

УДК 94(47):930.85

УВИДЕТЬ ИМПЕРИЮ: ГОРОД В ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ РОССИИ XVIII – ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКА

Е.А. Вишленкова

Аннотация

Данное исследование ведется в русле культурной географии и визуальных исследований. На основании анализа массовой графической продукции XVIII – первой четверти XIX века (рисунков путешественников, гравюр, литографий, пейзажей на посуде и тканях) автор рассматривает визуализацию Российской империи через художественные виды её городов. В статье показано изменение принципов видения пространства, а также выявлены вписанные в пейзаж концепты прошлого и будущего, власти и нации.

Оформившись в обширное геополитическое и полиэтническое образование, Россия в XVIII веке перестала восприниматься её жителями как единое «родное тело», как физическое пространство, где житель непосредственно, через семейный или личный опыт знал бы пределы и условия своего проживания. Узнавание Отечества отныне происходило не столько в результате усвоения суммы визуальных впечатлений, сколько в процессе рассматривания рисунков, представляющих империю.

И поскольку меня интересует школа видения, которую проходил подданный российского монарха, а также способы визуального самоописания империи, то источниками для проведения данного исследования стали графические виды отечественных городов. Графика (лубки, карикатуры, плакаты, зарисовки видов, сцен, природы и костюмов), гравюры и предметы декоративно-прикладного искусства, использовавшие их, а также городские и театральные декорации ориентировались на массового, не элитарного зрителя. По преимуществу их зрителем был городской обыватель, реже – сельский поселанин, тот и другой – неграмотные, не имеющие возможности читать о других землях, совершать поездки по империи и миру, а потому мало способные сравнивать и обобщать. Именно они оказывались основными покупателями «картинок», распродаваемых на базарах, ярмарках, гостиных и постоянных дворах, именно они брали билеты в приехавшую на праздник панораму или на показ «туманных картинок».

Соответственно их вкус, их культурные потребности становились ориентиром в выборе художниками тем для живописных развлечений и средств их воплощения. Эстетика мещанина и обывателя послужила толчком для демократизации художественных практик в Российской империи. В отличие от картин, выставляемых в художественных галереях, украшающих интерьеры дворян-

ских особняков и апеллирующих к интеллектуальному опыту своих просвещенных зрителей, графика, эстамп и панорама своего потребителя не столько учили, сколько развлекали. Именно этим «картинкам», а не монументальным полотнам и скульптурам, суждено было сыграть ключевую роль в показе Российской империи, в создании её территориальной культуры, в опознавании её земли как специфически «русской», в упорядочивании представлений о «своём». Визуальные развлечения стали своего рода фабрикой значений для зрителя.

* * *

Индикатором поиска текста самоописания империи стало появление в XVIII веке наряду со словарями русского языка, энциклопедиями структурированных знаний о России и этнографическими описаниями её народов – атласов, содержащих не только карты, но и рисунки с «видами» городов. Атлас позволял увидеть государство как взаимосвязанную, унифицированную территорию, как собранные воедино земли. Значительную роль в их создании, а также в накоплении географических и картографических знаний сыграли «визитации», экспедиции и другие поездки «по казенной нужде», в которых в качестве хроникёров принимали участие художники. Зарисовывая уголки и веси, они показывали единоземцам Российской империю и русскую землю, что не было одним и тем же объектом.

Примечательно, что в контраст художественному канону, в противовес принципам обучения рисунку в Академии художеств, инструкция для художника-участника экспедиции гласила: «Все вами представляемое должно быть самым верным изображением видимого Вами. По сей причине Вы отнюдь не должны ничего рисовать по одной памяти, когда не будете иметь возможность сличить рисунок Вашего с натурою... Надобно сколько возможно избегать того, чтоб виденное дополнить или украсить воображением. Несоблюдение сего верного правила делает совершенно бесполезным рисунки, приложенные к разным, впрочем, весьма любопытным, путешествиям. Для Вас это было бы непростительно» [1, с. 171]. Производство знания для власти требовало иных визуальных практик работы с натурой, чем те, к которым привыкли выпускники Академии, поэтому художник-хроникёр был вынужден переучиваться.

Среди видописцев, или «перспективных живописцев», как именовались создатели городских видов (в отличие от пейзажистов, под которыми подразумевались изобразители природы сельской местности), были не только академические воспитанники, но и топографы [2, с. 46]. В XVIII веке этот жанр отделился от перспективной архитектуры и ландшафтной картографии и долгое время нёс на себе следы их технологий. В XVII веке города изображались на «физиограммах», на которых также как на батальных полотнах сооружения показывались в условном развороте и как если бы с высоты птичьего полета. В петровские времена художников, пишущих «виды», перспектива и точность отображения реальности тоже интересовали довольно мало. Воссозданное ими на «панорамах» и «преспективах» пространство, как правило, лишено трёхмерности. В том виде как она существовала в начале XVIII века «преспектива» давала зрителю застывший взгляд вдаль, что роднило ее с архитектурно-проекционным чертежом. «Панорама» же была вариантом 180°-го обозрения рас-

стилавшегося вдоль линии горизонта вида. Взгляд зрителя скользил по параллельным прямым: на одной из них (линия горизонта) художник расставлял постройки, а на второй устанавливал деревья и стаффажные персонажи. Свободная часть листа заполнялась условно прорисованными холмами или закрашивалась штриховкой, как то практиковалось на рельефных картах.

Впрочем, в чистом виде «панорама» и «перспектива» встречаются в российской графике довольно редко. Большинство видописцев XVIII века стремились к синтезу визуальных практик. Знаменитый вид Москвы П. Пикара являет собой пример такого соединения. На рисунке слева направо идут изображения Каменного моста, Кремля, Китай-города и лежащего у поворота реки Белого города. Реально столь протяженного пространства нельзя было увидеть в одном зрительном охвате. Это можно сделать, только встав на отдаленную, тщательно выбранную точку наблюдения и рассматривать строения, поворачивая голову влево и вправо. Одновременно в рисунке присутствуют три параллельных плана «в глубину».

Похоже, городские виды не рассматривались современниками как законченные произведения. Подобно тексту хроники, рисунок мог дописываться спустя время и даже не обязательно самим автором, мог включать в себя не только реально существующие, но и проектируемые объекты. Таким образом, графический продукт оказывался своеобразным рассказом о прошлом, настоящем и будущем изображаемого объекта. Реальность можно было и нужно было творить, за ней надо было следовать, а не просто фиксировать.

С точки зрения назначения визуального текста, в первой половине XVIII столетия виды городов носили прославительный характер, были чем-то вроде визуальной оды империи. Сам вид столь большого числа разноликих городов утверждал в зрителе представление о богатстве страны, а разнообразные причудливые строения на рисунке воспринимались как результат созидательных усилий российской власти. Отсюда пышный декор городских видов: архитектурные обрамления с гирляндами и драпировками, изображения праздников или баталий на полях (Ф.И. Соймонов «План и проспект атаки и взятия Баку», его же «Отправление из Москвы в Астрахань»).

Выделившись из картографии, топографические изображения эволюционировали от точной фиксации городских объектов к изображению «лица» города. Фокусом для рассмотрения этих явлений может служить творчество М.И. Махаева, особенно его альбомы видов Петербурга и Москвы. В созданных им рисунках северная столица перестала выглядеть враждебной по отношению к зрителю. Воды рек и каналов приветливо поблескивают солнечными бликами, тяжелые волны гравюр петровского времени сменились рябью, водная стихия укрощена имперской мощью («Перспектив по реке Фонтанке»). В создании этих видов Махаев применил новую для российского зрителя технику перспективизма: для точного перевода трехмерных удаленных предметов на плоскость листа он воспользовался камерой обскуры и «перспективной трубой» [3].

Камера обскуры представляла собой темную комнату или помещение с отверстием-прорезью на одной стене, сквозь которое на противоположную стену солнечным лучом проецировались контуры освещаемых предметов. Изображе-

ние получалось перевёрнутым, а задача сидящего внутри помещения наблюдателя состояла в том, чтобы быстро обвести эти контуры и выверить их с натурой. Были и другие варианты снятия видов при помощи оптических приспособлений, например, через окно с натянутой на него сеткой. В таком случае художник переносил на лист, размеченный аналогичной сеткой, довольно точные пропорции сооружений. Известны и более сложные приборы, например, камеры с установленными на их крыше зеркалами, отражающими предметы. Но такую технику российские художники почти не применяли.

Данная оптическая техника сыграла выдающуюся роль в становлении европейского сознания Нового времени. Суть мировоззренческого переворота, совершенного ею, заключается в том, что появилась новая модель субъективности, положенная в основание нового способа познания, ассоциирующегося с европейским рационализмом [4, р. 245–250]. С одной стороны, камера призывала наблюдателя к аскетизму и уединению, уходу от мира; с другой, она подразумевала его «неучастие» в оптическом процессе, то есть его объективизацию. Благодаря этому видение отделялось от субъективности наблюдателя. Соответственно, созданное таким образом изображение воспринималось зрителями как объективный взгляд «извне», как некое достоверное отражение внешнего мира.

Примечательно, что данная технология создания рисунка была успешной для «снятия» петербургских видов, но оказалась плохо пригодной для создания видов древнерусской архитектуры Москвы. Плотное, насыщенное строениями архитектурное пространство первопрестольной столицы Российской империи не позволило графику дать её «объективное» отображение через камеру, требующую отдаленной точки видения – такой, где бы предметы не перекрывали друг друга. В результате виды Москвы художнику пришлось передавать традиционными художественными средствами.

По своему официальному положению М. Махаев руководил гравированием видов российских городов, выполненных не только им самим, но и другими художниками. В таких случаях с «черного», то есть графического рисунка оригинала, он делал «белый», то есть выполненный размытой тушью и пером, и отдавал затем гравёрам для изготовления с них деревянных или медных досок. Обычно такие заказы поступали к Махаеву от императрицы, отбирившей из преподнесенных ей художниками даров понравившиеся рисунки. Таким образом, отобранные ею виды делали видимыми соответствующие города и для подданных Екатерины Великой.

Так, после такой процедуры отбора были отгравированы 14 из 28 городских видов, выполненных А. Свечиным – главой сенатской ревизии Казанского адмиралтейства 1762–1764 гг. [5, с. 96–105]. С помощью камеры обскуры и команды из 12 рисовальщиков Свечин снял перспективные виды, а также сделал этнографические описания Казани и других встретившихся ему на пути следования городов. В основу созданной им казанской панорамы положены вполне реальные визуальные переживания автора, оформленные в художественную упаковку и сдобренные барочными аксессуарами. С.А. Саначин так описал ее: «Это большая топографическая панорама, изображающая Казань и её окрестности из далекого извне... Город наподобие гигантской рептилии плывет по

необъятной, сливающейся в глубине глади воды и неба. Квинтэссенцией города и его «генерального» проспекта является возвышающаяся над городом крепость – кремль. Значимость крепости усиливается клубящимися над ней белыми облаками... Знатные казенные и партикулярные здания выписаны в деталях. Прочие сооружения показаны условной «чешуей» крыш и стен. Окружности на панораме введены не только для информативности. С помощью их и необъятной шири пространства она «дышит»... Никаких украшений при помощи людей или ветвистых деревьев на переднем плане, только пять небольших яликов для понимания масштаба «ситуации» и передачи безмолвной величественности города – героя проспекта» [5, с. 99]. Разумеется, это современный и профессиональный взгляд на рисунок. Судя по истории его бытования в визуальной культуре XVIII – начала XIX веков, тогдашние зрители видели его несколько иначе, и ценили за иные достоинства. Во всяком случае, не за точность передачи сооружений казанского кремля.

Почти сразу же после изготовления с рисунков Свечина гравюр, его виды стали воспроизводиться в искаженном, уменьшенном или сокращенном варианте. При этом Казань, например, становилась всё более и более западноевропейским городом со шпилями почти готических зданий. До нас дошли вариации данного вида в исполнении не только самого М. Махаева, но и видописцев Н. Саблина, Е. Корнеева, И. Мартынова, Lespinasse и Nee. Фрагменты рисунков предшественников или копии с них, как правило, не содержали указаний имени автора оригинала. Тенденция европеизации вида российских городов, видимо, связана с представлением о будущем России, с европейской идентичностью империи.

Обычно «снятые с натуры» виды художники дополняли и украшали расположенными согласно композиционным правилам деревьями, группами людей и животных. Нередко такие стаффажные дорисовки выполнял не сам автор проспекта или перспективы, а уже иной художник [3]. Но если в середине века они являлись «академическими» шаблонами и появлялись на рисунке произвольно, подчиняясь лишь эстетическому намерению оживить вид, то во второй половине XVIII столетия стаффаж, пейзажные элементы, «типажи» и «костюмы» стали увязываться друг с другом. Пространство картины населялось определенными, а отнюдь не абстрактными людьми, животными и вещами (бытовой стаффаж).

Постепенно эта связь в художественном сознании современников стала более определенной и жестко фиксированной, она сопровождалась локализацией этноса в определенном географическом и визуальном пространстве. Таковой эта связка предстает в видах Петербурга Ф. Алексева и в видах российских городов и селений Е. Корнеева. Наряду с чисто академическими группами (купальщики, сидящие путники, пастух с коровами), в рисунках последнего присутствуют персонажи, увязанные по происхождению с данной землей (казак, татарин, телега, арба и т. д.) Корнеев часто размещал бытописательскую сцену из жизни нерусских народов на фоне соответствующего города-маркера. В таких случаях панорама города служила своего рода текстом-указанием (Казань в рисунке «Конское ристалище казанских татар»; Усть-Каменогорская крепость в «Соколиной охоте»).

В начале XIX века гравюры и особенно выполненные на станке литографии городских видов стали массовым явлением в России. Рисунки для них создавали не только специально направленные в экспедиции художники-профессионалы, но и художники-любители, например А.Н. Оленин, П.П. Свиньин, В.А. Жуковский. Как правило, любительский рисунок представляет собой выхваченный фрагмент, брошенный взгляд на определенное строение, увиденное поселение, понравившийся кусочек пейзажа. Их рисунки еще более, нежели графика профессионального художника-хроникёра, выбивались из художественного канона и размывали его целостность. С точки зрения установленных тогда художественных правил, они содержали ошибки в композиции и, видимо, во взгляде на окружающее, являющиеся демократическим отступлением от академической нормы того времени.

Впрочем, разные практики работы с натурой можно обнаружить в творчестве не только разных графиков, но и одного и того же художника. Так, когда Корнеев выполнял задание начальника экспедиции, генерала Г.М. Спренгпортена, он был почти топографически точен: фиксировал на панорамном рисунке все дороги, дома, строения. Когда же «вид» делался не по указанию, художник стремился передать впечатление от увиденного. И делался такой рисунок порой не один день, в условиях разного освещения, иногда по памяти или с использованием известных гравюр.

Городские виды писали, «снимали» и гравировали скульпторы, архитекторы, пейзажисты, портретисты, бытописатели. Делалось это и для души, и для «прокорму». Поэтому среди авторов таких рисунков встречается много разных имен. Так, А. Греков выполнил серию перспективных гравированных эстампов, созданных по съемкам М. Махаева. Архитекторы М.Ф. Казаков и Н.А. Львов оставили листы с офортами и архитектурно-увражными изображениями (Казаков «Петровский дворец»; Львов «Выборгский замок» 1783). Во время путешествия в Сибирь с астрономом Шаппом Д'Отерошом, бытописатель Ж.Б. Лепренс рисовал не только типажи, но и виды. Правда, пейзаж для него чаще всего служил декоративным фоном сюжета («Ярмарка», «Вид в окрестностях Петербурга»). В нем присутствуют хижины, мельницы, виды набережных. Но есть и самостоятельные виды. Так, по поручению Шаппа, художник переработал для его издания иллюстрации из «Описания земли Камчатки» С. Крашенинникова (1775).

Каждый видописатель учился у предшественников не только художественным приемам (что неоднократно отмечали искусствоведы), но и воспроизводил успешные сюжеты. Кроме того, во всяком путешествии были свои «обязательные» и «необязательные» пункты остановок [6, с. 68]. Поэтому в видописательской графике исследуемого времени довольно много повторяющихся тем. Если мы попытаемся их выделить, то увидим визуальные точки-символы имперского пространства. Например, в гравюрах Х.Г.Г. Нейслера (1794), Н.Я. Саблина по рисунку Палдо-Сергеева (1803), на рисунках М.М. Иванова, Е.М. Корнеева (1804), а затем в картине Айвазовского (1846) изображен один и тот же Георгиевский монастырь в Крыму. При описании города художник обязательно изображал крепость, силуэты каменных сооружений, монастыри и церкви и далее показывал ландшафт местности и коммуникации (реки, дороги). Лишь после

этого вид можно было оживить стаффажем. В видах городов никогда не изображались торговые площади, рынки, трактиры, постоянные дома и лавки. Таким образом, художник осуществлял текстуализацию наблюдаемой реальности, делал видимыми для зрителя те фрагменты, из которых складывался текст империи.

Видимо, успех того или иного вида обеспечивался совпадением эстетического удовольствия, которое получал зритель от рисунка, и правительственного желания увидеть и показать современникам те или иные города. Тут мы сталкиваемся со специфическим для исследуемого времени явлением – паноптической визуальности, то есть новой организации власти знания и видимости [7, р. 254–255]. Это процесс общеевропейского значения. Его символом является изобретенный в 1791 году паноптикум – круговая тюрьма с металлическим каркасом и стеклянными стенами, где каждый заключенный постоянно находился под пристальным взглядом охранника-наблюдателя (1791). М. Фуко описал паноптикум как архитектурную и оптическую систему, которая не нуждается в применении силы, где власть осуществляется в визуальном регистре. С этого изобретения и начинается эра «паноптической системы» властвования [8].

Верховная власть России желала видеть не только своих подданных, но и *свою территорию*, её пределы, в том числе завоеванные и колонизованные земли, желала показать успешность и тем самым легитимировать внешнюю политику, желала удерживать их посредством взгляда. По таким соображениям академический пансионер М.М. Иванов, например, в 1780 году был отправлен на юг к Г. Потемкину. В результате выполненного правительственного задания он создал виды присоединенных к Российской империи территорий – днепровских порогов, городов и крепостей Крыма, Грузии, Армении. Он же нарисовал виды западнорусских земель, Новгорода и Новгородской губернии, Молдавии, Астрахани, Петербурга, Царского Села. В конце века по высочайшему повелению ездил рисовать юг империи Ф. Алексеев, а в 1803 г. «на Кавказ, Тамань и Крым» отправились И.А. Иванов и Н.А. Львов. В 1802 г. президент Академии художеств отправил на Алтай В. Петрова, в 1805 г. к посольству Головкина в Китай прикомандировываются А. Мартынов и Т. Васильев, в 1804–1806 гг. крымские поселения и ландшафты по заказу императора описывает Н. Кюгельхен, а в 1819 г. он едет рисовать Финляндию.

Удачные в художественном отношении, а также выгодные с идеологической и коммерческой точки зрения рисунки воспроизводились в виде авторских копий или гравюр, с них писались масляные картины, их сюжеты повторялись на посуде и гобеленах. Состоятельный и просвещенный человек Александровской эпохи любил предаваться визуальному удовольствию, листая дорогой, иллюстрированный рисунками А. Мартынова, альбом «Путешествие от Москвы до Китая» или один из четырех больших атласов российских путешествий Н. Бороздина с гравюрами по рисункам Д. Иванова. С конца XVIII века видовые рисунки стали регулярно появляться на страницах изданий с описаниями путешествий, на полях атласов и карт, их публиковали в толстых журналах. Наконец, появились домашние альбомы графических видов памятных мест из семейных турне, выполненные либо самим хозяином, либо сопровождавшим его художником-профессионалом [9, с. 67]. Само по себе это художе-

ственное производство было фактором культурно-визуального освоения территории империи, присвоения новых земель через их зрительное опознавание.

Представив данные графические рисунки как единый визуальный текст, мы сможем заметить, что внимание отечественных видописцев оказалось сосредоточено на центре и окраинах империи. Это совпадает с наблюдением В. Сандерленда о том, что представление о государственной территории России конца XVIII века состоит из образов исторически русского ядра и исторически нерусской периферии. Ядро, занятое в основном «Европейской Россией», увязывалось с «регионами древней России», а периферия состояла из бывших независимых княжеств, государств и вновь открытых мест [10]. Очевидно, видописец воспроизводил направление заинтересованного взгляда власти.

Итак, в XVIII веке покупатель городских гравюр рассматривал либо виды Москвы и Петербурга, взятых крупным планом, либо экзотичные очертания остзейских городов, русско-китайского пограничья, кавказских поселений, а также крымские города, показанные издали и панорамно. Ситуация стала меняться в начале XIX века. Е. Корнеев, кажется, первым из художников показал современнику города Поволжья и Центральной России. В результате примененных им новых художественных практик они выглядят иначе, чем восточные поселения империи. Классицизм давал художнику набор готовых рецептов-правил для построения изображения. Каждый новый город кажется вписанным в универсальную сетку-схему. От края листа вглубь, к городу, расположенному на втором плане, ведет извиляющаяся река или дорога. Довольно часто аванплан обозначен контрастно темным холмом. Сам же вид города подан в светлых тонах. Панорамность проявляется в горизонтально вытянутом формате бумаги и отсутствии кулисных предметов. Поставленный на поднятую над землей площадку, наблюдатель любуется развернувшейся перед ним широкой, уходящей вдаль картиной. «Все отношения и композиционные решения таковы, что сцена сразу охватывается глазом, взгляд уходит вглубь за город, где видится, а за видимым угадывается необъятная Россия» – комментировала Н. Гончарова эти среднерусские виды [1, с. 107].

В предложенных Корнеевым рисунках чувствуется аура русского ядра Российской империи. Ауру в искусстве В. Бельямин определял как «странное сплетение места и времени; уникальное ощущение дали, как бы близок при этом предмет ни был» [11, с. 69]. В отличие от иностранцев, русский художник не искал в России экзотики, и в контраст топографам он не стремился к точности расположения строений. В эпоху сентиментализма Корнеев искал «характер» Российской империи и показал его через величественность видов и «символы» места.

Характерно, что художник изначально задумал и реализовывал свой проект как единый альбом. Его виды – это не отдельные рисунки городов, а связанные между собою тексты. Их просмотр-прочтение позволяли почувствовать империю, совершить визуальное путешествие по просторам Отечества. И это было тем легче сделать, что навыки таких виртуальных перемещений были привиты отечественному зрителю практикой молитвенных медитаций перед иконой и опытом погружения в иллюзорную реальность театральных пьес.

Конечно, взгляд путешественника отличался от того, как видели город его жители. Во-первых, изображение требовало взгляда «со стороны» – либо с противоположного высокого берега реки, либо с дальнего холма, нахождения точки, с которой город лежит «как на ладони». Во-вторых, глаз путешественника выискивал и примечал местные достопримечательности, отличавшие данное поселение от других и составлявшие неповторимое «лицо города». Обыватель же, как правило, не видел всего этого. Идя по улицам, он всматривался в лица прохожих или смотрел себе под ноги и редко имел возможность посмотреть на городскую панораму извне. Увидев её «чужими глазами», зритель соотносил собственные визуальные впечатления и интеллектуальные познания с изображением, устанавливая таким образом достоверность «картинки». Но даже если они входили в конфликт, то всё равно у рисунка было больше шансов стать со временем символом данного места, чем у зрительной памяти. Его успех гарантировался не соответствием изображения естественному взгляду горожан, а массовостью гравюрной продукции, а также готовностью зрителей подчинить свои визуальные впечатления воображению. Проходили годы, и рисунок подчинял себе реальность или подменял её. Хотя способ графического изготовления городского вида был в то время миметическим, он не создавал иллюзии. Сила рисунка также как и панорамы заключалась в денатурализации реальности. Их зритель был участником зрелища – некой панорамы видов империи, испытывая технологическое удивление от увиденного.

Через визуализацию пространства оказалось возможным выразить не только расстояние, но и концепт времени, передать российскую специфику его восприятия. Виды сибирских городов империи воспринимались зрителями европейской ее части как виды уходящего, но еще живого прошлого, как нечто архаичное и устаревшее в текущей жизни. А изображения западных городов, например, остзейских губерний, виделись неким желаемым, ближайшим будущим. Таким образом, в визуальный проект оказались вписаны прошлое, настоящее и будущее империи. Они сосуществовали в одном времени и визуально порождали асимметрию империи.

Особенно много и часто художники рисовали Петербург. Во-первых, его виды олицетворяли преуспевание верховной власти. Во-вторых, он был обителью Академии художеств. Например, в 1826 г. было издано «Собрание планов, фасадов и разрезов примечательных зданий Санкт-Петербурга». Весь город предстал перед зрителем этого альбома как большой дворец со множеством служб и строений. При этом изображения петербургских проспектов, парадов, архитектурных ансамблей воспринимались современниками как российская витрина «европейскости».

Виды второй имперской столицы, Москвы, создавали многие графики – Ф. Алексеев, А. Лавров, К. Браун, В. Воробьев. И в отличие от петербургских видов, в изображениях московских улиц и площадей современники видели увеличенные как будто посредством «перспективной трубы» фрагменты города, являющегося олицетворением «русскости». «Вся Российская Держава, со всеми разновидностями своими, в ней заключается, – уверял автор статьи «Взор на Москву». – Путешественник, в одной только Москве исследовав образ жизни, нравы, обычаи, может сказать, возвратясь в отечество своё: «я был в Рос-

сии» [12, с. 23]. Виды Москвы учат русской истории лучше любой книги, – утверждал он. Поэтому путешествие по ней «может возбуждать в сердце чувства любви к Отечеству и усердия к Царю и Богу» [12, с. 27].

Кроме всего прочего первопрестольная столица давала зрителю круговой обзор империи. Реками, дорогами, тропинками она увязывалась с прочими поселениями империи. При просмотре городских видов, кажется, что Яуза протекает не только под стенами московского кремля, но и вдоль казанской и воронежской крепостей, тянется к другим поволжским городам. Все они как бы нанизаны на единую нить. В гравюрах Москва предстает географическим (тот же кремль, та же река), культурным (те же виды монастырей и главки церквей) и психологическим (те же люди в народных костюмах) центром страны, центром пространства нации. «Древняя столица России, сердце империи и хранилище отечественного языка», – определяли её место в империи сами москвичи [13, с. 4].

Поскольку в начале XIX столетия гравюры стали изготавливаться не только в Академии художеств и Картографическом депо Петербурга, но и в провинциальных типографиях при университетах, то вскоре появились гравированные виды университетских городов империи. Подобно «видам» Москвы и Петербурга они брали город крупным планом. Благодаря альбомам их гравюр Казань, Харьков, Дерпт, Вильна стали восприниматься зрителями как административные и культурные центры империи. Видописательские гравюры как будто разрушили визуальную столичноцентричность России и ранжировали её города. Примечательно, что визуальный дискурс сформировал двойственное отношение россиян к присоединенным западным территориям. Визуально это была «своя земля», на которой жили «чужие».

«В России есть всё и всего много» – свидетельствовали соотечественникам рисунки видописцев. В результате этой внутренней ревизии империя представляла совокупностью объектов (городов, поселений, строений, усадеб), которые можно было размещать, которыми власть могла оперировать. Российские монархи второй половины XVIII – первой четверти XIX века имели большой интерес к манипулированию пространством. Каждый император как будто искал центр для «своей» империи, определял место России на географической и политической карте мира, расставлял по этому пространству символические знаки-храмы, менял названия городов, перекраивал административную карту страны и совершал поездки по идеологически важным маршрутам. На фоне этого географического творчества верховной власти развивался интерес соотечественников к визуальной географии.

Описывая территорию государства, русские исследователи и художники неизбежно оперировали концептом «русский». В результате его применения оказались взаимно переплетены два проекта – репрезентирующий территорию государства и представляющий государство нации [10]. И если тщательно отобранные властью виды процветающих русских и присоединенных городов показывали зрителю территорию государства, то виды природы европейской России и Сибири ассоциировались с пространством обитания нации. И если, подобно государству, город увязывался с представлениями о регулярности, то, подобно природе, нация, казалось, «не терпит прямизны». В том и в другом есть бесхитрость и целостность. Пейзажные виды, выполненные в виде

гравюры и обозначенные как «русские», дали массовому зрителю возможность увидеть Отечество-Русь. А «увидеть» для неграмотного большинства и значило «узнать», то есть стать патриотическим субъектом.

Summary

Ye.A. Vishlenkova. To see an empire: the city in the visual culture of Russia (XVIII – the first quarter of XIX century).

The present study is realized in the mainstream of cultural geography and visual researches. Basing on the analyses of the mass graphic production of the XVIII – the first quarter of the XIX century (travelers' pictures, engravings, lithographies, landscapes on the table-services and fabrics), the author considers the visualization of the Russian Empire through the artistic images of Russian cities. In the article also both the changing in the principles of the sight of the space and the concepts of the past and future, power and nation, inserted into the landscape, were revealed.

Литература

1. *Гончарова Н.Н.* Е.М. Корнеев. Из истории русской графики начала XIX века. – М., 1987.
2. *Федоров-Давыдов А.А.* Русский пейзаж XVIII – начала XIX века. – М., 1953.
3. *Коноплева М.С.* М.И. Махаев // Тр. Всероссийской Академии Художеств. – Т. 1. – Л., 1947.
4. *Crary J.* The camera obscura and its subject // *The Visual Culture Reader* / Ed. N.M. Mirzoeff. – London, 1998. – P. 245–250.
5. *Саначин С.П.* В помощь Александру Сергеевичу, или Казанская арена «Емелькиного бунта» // Казань. – 2004. – № 3. – С. 96–105.
6. *Куприянов П.С.* Русское заграничное путешествие начала XIX века: парадоксы литературности // Историк и художник. – 2005. – № 1.
7. *Freidberg A.* The mobilized and virtual gaze in Modernity // *The Visual Culture Reader* / Ed. N.M. Mirzoeff. – London, 1998.
8. *Foucault M.* Discipline and Punish / Transl. A. Sheridan. – N. Y., 1979.
9. *Соллогуб В.* Воспоминания. – СПб., 1887.
10. *Sunderland W.* Becoming Territorial: Ideas and Practices of Territory in 18th-Century Russia (forthcoming).
11. *Бельямин В.* Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. – М., 1996.
12. Взор на Москву // Русский Вестник. – 1808. – № 1.
13. Общество любителей российской словесности при Московском университете. Историческая записка и материалы за сто лет / Сост. Н.М. Мендельсон. – М., 1911. – Прилож. Устав.

Поступила в редакцию
05.10.05

Вишленкова Елена Анатольевна – доктор исторических наук, профессор заведующая кафедрой отечественной истории до XX века Казанского государственного университета.