учеб. пособие для творч. фак. высш. худож. учеб. заведений] / И. А. Бартенев, В. Н. Батажкова. – М. : Изобразительное искусство, 1983. – 257 с.
15. Батырева С. Г. Орнамент в системе декоративно-прикладного искусства монгольских народов / С. Г. Батырева, Д. Гантулга // Вестник Калмыцкого университета. – 2020. – № 2 (46). – С. 6–11.
16. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского // Собрание сочинений : [в 7 томах]. – М. : Русское слово, 2000. – Т. 2. – С. 5–175.
17. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.
18. Белова С. Л. Симферополь: этюды истории, культуры, архитектуры. – Симферополь : Таврия-Плюс, 2001. – 183 с.
19. Бельская А. О. О понятии «стиль» в искусстве // Научные труды Санкт–Петербургской академии художеств. – 2008. – № 6. – С. 65–70.
20. Берестовская Д. С. Диалог культур: крымский аспект // Мыслители XX века о культуре. – Симферополь : Ариал, 2010. – С. 140–149.
21. Берестовская Д. С. Диалогичность праздника (на примере культуры народов Крыма). – Симферополь : Ариал, 2015. – 148 с.
22. Берестовская Д. С. Культурные ландшафты Крыма. – Симферополь : Ариал, 2018. – 380 с.

23. Бернштейн-Вишницер Р. Искусство у евреев в Польше и Литве // История евреев в России. – М. : Мир, 1914. – Т. XI. (История еврейского народа). Т. 1. – С. 390–405.
24. Билялова Л. М. Семиотика культурного контекста сакральной исламской архитектуры / Л. М. Билялова, И. Я. Билялова // Культура и цивилизация. – 2021. – Т. 11. – № 4-1. – С. 3–9.
25. Большая советская энциклопедия : в 50 томах / гл. ред. Б. А. Введенский. – 2-е изд. – М. : БСЭ, 1956. – Т. 41. – 660 с.
26. Большой толковый словарь русского языка / сост. и гл. ред. С. А. Кузнецов. – СПб. : Норинт, 2000. – 1536 с.
27. Боров Ю. Б. Художественный стиль, метод и направление // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения / ред. кол.: Н. К. Гей [и др.]. – М., 1982. – 77 с.
28. Боров Ю. Б. Эстетика : учеб. по курсу «Эстетика» для студентов вузов. – М. : Высш. школа, 2002. – 511 с.
29. Боровка Г. И. Скифское искусство. – Нью-Йорк : Корпорация по переизданию книг Парагон, 1928. – 111 с.
30. Бородовская Л. З. Традиционная символика в исламском искусстве // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2009. – № 1. – С. 68–71.
31. Бразговская Е. Е. Семиотика. Языки и коды культуры : учебник и практикум для академического бакалавриата. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Юрайт, 2019. – 187 с.
32. Бхат С. Б. Философия семиотики визуальной коммуникации в контексте массовой культуры // Гуманитарные и политико-правовые исследования. – 2019. – № 3 (6). – С. 14–30.
33. Ванеян С. С. Архитектура и иконография (проблемы классических методов истории искусства) // Вестник Московского университета. Сер. 8: История. – 2007. – № 2. – С. 92–104.

34. Вдовиченко И. И. Античная расписная керамика Херсонеса Таврического / И. И. Вдовиченко, С. Г. Рыжов, Г. И. Жесткова. – Севастополь : Альбатрос, 2019. – 204 с.
35. Вилла «Виктория» – объект культурного наследия. Феодосия, Крым : [сайт]. – URL: <https://дачавиктория.рф> (дата обращения: 16.05.2025).
36. Власов В. Г. Арабеска // Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 10 т. – СПб., 2004. – Т. 1. – С. 402.
37. Власов В. Г. Стили в искусстве : словарь : [в 2-х томах]. – СПб. : Лита, 1998. – Т. 1 : Архитектура, графика, декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура. – 672 с.
38. Власов В. Г. Эклектика, эклектичность, эклектическое мышление // Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 10 т. – СПб., 2010. – Т. 10. – С. 632–641.
39. Волошин М. А. Культура, искусство, памятники Крыма // Забвению не подлежит: (Из истории крымскотатарской государственности и Крыма). – Казань : Татарское книжное изд-во. – 1992. – С. 55–68.
40. Воронова С. А. Роль культурного ландшафта в формировании регионального самосознания Старицкого Верхневолжья на рубеже XIX–XX вв. // Вестник РГГУ. Сер.: Литературоведение. Языкознание. Культурология. – 2022. – № 7. – С. 21–35.
41. Всеобщая история архитектуры : в 12 т. / глав. ред. коллегия: Н. В. Баранов (глав. ред.) и [др.]. – [2-е изд., испр. и доп.]. – М., 1973. – Т. 2 : Архитектура античного мира (Греция и Рим) / под ред. В. Ф. Маркузона (отв. ред.) [и др.]. – 712 с.
42. Гачев Г. Д. Космо-Психо-Логос: национальные образы мира. – М. : Академический проспект, 2007. – 511 с.
43. Гегель Г. В. Ф. Эстетика : в 4 т. / [под ред., с предисл. М. Лифшица, с. I–XVI]. – М. : Искусство, 1968. – Т. 1. – 215 с.

44. Герцен А. Г. Сакральная топография Мангупа: история изучения, каталог и периодизация культовых памятников городища / А. Г. Герцен, В. Е. Науменко // ΧΕΡΣΩΝΟΣ ΘΕΜΑΤΑ. – 2019. – Вып. 2. – С. 115–176.
45. Гилевич Е. В. Орнамент как семиотическая структура для современного мира // Знание. Понимание. Умение. – 2011. – № 2. – С. 79–83.
46. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей : сокр. репр. воспр. издания 1914 года / [пер. Н. Б. Розенфельда и В. А. Фаворского ; вступ. ст. А. С. Котлярова]. – М. : Логос, 2011. – 144 с.
47. Глушкова С. А. Понятие «региональная идентичность» в зарубежном научном дискурсе / С. А. Глушкова, М. В. Малащенко // Гуманитарий юга России. – 2017. – Т. 23. – № 1. – С. 90–100
48. Гнедич П. П. История искусств Живопись. Скульптура. Архитектура : современная версия / [лит. обраб. текста: В. Е. Татаринов]. – М. : ЭКСМО, 2002. – 841 с.
49. Гонсалес Е. Испанская архитектура в арабском мире // Искусство Андалуси и мудехар в международном масштабе: наследие и современность. – 2015. – № 9. – С. 197–211.
50. Государственное автономное учреждение культуры Республики Крым «Ливадийский дворец-музей» : [сайт]. – URL: <https://ливадийский-дворец.рф/> (дата обращения 08.05.2025).
51. Государственное бюджетное учреждение Республики Крым «Бахчисарайский историко-культурный и археологический музей-заповедник» : [сайт]. – URL: <https://handvorec.ru/> (дата обращения 15.05.2025).
52. Государственное бюджетное учреждение Республики Крым «Восточно-Крымский историко-культурный музей-заповедник» : [сайт]. – URL: <https://kerchmuseum.ru/> (дата обращения 15.05.2025).
53. Государственное бюджетное учреждение Республики Крым «Центральный музей Тавриды» : [сайт]. – URL: <https://tavrida-museum.ru/> (дата обращения 15.05.2025).

54. Государственное бюджетное учреждение Республики Крым «Крымский этнографический музей» : [сайт]. – URL: <https://ethnocrimea.ru/> (дата обращения 15.05.2025).
55. Грабарь И. История русского искусства. – М. : Кнебель, 1910. – Т. 3 : Архитектура. Петербургская архитектура в XVIII и XIX веках. – 584 с.
56. Граков Б. Н. Скифы : научно-популярный очерк. – М. : Наука, 1980. – 256 с.
57. Графова Е. О. Влияние ботанических исследований на развитие стиля модерн в Западной Европе и России (конец XIX – начало XX веков) // Наследие веков. – 2021. – № 4 (28). – С. 103–114.
58. Гриц А. Е. Московское дворцовое архитектурное училище и стилевые поиски в русской архитектуре второй трети XIX века : 18.00.01 : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Гос. ин-т искусствознания. – М., 2004. – 23 с.
59. Гудова М. Ю. Концепт «культурный код»: уровни значения / М. Ю. Гудова, М. Юань // Интеллект. Инновации. Инвестиции. – 2022. – № 4. – С. 151–159.
60. Данилевский Н. Я. Россия и Европа. Взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к германо-романскому. – М. : Институт русской цивилизации, 2011. – 813 с.
61. Даруди А. Особенности декора в мусульманской архитектуре Ирана // Манускрипт. – 2020. – Т. 13. – № 6. – С. 201–208.
62. Даутов Е. Н. Эkleктика как стилевое направление в оформлении интерьеров: рубеж XIX и XX веков // Язык. Словесность. Культура. – 2018. – Т. 8. – № 6. – С. 18–24.
63. Дворец «Дюльбер» : [сайт]. – URL: <https://sk-dulber.ru/> (дата обращения 15.05.2025).
64. Демоян А. А. Армянские национальные символы. – Ереван : Пюник, 2013. – 476 с.

65. Довгалева Т. Ю. Историко-архитектурное наследие «Ливадийского дворца-музея» «доимператорского» периода развития в современном облике дворцово-паркового ансамбля // Вестник национального исследовательского института культурного наследия. – 2024. – № 3. – С. 109–132.
66. Дуван С. Э. Я люблю Евпаторию : слово и дело Городского Головы / сост. и авт. вступ. ст. М. В. Кутайсова, В. А. Кутайсов. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – Симферополь : Феникс, 2013. – 203 с.
67. Ергина А. С. Стенопись пещерных храмов горной юго–западной Таврики XIII–XV вв.: византийские традиции и региональные особенности : 17.00.09 : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / ФГБНИУ «Российский институт истории искусств». – СПб., 2022. – 26 с.
68. Ермакова Е. С. Архитектурно-планировочное формирование дворцового здания с учетом инсоляции на примере царской резиденции в Ливадии архитектора Н. П. Краснова // Экономика строительства и природопользования. – 2022. – № 3 (84). – С. 116–120.
69. Ефремова Л. Ориенталистика в крымской архитектуре XIX – начала XX века // Архитектура. Строительство. Дизайн. – 2019. – № 3-4 (96-97). – С. 116–122.
70. Заатов И. А. Крымскотатарское декоративно-прикладное и изобразительное искусство. – Симферополь : ТАРПАН, 2003. – 331 с.
71. Забалуева Т. Р. История искусств : учебник для вузов. – М. : АСВ, 2016. – 250 с.
72. Замятин Д. Н. Гуманитарная география: предмет изучения и основные направления развития // Общественные науки и современность. – 2010. – № 4. – С. 126–138.
73. Заскока В. М. Караимы Евпатории: история, культура, архитектура : краткий очерк. – Симферополь : Доля, 2009. – 216 с.
74. Иванов А. В. Евпатория : путеводитель. – Севастополь : Библикс, 2006. – 64 с.

75. Иванова Е. Б. Происхождение историзма и его значение для развития русской архитектуры в XIX веке // Научное мнение. – 2014. – № 3. – С. 22–31.

76. Измаилкина Е. С. Проблема отражения греческой, римской и восточной архитектурной традиции в малоазийских ордерных сооружениях эллинистического и римского времени // Актуальные проблемы теории и истории искусства : сб. науч. ст. / под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. – СПб., 2013. – Вып. № 3. – С. 49–59.

77. Ильинская В. А. Некоторые мотивы раннескифского звериного стиля // Советская археология. – 1965. – № 1. – С. 86–110.

78. Ильинская В. А. Образ кошачьего хищника в раннескифском искусстве // Советская археология. – 1971. – № 2. – С. 64–85.

79. Ильинская В. А. Скифия VII–IV вв. до н. э. / В. А. Ильинская, А. И. Тереножкин. – Киев : Наукова думка, 1983. – 379 с.

80. Ильинская В. А. Скифы днепровского Левобережья. Курган Посулья. – Киев : Наукова думка, 1968. – 268 с.

81. Ильинская В. А. Современное состояние проблем скифского звериного стиля // Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. – М. : Наука, 1976. – 115 с.

82. История Древнего Востока : [учебник для студентов вузов, обучающихся по направлению и специальности «История»] / под ред. В. И. Кузищина. – 3-е изд., перераб. и доп. – М. : Высш. школа, 2003. – 462 с.

83. Исхаков Д. На пути развития художественной культуры Крыма // Qasevet. – 2009. – № 35. – С. 58–61.

84. Каган М. С. Морфология искусства : историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. – Ленинград : [Искусство, Ленингр. отд-ние], 1972. – Ч. 1–3. – 440 с.

85. Каганский В. Л. Ландшафт и культура // Общественные науки и современность. – 1997. – № 1. – С. 160–169.

86. Калинин Н. Н. Архитектор Высочайшего Двора Н. П. Краснов / Н. Н. Калинин, А. Кадиевич, М. А. Земляниченко. – Симферополь : БизнесИнформ, 2005. – 200 с.
87. Канторович А. Р. Звериный стиль степной скифии VII–III вв. до н. э. : 07.00.06 : дис. ... канд. ист. наук / МГУ, Ист. факультет. – М., 1994. – 628 с.
88. Канторович А. Р. Искусство скифского звериного стиля Восточной Европы (классификация, типология, хронология, эволюция) : в 2 т. – М. : Изд-во Московского университета, 2022. – Т. 1. – 431 с.
89. Канторович А. Р. Классификация и типология элементов «зооморфных превращений» в зверином стиле степной Скифии // Структурно-семиотические исследования в археологии. – Донецк : ДонНУ, 2002. – Т. 1. – С. 77–130.
90. Канторович А. Р. Образы синкретических существ в восточноевропейском скифском зверином стиле: классификация, типология, хронология, иконографическая динамика // Исторические исследования. – 2015. – № 3. – С. 113–218.
91. Каптиков А. Ю. Мавританская архитектура Испании. Мусульманские памятники. Мудехар (Школа архитектора). – М. : Tatlin, 2015. – 184 с.
92. Караимская народная энциклопедия / [сост. акад. М. С. Сарач]. – М. : [б. и.], 1997. – Т. 3 : Язык и фольклор караимов. – 369 с.
93. Кассирер Э. Философия символических форм : [в 3-х т.]. – СПб. : Университетская книга, 2002. – Т. 2. – 278 с.
94. Кизилев М. Б. Крымская Готия: история и судьба. – Симферополь : Наследие тысячелетий, 2015. – 352 с.
95. Кизилев М. Б. Крымская Иудея: очерки истории евреев, хазар, караимов и крымчаков в Крыму с античных времен до наших дней. – Симферополь : Доля, 2011. – 336 с.

96. Кикина Е. Г. Архитектура античной эпохи // Вестник науки. – 2018. – Т. 1. – № 9 (9). – С. 236–237.
97. Килессо С. К. Архитектура Крыма. – Киев : Будівельник, 1983. – 95 с.
98. Кирилко В. П. Искусствоведческие и археологические реалии резного декора из мергеля в архитектуре средневекового Крыма // Актуальные проблемы теории и истории искусства : сб. науч. статей. – СПб., 2022. – Вып. 12 / под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. – С. 135–147.
99. Кириченко Е. И. Русский стиль: поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII – начала XX века. – М. : БуксМАрт, 2020. – 579 с.
100. Коваленко А. И. О некоторых стилевых особенностях архитектуры Крыма // Культура народов Причерноморья. – 1999. – № 10. – С. 51–54.
101. Колесов М. С. Крым в контексте мировой культуры / М. С. Колесов // Журнал исторических исследований. – 2016. – Т. 1. – № 1. – URL: <https://naukaru.ru/ru/nauka/article/11364/view> (дата обращения: 20.12.2024).
102. Колпакова Г. С. Искусство Византии. Ранний и средний периоды. – М. : Азбука, 2005. – 528 с.
103. Коляда Е. М. Дворцы и парки Крыма XIX – начала XX века, история создания и стилистическая характеристика : 17.00.04 : дис. на соискание ученой степени канд. искусствоведения / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – СПб., 2002. – 181 с.
104. Кон-Винер Э. История стилей изобразительных искусств. – М. : ЛИБРОКОМ, 2013. – 216 с.
105. Кононенко Е. И. Еще раз о проблеме сельджукского искусства // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. – 2015. – Т. 5. № 3. – С. 66–77.

106. Королева С. В. История стиля модерн. Особенности художественной образности предметного убранства интерьера и декоративно-прикладного искусства / С. В. Королева, А. А. Кошелева // Известия ТулГУ. Гуманитарные науки. – 2013. – № 1. – С. 51–67.

107. Королькова Е. Ф. Звериный стиль Евразии. Искусство племен Нижнего Поволжья и Южного Приуралья в скифскую эпоху (VII–IV вв. до н. э.). Проблемы стиля и этнокультурной принадлежности. – СПб. : Петербургское Востоковедение, 2006. – 272 с.

108. Котляр Е. Р. Модерн в архитектуре южнобережных вилл и дворцов как вклад выдающихся личностей их владельцев и архитекторов в культурный ландшафт Крыма / Е. Р. Котляр, В. А. Хлевной // Человек и культура. – 2023. – № 6. – С. 96–113.

109. Котляр Е. Р. Сельджукский код в культурном ландшафте Крыма / Е. Р. Котляр, В. А. Хлевной // Философия и культура. – 2022. – № 12. – С. 1–20.

110. Хлевной В. А. Античный паттерн в крымском культурном ландшафте / В. А. Хлевной // Урбанистика. – 2024. – № 1. – С. 17–36.

111. Котляр Е. Р. Идентификация караимской пластики в декоре экстерьера усадьбы С. Крыма в г. Феодосия // Российская наука в современном мире : сб. ст. междунар. науч.-практ. телеконференции. – Москва–Пенза, 2015. – С. 42–48.

112. Котляр Е. Р. Испано-мавританский код Мудехар в крымском культурном ландшафте / Е. Р. Котляр, В. А. Хлевной // Культура и искусство. – 2023. – № 5. – С. 12–32.

113. Котляр Е. Р. Культурный код в инженерном проектировании // Genesis: исторические исследования. – 2022. – № 11. – С. 1–8.

114. Котляр Е. Р. Морфология дизайнерских символов в Караимское декоративно-прикладное искусство // Евразийское Научное Объединение. – 2015. – Т. 2. – № 2 (2). – С. 325–327.

115. Котляр Е. Р. Семантика караимской символики в декоре экстерьера дома С. Дувана в г. Евпатория // Наука сегодня: постулаты прошлого и современные теории : сб. междунар. науч.-практ. конф. – Саратов, 2015. – С. 83–87.

116. Котляр Е. Р. Традиционные элементы народного искусства этносов Крыма в декоре эпохи модерна // Культура и цивилизация. – 2016. – № 4. – С. 351–361.

117. Котляр Е. Р. Этнические культурные коды в визуальном семиозисе Крыма / Е. Р. Котляр, В. А. Хлевной // Genesis: исторические исследования. – 2022. – № 10. – С. 34–48.

118. Котляр Е. Р. Этнокультура и искусство малых народностей Крыма как фактор межнационального взаимодействия в конструктивном развитии региона // Этносоциум и межнациональная культура. – 2015. – № 5 (83). – С. 158–162.

119. Котляр Е. Р. Этнокультурные параллели в декоративной пластике особняков и общественных зданий Симферополя периода модерна // Мир культуры и культурология : альманах научно-образовательного культурологического общества России. – СПб., 2018. – Вып. VI. – С. 493–503.

120. Кузнецова-Бондаренко Е. С. Церковь Иоанна предтечи в Керчи, как важнейший памятник византийской архитектуры в Крыму / Е. С. Кузнецова-Бондаренко, Д. И. Тюлюков, А. С. Пьянов // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. – 2021. – № 4-2 (55). – С. 103–105.

121. Кузьмина Е. Е. Конь в религии и искусстве саков и скифов. – Киев : Наукова думка, 1977. – 203 с.

122. Кукушкина В. А. Некоторые аспекты сакрального смысла образов // Евангелие в контексте современной культуры : сб. науч. ст. X междунар. науч.-практ. конференции. – Белгород, 2022. – С. 167–171.

123. Куликов А. С. Архитектурный стиль Рококо: зарождение, развитие и формирование основных стилевых признаков / А. С. Куликов, Д. Д. Макеева // Творчество и современность. – 2018. – № 4 (8). – С. 14–18.

124. Культурные ландшафты Крыма / Д. С. Берестовская, О. А. Габриелян, И. А. Андрющенко, А. Н. Володин // Культурные ландшафты Крыма : коллективная монография / отв. ред. Д. С. Берестовская ; ред. Г. М. Темненко. – Симферополь, 2016. – С. 6–24.

125. Культурный ландшафт как объект наследия / под ред. Ю. А. Веденина, М. Е. Кулешовой. – М. : Институт Наследия ; СПб. : Дмитрий Буланин, 2004. – 620 с. : ил.

126. Культурология. XX век : энциклопедия : в 2 т. / редкол.: Ж. М. Арутюнова, В. Н. Басилов, И. С. Вдовина [и др.] ; гл. ред. сост. и авт. проекта С. Я. Левит. – СПб. : Университетская книга, 1998. – Т. 2 : М–Я. – 446 с.

127. Курочкина Г. Н. Свернувшийся в кольцо хищник и «летающий» олень // Античная цивилизация и варварский мир : (материалы III-го Археол. семинара) / [отв. ред. Б. А. Раев]. – Новочеркасск, 1993. – С. 92–103.

128. Лазарев М. А. Искусство Византии: Римские и православные традиции // Гуманитарное пространство : междунар. альманах. – 2012. – Т. 1. – № 2. – С. 298–312.

129. Лихачев Д. С. Избранное: мысли о жизни, истории, культуре / сост. Д. Н. Бакун. М. : Российский Фонд Культуры, 2006. – 335 с.

130. Лихачев Д. С. Русская культура. – М. : Искусство, 2000. – 440 с.

131. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – 2-е изд., испр. – М. : Искусство, 1995. – 320 с.

132. Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля / [сост. и авт. предисл. А. А. Тахо-Годи]. – Киев : Collegium : Киевская Академия Евробизнеса, 1994. – 285 с.

133. Лосев А. Ф. Учение о стиле / общ. ред. и сост. А. А. Тахо-Годи, Е. А. Тахо-Годи ; вступ. статья К. В. Зенкина. – М. ; СПб. : Нестор-История, 2019. – 456 с.

134. Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3 томах. – Таллин : Александра, 1992. – Т. 1 : Статьи по семиотике и типологии культуры. – 480 с.

135. Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб. : Искусство-СПб., 2000. – 704 с.
136. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.
137. Малинин А. П. Специфика региональной идентичности пермского края в эпоху «Пермь 300» (по данным экспертных интервью) / А. П. Малинин, М. В. Назукина // Культурный код. – 2025. – № 1. – С. 27–44.
138. Мальченков С. А. Символика СССР как инструмент сохранения единой цивилизационной идентичности постсоветского пространства // Большая Евразия: развитие, безопасность, сотрудничество. – 2023. – № 6–1. – С. 626–629.
139. Марков Е. Л. Очерки Крыма. – Киев : Стилос, 2006. – 512 с.
140. Микитинец О. И. Механизмы трансляции культурных смыслов в искусстве / О. И. Микитинец, О. Б. Элькан, Н. В. Дуванова // Манускрипт. – 2021. – Т. 14. – № 3. – С. 567–571.
141. Митрофанова Н. Ю. Информационная модель текстиля, как вида декоративно-прикладного искусства, с точки зрения системно-категориальной методологии // Артикульт. – 2023. – № 1 (49). – С. 99–109.
142. Молев Е. А. Эллины и варвары: на северной окраине античного мира. – М. : Центрполиграф, 2003. – 397 с.
143. Молодкина Л. В. Архитектурная семиотика: на стыке герменевтики и феноменологической эстетики / Л. В. Молодкина, Е. М. Моисеева // Образование. Наука. Научные кадры. – 2021. – № 4. – С. 271–273.
144. Моррис Ч. У. Основания теории знаков // Семиотика : [сборник статей, переводы] / сост. и ред. Ю. С. Степанова. – М. : Радуга, 1983. – С. 37–89.
145. Муниципальное бюджетное учреждение культуры «Евпаторийский краеведческий музей» : [сайт]. – URL: <https://eupatoriya-museum.ru/> (дата обращения: 17.05.2025).

146. Муниципальное бюджетное учреждение культуры «Ялтинский историко-литературный музей» : [сайт]. – URL: <https://www.яилм.рф/> (дата обращения: 17.05.2025).
147. Мурзин В. Ю. Происхождение скифов: основные этапы формирования скифского этноса. – Киев : Наукова думка, 1990. – 88 с.
148. Найденко М. К. Культурологические аспекты эволюции коммуникации в эпоху постмодерна / М. К. Найденко, Е. А. Найденко // Культурная жизнь Юга России. – 2023. – № 4 (91). – С. 26–33.
149. Народы мира : историко-этнографический справочник / под ред. Ю. В. Бромлея. – М. : Советская энциклопедия, 1988. – 624 с.
150. Негуляева Т. В. Архитектура и философия античности: становление классического направления в архитектуре / Т. В. Негуляева, С. Ф. Дядченко // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. – 2021. – Т. 23. – № 1. – С. 73–84.
151. Новейший культурологический словарь : термины, биографические справки, иллюстрации / авт.-сост.: В. Д. Лихвар, Е. А. Подольская, Д. Е. Погорелый. – Ростов н/Д : Феникс, 2010. – 411 с.
152. Норман Б. Ю. Синтактика, когниция и композиционная семантика // Russian Journal of Linguistics. – 2019. – Т. 23. – № 3. – С. 714–730.
153. Ожегов С. И. Словарь русского языка / под ред. Н. Ю. Шведовой. – 11-е изд., стер. – М. : Рус. язык, 1975. – 847 с.
154. Орбели И. А. Проблема сельджукского искусства : [доклад] : II Междунар. симпоз. по арм. искусству. – Ереван : Изд-во АН АрмССР, 1978. – 11 с.
155. От киммерийцев до крымчаков. Народы Крыма с древнейших времен до конца XVIII в. / под ред. И. Н. Храпунова, А. Г. Герцена. – Симферополь : Феникс, 2014. – 286 с.
156. Охотникова Е. В. Стиль модерн в России и Италии: культурная рецепция : 24.00.01 : дис. ... канд. культурологии / Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ. – Москва, 2014. – 237 с.

157. Пенцова М. М. Проблема культурного кода в семиотике Ю. М. Лотмана // Вестник МГИМО-Университета. – 2013. – № 3 (30). – С. 226–229.
158. Переводчикова Е. В. Язык звериных образов. Очерки искусства евразийских степей скифской эпохи. – М. : Вост. литература, 1994. – 206 с.
159. Петренко А. П. Город как сложная самоорганизующаяся система (на примере Феодосии) // Теория урбанистики. – 2020. – Т. 15, № 2. – С. 134–145.
160. Пирс Ч. С. Принципы философии / пер. с англ. В. В. Кирющенко, М. В. Колопотина. – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – Т. 2. – 320 с.
161. Похлебкин В. В. Словарь международной символики и эмблематики. – М. : Международные отношения, 1995. – 560 с.
162. Прохоров Д. А. Краткая история Крыма / Д. А. Прохоров, Н. И. Храпунов. – Симферополь : Доля, 2013. – 400 с.
163. Раевский Д. С. К характеристике основных тенденций в истории скифского искусства // Художественные памятники и проблемы культуры Востока. – Л. : Искусство, 1985. – С. 27–35.
164. Раевский Д. С. Мир скифской культуры. – М. : Языки славянских культур, 2006. – 600 с.
165. Раевский Д. С. От киммерийского орнамента к скифскому звериному стилю // Древности Евразии в скифо-сарматское время. – М. : Наука, 1984. – С. 213–217.
166. Райс Т. Сельджуки. Кочевники – завоеватели Малой Азии. – М. : Центрполиграф, 2004. – 238 с.
167. Резник О. В. Сохранение и популяризация культурного наследия как направление деятельности музеев Крыма / О. В. Резник, И. Ф. Стельмах, А. В. Швецова // Культурное наследие России. – 2018. – № 3. – С. 74–79.
168. Ремпель Л. И. Эпоха модерна в Москве / Л. И. Ремпель, Т. В. Вязниковцева // Архитектура СССР. – 1935. – № 10-11. – С. 90–93.

169. Ростовцев М. И. Скифия и Боспор. – Ленинград : Типография I Ленинградской Трудовой Артели Печатников, 1925. – 622 с.
170. Ростовцев М. И. Срединная Азия, Россия, Китай и звериный стиль // Петербургский археологический вестник. – 1933. – № 5. – С. 57–75.
171. Рудаков В. Е. Христианские памятники Баклы. Храмовый комплекс X–XIII вв. // Античная древность и средние века. – 1984. – № 21. – С. 35–57.
172. Руденко С. И. Искусство скифов Алтая / С. И. Руденко, Н. М. Руденко. – М. : ГМИИ, 1949. – 92 с.
173. Рыбак К. Е. Искусство и общество: векторы взаимодействия // Наследие веков. – 2024. – № 2 (38). – С. 13–14.
174. Савицкий М. В. Культурные коды: сущность, состав и функционирование в процессе общения // Дискурс профессиональной коммуникации. – 2019. – Т. 1. – № 4. – С. 68–77.
175. Савостина Е. А. «Большой стиль» в искусстве Боспора: свидетельства, истоки и развитие // Вестник РГГУ. Сер.: Литературоведение. Языкознание. Культурология. – 2022. – № 1. – С. 14–28.
176. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы. – М. : Искусство, 1989. – 293 с.
177. Сейдалиев Э. И. Сельджукские мотивы в орнаменте бахчисарайских дюрбе / Э. И. Сейдалиев, Д. Халилова // Крымское историческое обозрение. – 2014. – № 1. – С. 231–242.
178. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики: (іконографія, номінація, стилістика, типологія). – Київ : АНТ, 2005. – 399 с.
179. Сидоренко Н. А. Крым в контексте этносоциальных процессов XX века // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Сер.: Социология. Педагогика. Психология. – 2018. – Т. 4 (70). – № S2. – С. 203–207.
180. Смирнов В. Татаро-ханские ярлыки из коллекции Таврической ученой архивной комиссии // ИТУАК. – 1918. – Т. 54. – С. 1–19.

181. Соломоник Э. В. Сарматские знаки Северного Причерноморья / Акад. наук УССР. Ин-т археологии. – Киев : Изд-во Акад. наук УССР, 1959. – 180 с.
182. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики // Труды по языкознанию. – М. : Прогресс, 1977. – 695 с.
183. Стасов В. В. Русский народный орнамент. – СПб. : Общество поощрения художников, 1872. – Вып. 1 : Шитье, ткани, кружева. – 88 с.
184. Тетерук В. А. Культурно-исторический анализ понятия «Символ» // Система ценностей современного общества. – 2010. – № 12. – С. 167–174.
185. Тиханова М. А. Базилика // Материалы и исследования по археологии СССР. – 1953. – № 34. – С. 334–389.
186. Тохтасьев С. Р. Савромат – Сармата-Сырмата // Херсонесский сборник. – Севастополь, 2005. – Вып. 14. – С. 291–306.
187. Третьякова А. А. Анализ архитектурной среды культовых сооружений Тамбовской губернии начала XVIII – начала XX в. / А. А. Третьякова, И. И. Орлов // Манускрипт. – 2025. – Т. 18. – № 1. – С. 259–265.
188. Третьякова А. А. Краткий обзор некоторых зарубежных диссертаций в рамках исследования научных подходов к идейно-художественным программам культовой архитектуры России XVIII – начала XX века. / А. А. Третьякова, И. И. Орлов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. – 2024. – № 2-1. – С. 38–53.
189. Тюркские народы Крыма. Караимы, крымские татары, крымчаки / [Рос. акад. наук, Ин-т этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая, Ин-т востоковедения им. А. Е. Крымского. Крым. отд-ние и др.] ; отв. ред.: С. Я. Козлов, Л. В. Чижова. – М. : Наука, 2003. – 459 с.
190. Усманова А. Р. Код // Постмодернизм : энциклопедия / сост. и науч. ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. – Минск, 2001. – С. 364.

191. Фахрутдинова Ф. Д. Народный костюм как отражение взаимодействия русской и татарской культур на юге Тюменской области в XIX – начале XX века : 24.00.01 : дис. ... канд. культурологии / Челяб. гос. акад. культуры и искусства. – Челябинск, 2011. – 150 с.
192. Федотова Н. Г. Культурный код города // Слово.ру. Балтийский акцент. – 2022. – Т. 13. – № 4. – С. 10–24.
193. Хаштырова Т. А. Актуализация культурного наследия как фактор сохранения региональной идентичности / Т. А. Хаштырова // Вестник науки. – 2024. – Т. 1. – № 6 (75). – С. 1192–1197.
194. Хрушкова Л. Г. К дискуссии о времени строительства Мангупской базилики // Материалы по археологии, истории и этнографии Таврии. – 2017. – Вып. 12. – С. 107–138.
195. Цалик С. Евпатория. Прогулки по Маленькому Иерусалиму. – Симферополь : Бизнес-Информ, 2012. – 276 с.
196. Чепурина П. Ю. Декоративное шитье Крыма // Крымские татары: хрестоматия по этнической истории и традиционной культуре / авт.-сост. М. А. Араджиони, А. Г. Герцена. – Симферополь, 2005. – С. 493–501.
197. Червонная С. М. Искусство татарского Крыма / Российская академия наук, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств [и др.]. – М. : [б. и.], 1995. – 320 с.
198. Черненькая С. В. Семиотика Умберто Эко // Вестник Московского городского педагогического университета. Сер.: Философские науки. – 2016. – № 1 (17). – С. 107–112.
199. Чечот И. Д. Барокко как культурологическое понятие. Опыт исследования К. Гурлита // Барокко в славянских культурах : [сб. ст.] / АН СССР, Ин-т славяноведения и балканистики ; [редкол.: А. В. Липатов и др.]. – Москва, 1982. – С. 326–349.
200. Членова Н. Л. Скифский олень // Памятники скифо-сарматской культуры. – 1962. – № 115. – С. 167–203.

201. Шагинян А. Н. Армянские хачкары (крестные камни) и их надписи (IX–XIII вв.) : автореф. дис. ... канд. ист. наук / АН Арм. ССР, Ин-т истории. – Ереван, 1970. – 20 с.
202. Шадрина Н. А. Мавританский стиль как воплощение синтеза христианской и мусульманской художественных традиций // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопр. теории и практики. – 2016. – № 6-2 (68). – С. 194–196.
203. Шапиро Б. Л. Античность как абсолютная модель искусства и стиля: архитектура, декор интерьера и мебель. От барокко к неоклассицизму // Вестник РГГУ. Сер.: Философия. Социология. Искусствоведение. – 2024. – № 4. – С. 206–223.
204. Шатохина Н. Н. Религиозный и художественный символ в системе культуры // Научный журнал. – 2018. – № 1 (53). – С. 34–44.
205. Швенке Х. Мультикультурный, интеркультурный, транскультурный – культурный? // Студия : независимый русско-немецкий литературный журнал. – 2010. – № 14. – С. 130–152.
206. Швец А. Б. Полиэтничность Крыма как фактор выстраивания регионом баланса // Геополитика и экогеодинамика регионов. – 2019. – № 4. – С. 29–46.
207. Швецова А. В. Музейный туризм как фактор формирования имиджа региона // Приоритетные направления и проблемы развития внутреннего и международного туризма : матер. VIII междунар. науч.-практ. конф. – Симферополь, 2023. – С. 290–294.
208. Шеллинг Ф. В. Философия искусства / перевод [и предисл.] П. С. Попова ; под общ. ред. М. Ф. Овсянникова ; примеч. А. В. Михайлова. – [Репр. изд.]. – СПб. : Алетейя, 1996. – 495 с.
209. Шик И. А. Образы Востока в советском фарфоре 1920-х – 1940-х годов: политика и эстетика // Артикульт. – 2024. – № 1 (53). – С. 13–27.
210. Шокирова Х. Н. Суть прагматики // Экономика и социум. – 2021. – № 1-2 (80). – С. 743–746.

211. Шпенглер О. Закат Европы / [вступ. ст. Г. В. Драча]. – Ростов н/Д : Феникс, 1998. – 637 с.
212. Шульгина Д. П. Эkleктизм // Большая российская энциклопедия : [в 30 т.] / [науч.-ред. совет: пред. Ю. С. Осипов и др.]. – Москва, 2017. – Т. 35. – С. 262.
213. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / [пер. с итал. А. Г. Погоняйло, В. Г. Резник]. – СПб. : Петрополис, 1998. – 430 с.
214. Яковлева М. В. Основные теоретические подходы к изучению символики в социально-гуманитарных областях знания // Вестник Удмуртского университета. Сер.: Философия. Психология. Педагогика. – 2010. – № 1. – С. 18–23.
215. Янсон Х. В. Основы истории искусств / Х. В. Янсон, Э. Ф. Янсон ; пер.: В. Фатеев [и др.]. – СПб. : ИКАР, 1996. – 512 с.
216. Янсон Х. В. Возрождение, маньеризм и барокко / Х. В. Янсон, Э. Ф. Янсон // Основы истории искусств. – СПб., 1996. – Ч. 3. – С. 196–339.
217. Яценко С. А. Сарматская богиня с двумя лошадьми // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. – 2022. – № 7. – Ч. 2. – С. 211–224.
218. Kaftandjiev Ch. The function and semiotics of cats in urban space and in cultural memory (by example of yerevan and gabrovo) / Ch. Kaftandjiev, T. S. Simyan // Praxema. Journal of Visual Semiotics. – 2025. – № 2 (44). – С. 133–158.
219. Losev D. V. Cultural code: Definition of the concept and practical problems of the phenomenon : Theoretical review // Pan-Art. – Vol. 4. – Is. 2. – С. 133–140.
220. Pile J. A history of interior design / J. Pile, J. Gura. – Wiley, 2014. – 498 p.
221. Verene D. P. Routledge Encyclopedia of Philosophy, Taylor and Francis / D. P. Verene, E. Cassirer. – URL:

<https://www.rep.routledge.com/articles/biographical/cassirer-ernst-1874-1945/v-1> (date of request: 06.05.2025).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица символов религиозной и национальной принадлежности

	Символы	Иудейское значение	Христианское значение	Мусульманское значение
Фитоморфные символы	Дерево (древо)	Райское древо; у караимов и крымчаков – также родовое древо	Древо познания, родовое древо	Родовое древо; символ мужчины (тополь, кипарис)
	Вазон с цветами	Символ рая (то же, что и древо)	Родовое древо; красота созданного Богом мира	Родовое древо; роза – женщина, гвоздика – пожилая женщина, тюльпан – мальчик, юноша
	Виноград	Символ Земли Обетованной	Символ Причастия	Символ многочисленности рода
	Гранат	Символ объединения иудейского народа, символ Земли Обетованной	Символ крови (страданий Христа)	Символ многочисленности рода
	Фасоль, горох	–	–	Символ многочисленности рода
	Лист аканта (пальмовый лист)	Часть финиковой пальмы – символ духовного стремления	Символ вхождения Христа в Иерусалим	Символ долголетия; символ суфийского знания
	Волнообразный побег с мелкими цветами и листьями; S-образный побег Эгри-дал	У караимов и крымчаков – символ повседневного течения жизни, труда	Красота созданного Богом мира	Символ повседневного течения жизни, труда
Зооморфные символы	Рыба	Левиафан – символ Мессии	Символ Христа	Символ зарождения жизни из воды
	Лев	Символ Бога и царей – рода Давидова	Символ апостола и евангелиста Марка	–
	Орел; Двуглавый орел	Символ Бога и царей-помазанников	Символ апостола и евангелиста Иоанна	–
	Ягненок	Символ храмовой жертвы	Символ Христа	–
	Грифон	Мессианский символ	Символ сочетания божественного и земного в Христе	–
	Певчие птицы	Символ рая	Символ рая	–
	Петух	Символ разделения дня и ночи	Глашатай, предвестник	Символ восхода солнца, вечного возрождения жизни

	Лошадь; Единорог	Символ чистоты, божественности	Символ чистоты, божественности	—
	Медведь	Символ людей, посланных в землю Ханаанскую и принесших плоды в доказательство ее плодородия; Образ сильного и свирепого зверя	Образ сильного и свирепого зверя	—
Антропоморфные символы	Глаз	Всевидающее Око Бога; изображение части человеческого тела в значении целого	Всевидающее Око Бога	Родник, источник
	Рука (руки)	Благословляющие руки Ааронида (первосвященника); указующий перст Бога; изображение части человеческого тела в значении целого	Указующий или благословляющий перст Бога	—
	Фигура (лицо) человека	Фигура человека принята к изображению только в доисламский период; изображение части человеческого тела в значении целого	Образы святых и ангелов	—
Астральные символы (числа)	Крест	—	Символ христианства	—
	Круг (точка), 1	Символ Творения, Бога	Символ святости	Символ солнца
	Треугольник, 3	Три отца-патриарха: Авраам, Исаак, Иаков; три сына Ноя: Сим, Хам, Иафет	Символ Троицкого Бога: Бога Отца, Бога Сына (Иисуса) и Святого Духа	Стремление к Аллаху; сила земли, стабильность
	Квадрат (ромб), 4	Символ «цицит» – четыре угла, заповедь носить по четырем углам одежды ленточки в напоминание о Торе	Символ четырех евангелистов	Символ равенства и порядка, четырех сторон света
	Пентаграмма, 5	Пятикнижие Моисеево – Тора	Символ Антихриста	Символ фигуры человека
	Гексаграмма, 6	Символ печати Соломона	Символ печати Соломона	Символ печати Соломона (Сулеймана); пересечения духовного и земного

Скевоморфные символы	Гептаграмма, 7	Семь дней Творения	Семь дней Творения; семь ветвей Меноры	Семь дней Творения; семь планетарных небес
	Октаграмма, 8	Символ Хаоса и Сотворения мира	Символ Вифлеемской звезды	Символ восьми первоэлементов; Руб аль-хизб
	Эрцгамма, 12	12 колен Израилевых; 12 месяцев года и главных праздников	12 месяцев года; 12 апостолов	12-летний цикл летоисчисления; 12 месяцев года
	Солнце	Символ жизни, дневного света, прославления Бога	Символ жизни, дневного света, прославления Бога	Символ жизни, дневного света, прославления Аллаха
	Полумесяц	Отражение божественного Творения	Символ царства Антихриста	Символ ислама; символ красоты
	Радуга	Семь дней Творения	Символ радости	Символ радости
	Менора	Семь дней Творения, Первого Храма, семь дней очищения храма от скверны	Символ храмового алтаря	—
	Скрижали (свиток, кодекс)	Книга, Тора, Талмуд, Священное Писание	Священное Писание	Тора и Коран
	Чаша (бокал)	Бокал Элиягу (пророка Илии)	Чаша Причастия	Символ чистоты, омовения
	Кувшин	Символ девушки, невинности	Символ чуда о претворении воды в вино	Символ утоления жажды
	Щит (картуш)	Геральдический элемент	Геральдический элемент	Геральдический элемент
	Храм (дом, дворец)	Образ Иерусалимского Храма	Образ Храма	Образ дворца, мечети, рая
	Музыкальные инструменты (цимбалы, гусли, флейта)	Символ Давида-псалмопевца; символ Вавилонского изгнания	Символ псалмов	—
	Корабль	Символ Ноева ковчега	Символ церкви, христианства, пути к Христу	Символ Ноева ковчега

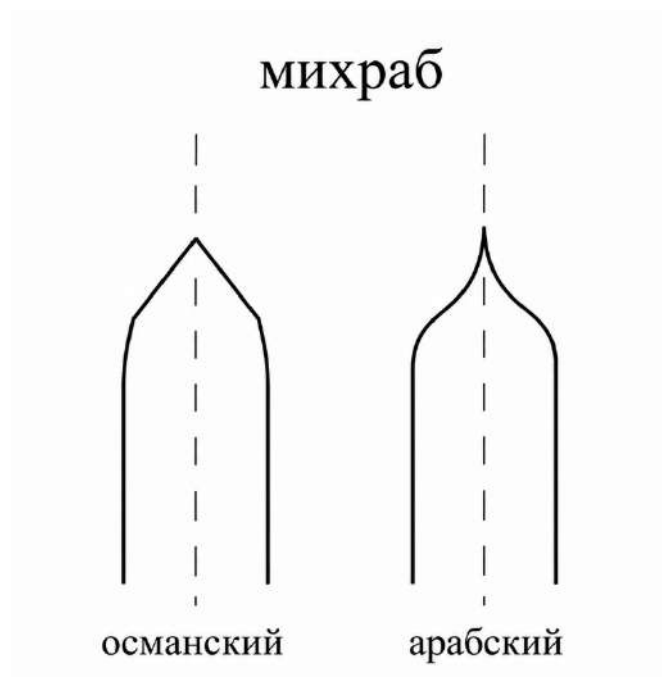


Рис. 1. Сравнение силуэта михрабной ниши османского и арабского типов (схема автора)



Рис. 2. Древнегреческий храм Парфенон, центр Афинского Акрополя, 447–438 г. до н. э. Колонны дорического ордера



Рис. 3. Храм Ники Аптерос, Афины, 427–424 г. до н. э.
Кариатиды, поддерживающие свод, в виде женских фигур.



Рис. 4. Храм Ники Аптерос, Афины, 427–424 г. до н. э. Колонны ионического ордера.



Рис. 5. Капитель ионического ордера, Крым, Боспор, конец IV—III в. до н.э.



Рис. 6. Капитель ионического ордера,
Крым, Пантикапей (Керчь), вторая четверть V в. до н.э.



Рис. 7. Остатки храма Зевса Олимпийского в Афинах, VI в. до н. э.–II в. н. э.



Рис. 8. Херсонес (Севастополь) «Базилика 1935 г.» (названная по году открытия), IV в.



Рис. 9. Капители позднеантичных колонн, найденные на территории Херсонеса



Рис. 10. Капители позднеантичных колонн, найденные на территории Херсонеса



Рис. 11. Мирон, «Дискобол», Древняя Греция. Оригинал не сохранился, был выполнен в бронзе, ок. 450 г. до н. э.



Рис. 12. Скифская змееногая богиня, прародительница скифов. Пантикапей (Керчь), ок. I в. н. э.



Рис. 13. Скульптура Боспора, Керчь



Рис. 14. Античная боспорская монета, Пантикапей (Керчь)



Рис. 15. Древнегреческий краснофигурный кратер



Рис. 16. Древнегреческая чернофигурная амфора



Рис. 17. Краснофигурные амфоры, найденные на территории Боспора



Рис. 18. Рыбное блюдо, Пантикапей (Керчь)



Рис. 19. Краснофигурная амфора, Пантикапей (Керчь)



Рис. 20. Ливадийский летний императорский дворец
Николая II, Ялта, 1909–1911. Архитектор Н. П. Краснов



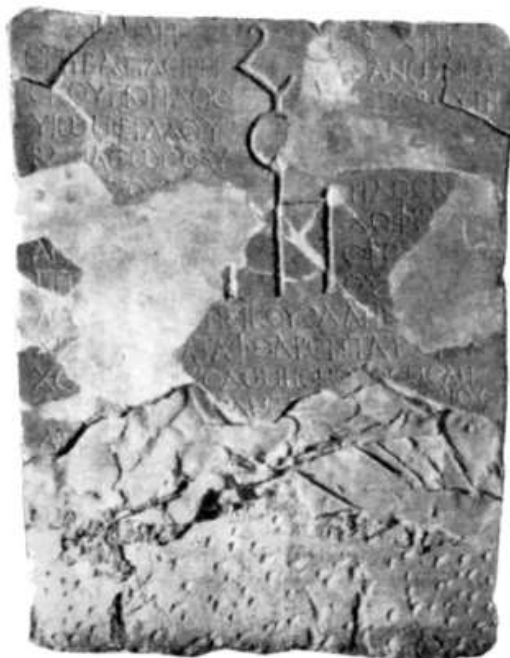
Рис. 21. Современное здание, 2019 г., г. Симферополь, ул. Екатерининская.



Рис. 22. Ювелирные изделия из кургана Куль-Оба:
 1а – электровый сосуд, 1б – изображения на этом сосуде, 2 – концы золотой гривны,
 3 – бляшка с изображением братующихся скифов, 4 – изображение оленя



Рис. 23. Золотая диадема из сарматского кургана Хохлач



3



3a



3б

Рис. 24. Мраморная плита из Танаиса. Хранится в Государственном Эрмитаже (инв. № ТН. 299). Размеры плиты: высота – 81, ширина – 63, толщина – 25 см.

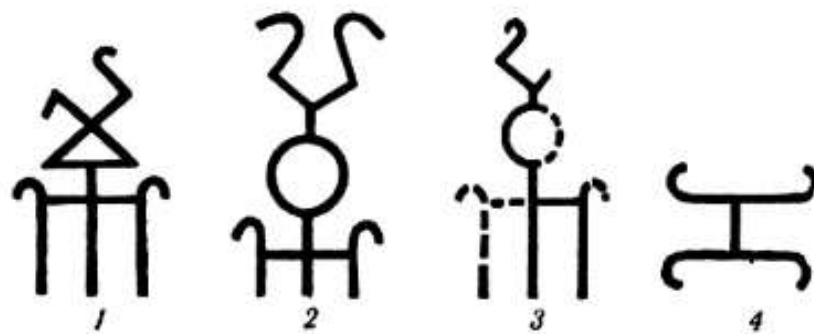


Рис. 25. Знаки боспорских царей на лапидарных памятниках:
1 – Тиберия Юлия Евпатора, 2 – Савромата II, 3 – Рискупорида III, 4 – Инифимея

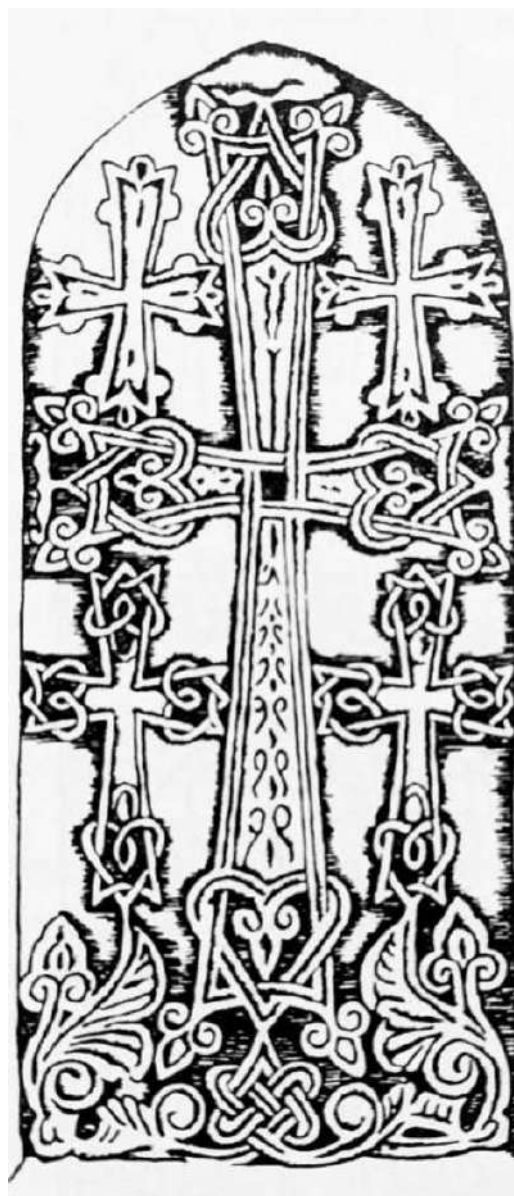


Рис. 26. Армянский хачкар из церкви Св. Сергия, Кафа (Феодосия), 1429 г.



Рис. 27. Дюрбе хана Хаджи Герая, г. Бахчисарай.



Рис. 28. Дворец «Дюльбер» великого князя Петра Николаевича Романова в Кореизе. Архитектор Н. П. Краснов. 1897 г.



Рис. 29. Дворец «Дюльбер» великого князя Петра Николаевича Романова в Кореизе. Архитектор Н. П. Краснов. 1897 г. Фрагмент входа



Рис. 30. Здание банка Общества взаимного кредита «Золотой телец», Симферополь. Архитектор Н. П. Краснов. 1913 г.



Рис. 31. Здание банка Общества взаимного кредита «Золотой телец», Симферополь. Архитектор Н. П. Краснов. 1913 г. Фрагмент.



Рис. 32. Вилла «Виктория» С. С. Крыма, г. Феодосия. Архитектор Н. П. Краснов. 1914 г.



Рис. 33. Вилла «Виктория» С. С. Крыма, г. Феодосия.
Архитектор Н. П. Краснов. 1914 г. Фрагмент



Рис. 34, 35. Вилла «Виктория» С. С. Крыма, Феодосия.
Архитектор Н. П. Краснов. 1914 г. Фрагменты



Рис. 36, 37. Вилла «Виктория» С. С. Крыма, г. Феодосия.
Архитектор Н. П. Краснов. 1914 г. Фрагменты



Рис. 38. Коринфский ордер



Рис. 39. Храм Святого Иоанна Предтечи, г. Керчь



Рис. 40. Внутренняя часть Храма Святого Иоанна Предтечи
в Керчи. Барабан, парус



Рис. 41. Византийско-коринфские капители колонн в храме Иоанна Предтечи

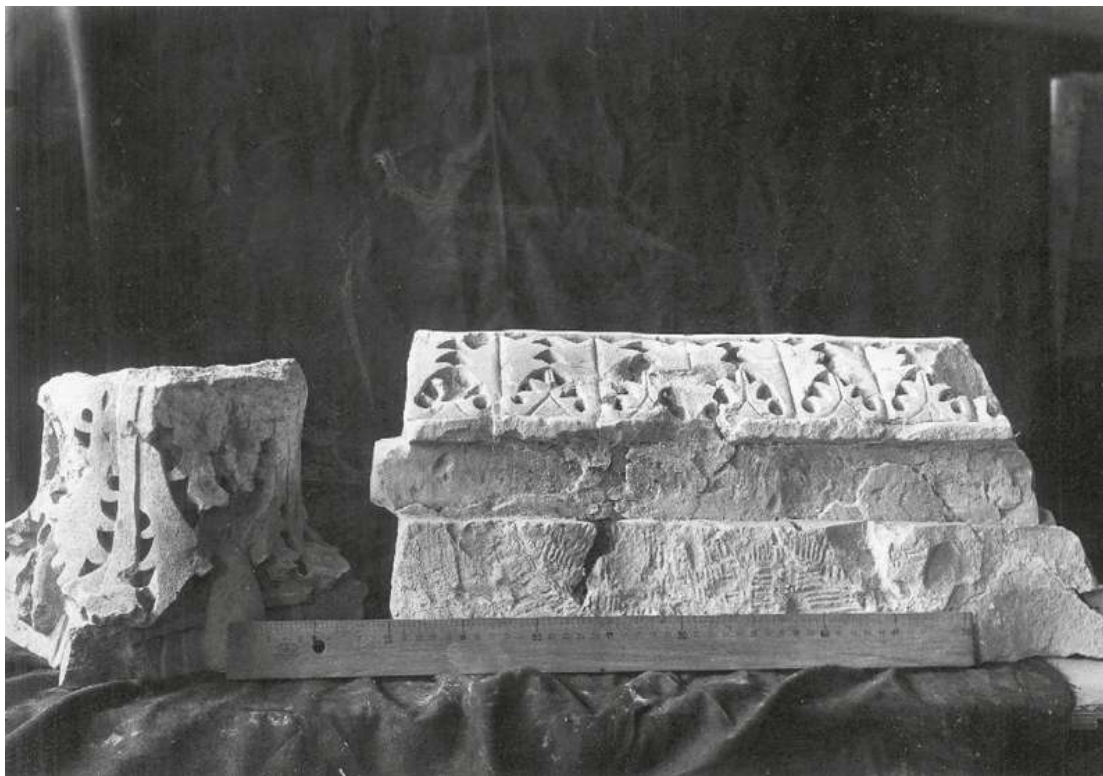


Рис. 42. Фрагменты архитектурных деталей
из раскопок Большой базилики Мангупа



Рис. 43. Королевский дворец «Алькасар» в Севилье, Испания. 1364 г.



Рис. 44. Здание Хоральной синагоги г. Симферополя, 1881 г.
Фото 1972 г., во время функционирования ее в качестве кинотеатра.



Рис. 45. Караимская кенаса, г. Симферополь. 1896 г.



Рис. 46. Синагога и Талмуд-Тора, г. Феодосия. 1904 г. Открытка начала XX в.



Рис. 47. Купальни Роффе, Ялта. Архитектор Н. П. Краснов. 1897 г.



Рис. 48. Особняк И. И. Водоциана, Симферополь (ныне городская стоматология)



Рис. 49. Торговый дом Х. К. Чирахова, Симферополь
(сейчас в здании находятся пиццерия и ресторан)



Рис. 50, 51. Мануфактура И. Р. Семерджиева, Симферополь
(в здании на протяжении всей его истории находится фотоателье)



Рис. 52. Вилла «Ксения» В. А. Чуйкевич в Симеизе.
Архитектор Н. П. Краснов. 1906 г.



Рис. 53. Доходный дом С. Э. Дувана, Евпатория. Архитектор П. Я. Сеферов. 1899 г.



Рис. 54. Особняк Ю. М. Гелеловича, Евпатория. Архитектор А. Л. Генрих. 1910–1912 г.



Рис. 55. Усадьба генерала К. Д. Хлебникова, Севастополь.
Архитектор неизвестен. Конец XIX – начало XX вв.



Рис. 56, 57. Гостиница «Бо-Риваж», г. Евпатория (ныне пансионат «Орбита»)