

УДК 76.01:769.1"17-18"

Doi 10.31773/2078-1768-2024-66-177-188

**ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ
АСПЕКТОВ ЖАНРА ГОРОДСКОЙ ПАНОРАМЫ
В РУССКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XVIII–XIX ВЕКОВ**

Гусева Ксения Евгеньевна, искусствовед, свободный исследователь (г. Санкт-Петербург, РФ).
E-mail: SKalatravaG@gmail.com

Цейтлина Марина Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории искусств, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: zeitlinam.72@mail.ru

Статья посвящена исследованию формирования жанра городской панорамы в культурно-историческом контексте европейского и русского искусства XVIII–XIX веков. Изучаются этимология, методы и приемы панорамы, сформировавшиеся в русском графическом искусстве под влиянием европейских мастеров. Предпринимается попытка разграничить понятие «ведута», принципы построения и методы, которые были заимствованы русскими мастерами, и понятие «панорама», сформировавшееся в начале XIX века. Исследуются первые городские ведуты Москвы и Петербурга XVIII века, методологические аспекты которых получили развитие в панорамных видах XIX века. В статье предпринимается попытка определить основные типы архитектурных городских видов, способствовавших формированию и развитию искусства панорамы. Изучается роль теоретических трудов о перспективе, повлиявших на методы и приемы создания иллюзии восприятия в графических изображениях. Особое внимание в статье уделено методологическим аспектам архитектурного каприччио: приему перспективных сокращений, реконструкции, идеализации, которые способствовали созданию определенной архитектурной среды в видовых изображениях в репрезентативных целях. Определено значение субъективности художественного видения в построении городских панорам. В статье рассматриваются особенности развития видовой панорамной графики начала XIX века, которая впоследствии трансформировалась в самостоятельный жанр панорамы, характеризующийся круговым обзором изображаемого городского пейзажа.

Ключевые слова: городская панорама, ведута, архитектурный пейзаж, каприччио, методологические аспекты, теория перспективы, видовые гравюры, русская архитектурная графика.

**FORMATION AND DEVELOPMENT OF METHODOLOGICAL ASPECTS
OF THE GENRE OF *URBAN PANORAMA*
IN RUSSIAN FINE ART OF THE 18TH – 19TH CENTURIES**

Guseva Kseniya Evgenyevna, Art Historian, Research Fellow (St. Petersburg, Russian Federation).
E-mail: SKalatravaG@gmail.com

Tseytлина Marina Vladimirovna, PhD in Art History, Associate Professor of Department of History and Theory of Arts, St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: zeitlinam.72@mail.ru

The article is devoted to the study of the formation of the genre of *urban panorama* in the cultural and historical context of European and Russian art of the 18th – 19th centuries. The etymology, methods and techniques of *panorama* formed in Russian graphic art under the influence of European masters. The author attempts to distinguish the concept of *veduta*, the principles of construction and methods that were borrowed by Russian masters, and the concept of *panorama*, formed at the beginning of the 19th century. The article explored the first urban vedutes of Moscow and St. Petersburg of the 18th century, the methodological aspects

of which were developed in the panoramic views of the 19th century. The author attempts to identify the main types of architectural urban views that contributed to the formation and development of the art of *panorama*. The role of theoretical works on perspective, which influenced the methods and techniques of creating the illusion of perception in graphic images, is studied. Particular attention is paid to the methodological aspects of architectural capriccio: the reception of perspective decreases, reconstruction, idealization, which contributed to the creation of a certain architectural environment in the view images for representative purposes. The importance of subjectivity of artistic vision in the construction of *urban panoramas* is identified. The article is explored the features of the development of panoramic graphics of the early 19th century, which subsequently transformed into an independent genre of *panorama*, characterized by a circular overview of the depicted urban landscape.

Keywords: urban panorama, veduta, architectural landscape, capriccio, methodological aspects, perspective theory, species engravings, Russian architectural graphics.

Панорама как отдельное явление в изобразительном искусстве в процессе формирования и развития обрела определенные методы и приемы, заимствованные или сформировавшиеся под влиянием методов и приемов пейзажного жанра. Архитектурный пейзаж как самостоятельный жанр сформировался в европейском искусстве в XVII–XVIII веках и оказал влияние на развитие городских видов в русском искусстве. В контексте настоящего исследования представляется важным проследить эволюцию жанра в историческом и культурном контексте: от городских видов XVI–XVII веков, получивших развитие в северо-европейском искусстве, до развития поджанров и методологических основ городских vedut с высоты птичьего полета в XVIII веке и формирования иллюзорных изображений, композиционно замкнутых панорам с круговым обзором в XIX веке. Методологические приемы русской гравюры складывались под влиянием европейского искусства. Важным для изучения феномена городской панорамы представляется проследить методы и приемы создания городских видов Москвы и Петербурга в печатной графике, исполненной европейскими и русскими мастерами в период XVIII – начала XIX веков.

Формирование городской панорамы связано с развитием различных форм пейзажного жанра в европейском изобразительном искусстве XVIII века. Панорама, представляющая собой вид с высоты, обладающий достоверностью изображаемого городского пейзажа, имеет общие методологические и художественные аспекты с разновидностью пейзажного жанра – городской veduta. Как и топографически точная veduta, панорама имеет важное историческое значение

документального, топографически точного свидетельства об архитектурном пространстве и развитии городской среды в определенный период времени. Сложность для исследования развития жанра и его методологических аспектов представляет схожесть определений в понятиях «ведута» и «панорама». В большинстве случаев понятие «панорама» применяют к типу изображений, композиция которых охватывает большое пространство, наравне с veduta, также предполагающей изображение вида с высоты птичьего полета. При изучении такого явления в русском искусстве, как «городская панорама», представляется важным разграничить данные понятия в изобразительном искусстве XVIII–XIX веков.

В словаре историка искусства В. Г. Власова «панорама» (от греч. *pan* – все и *horama* – зрелище) обозначается как синтетический вид искусства, рассчитанный на создание зрительной иллюзии, эффекта присутствия при изображенном событии [4, с. 116–117]. Панорама является разновидностью пейзажа, с определенными методами и приемами в построении композиции. Основной принцип панорамы заключается в создании искаженного визуального восприятия, поскольку панорамное изображение предполагает масштабный вид на город, исполненный с одной определенной точки зрения или с нескольких. Метод создания иллюзии восприятия является одним из главных для пейзажного жанра архитектурного каприччио, получившего развитие в европейском искусстве XVIII века, наряду с жанром топографически точной veduta.

Термин «ведута» берет начало в теоретических трудах С. Серлио в XVII веке и обозначает рисунок с изображением архитектуры, построен-

ный в соответствии с правилами перспективы и используемый при городском планировании [15]. Как обозначение жанра термин «ведута» стал использоваться для характеристики городских перспективных архитектурных пейзажей лишь в XVIII веке, поэтому применение в данной статье понятия «ведута» для характеристики графических произведений XV–XVII веков – условно и предполагает изображение топографически верного городского вида, представленного с высоты птичьего полета. В статье рассматривается формирование и развитие жанра городской панорамы, методологические аспекты которой формировались на основе методов и приемов архитектурного каприччио и ведуты, повлиявших на образ города и городской среды в жанре панорамы. Также в исследовании предпринимается попытка определить методологические особенности создания различных видов на город в европейском и русском культурно-историческом контексте XVIII–XIX веков.

Городские виды получили особое распространение в русском искусстве в XVIII веке во многом благодаря культурно-исторической ситуации. Приход к власти Петра I способствовал установлению тесных связей русской и западноевропейской культур, активно развивались торговые связи и дипломатические отношения между Россией и странами Запада. Русские мастера перенимали европейский опыт и достижения в науке, технике, а также в культуре. С целью представить Москву и Петербург как центры великого и сильного государства создаются первые планы, карты, виды на город с высоты птичьего полета, послужившие прототипами для создания городских панорам. Развитие искусства печатной графики позволяло тиражировать произведения в репрезентативных целях, прославляя военные победы, демонстрируя масштабы городского архитектурного строительства. В связи с разными задачами и идейными составляющими изменялись методы и приемы изображения городской архитектурной среды.

Тиражированию архитектурных городских видов способствовало развитие техники печатной графики на меди в России в последней четверти XVII века. Европейские мастера трудились вместе с русскими в Московской Оружейной палате, осваивали технику офорта под руководством голландского художника А. Шхонебека [2, с. 55–62].

На развитие гравированных ведут в России в начале XVIII века оказали влияние государственные заказы от Петра I на изображения строящегося Петербурга. Один из первых городских видов Петербурга был создан учеником А. Шхонебека – А. Ф. Зубовым (1682–1751) в 1716 году, цель которого была показать величие города периода петровских преобразований (см. Приложение, рис. 1). На гравюре представлен вид города «в профиль», на первом плане – корабли, как на многих европейских видовых городских гравюрах XVII века, цель которых была показать богатство и значимость города как центра морской торговли [9]. Подобную композицию «вид с Невы» с кораблями на первом плане использовал голландский гравёр Питер Пикарт (1668–1737) в 1704 году. Вид Петербурга П. Пикарта и А. Зубова можно отнести к жанру ведут, создающих романтизированный образ города, строящегося на берегах Невы. Корабли на первом плане изображены с поднятыми парусами, развевающимися флагами, сложный графический рисунок волн и неба с облаками, орнаментальные картуши придают изображению живописный эффект.

Формирование городской ведуты (топографических видов городов с высоты птичьего полета) связано с картографией, с созданием карт-ведут. Графическое изображение архитектурных городских видов, исходя из композиционных принципов, можно разделить на несколько типов. К первому типу можно отнести изображение города «внутри крепостных стен». Такой прием использует в ранних графических изображениях Москвы Г. Браун и Ф. Хогенберг (1575), создавая по рисункам Й. Хефнагеля вид на город с главными достопримечательностями, ориентированный с запада на восток. Город изображен европейскими авторами в соответствии с традицией *mirabilia* (лат. «чудеса») внутри крепостных стен, среди которых выделяются главные архитектурные достопримечательности, окруженные хаотичной городской застройкой. Первые изображения городов, символически ограниченных стенами, появляются в путеводителях *mirabilia*, предназначенных для паломников и путешественников. Мореплавание и практика путешествий оказали влияние на представление городов в графическом искусстве. В первых путеводителях XV–XVI веков города изображались условно и представляли собой схематическое изображение главных достопримеча-

тельностью, располагавшихся внутри городских стен. Изображение Москвы показано Г. Брауном и Ф. Хогенбергом очень схематично, вокруг главных архитектурных достопримечательностей группами изображены одинаковые небольшие постройки. Важным элементом на карте является Кремль как символ власти, возвышающийся над хаотичной городской застройкой.

Другим этапом в становлении городских видов в европейском искусстве XVII веков стало изображение карт-ведут, которые были призваны продемонстрировать топографические особенности города, способствовали наглядному пониманию расположения улиц и основных достопримечательностей. К подобной форме карт-ведут (города с высоты птичьего полета) обращались многие европейские картографы, создавая труды, посвященные описанию стран и городов. Карты-ведуты иллюстрируют «Нюрнбергскую хронику» Х. Шеделя (1493), в которой были представлены виды городов, как существующих на тот момент, так и исчезнувших, «Космографию» немецкого картографа С. Мюнстера (1544). К изображению карты городов с высоты птичьего полета во второй половине XVI века обращаются: Н. Нелли, Э. Дю Перак, Ф. де Бельфорест в иллюстрировании «Космографии», Дж. Орланди и др. Таким образом, изображения города с высоты птичьего полета имело как документальное, так и художественное значение.

Городские ведуты получили распространение в XVII веке в северо-европейских странах, особенно в Нидерландах. Нидерландские художники активно заимствовали приемы перспективы, разработанные в теоретических трудах итальянских художников (С. Серлио, Б. Перуцци). Распространение теоретических концепций итальянских архитекторов и художников было тесно связано с культурно-исторической ситуацией и голландским «итальянизмом» в начале XVII века, развитию которого способствовали путешествия. Представители голландского бюргерства, в связи с расширением торговых связей, много путешествовали по Европе, искусство которой в XVII веке было во многом ориентировано на Италию. Образовательная роль путешествий отмечалась еще в Англии в конце XVI века. Создание европейских университетов способствовало увеличению образовательных поездок с целью изучения культуры и истории, архитектурных памятников

и формированию «гран-тура» (англ. «большого путешествия») среди европейской буржуазии и аристократии XVII века [13].

Формирование жанра городской панорамы можно проследить в нидерландской живописи XVI–XVII веков, когда в искусстве начинается развитие городского пейзажа. XVII век – время культурного и экономического расцвета Нидерландов. В искусстве XVII века жанр пейзажа приобретает самостоятельное значение, а не только как фон для мифологических и библейских сюжетов. Развитию городских пейзажей способствовало распространение в нидерландском искусстве так называемых малых жанров, связанных с расцветом художественного рынка, ориентированного на вкусы разбогатевшего на морской торговле голландского бюргерства. Национальный характер стал отличительной чертой северо-европейских пейзажей XVII века (Голландии, Фландрии, Германии, Англии). Культурно-историческая ситуация и реформация привели к увеличению национального самосознания, поиску национальной идентичности, что обусловило обращение художников к изображению родных им городских пейзажей.

Искусство европейской гравюры, композиционные приемы и методы, используемые европейскими художниками, были заимствованы русскими мастерами. Особое влияние на распространение определенных типов видовой городской гравюры оказали голландские мастера, приглашенные Петром I [1]. Один из типов видовой гравюры – изображение города «в профиль» в репрезентативных целях применяли А. Зубов и П. Пикарт в видах Петербурга. Профиль городов, представляющий собой вид города с воды (реки, гавани) или «развернутый вид», где городская архитектура была представлена параллельно уровню земли, перспектива выстраивалась прямой на уровне глаз, направленной к горизонту, были широко распространены в европейском искусстве XVI–XVII веков.

Подобные «большие виды» (англ. grandview или longview, в переводе «долгий взгляд») предшествовали городским панорамам. «Большие виды», наблюдаемые словно с высоты птичьего полета, создавались на основе нескольких предварительных рисунков, гравированных на нескольких листах, приведенных к одной перспективе. Городские ведуты, композиция которых строи-

лась на основе «вида с воды», были характерны для многих городов, являющихся важными торговыми центрами: Генуя, Амстердам, Лиссабон, Стокгольм, Антверпен и др. Путешествия и сотрудничество с Англией, способствовали распространению «больших видов» на территории Туманного Альбиона [14]. Одним из самых тиражируемых видов городов был Лондон, профиль которого и вид с высоты птичьего полета можно увидеть в творчестве английских и нидерландских художников. Одна из первых veduty Лондона была выполнена в 1543 году фламандским картографом А. ванн дер Вингерде, которым также были выполнены veduty городов северной Франции, Италии и Испании. Именно понятие «большой вид» (англ. grandview) стало предпосылкой формирования городской панорамы как жанра изобразительного искусства.

Русские гравюры петровского и елизаветинского времен отличались от европейских большими размерами. Европейские гравюры являлись частью увражей, посвященных обзорам городов, как существующих, современных авторам, так и исчезнувших, античных (Э. Дю Перак, А. Лафрери, Дж. Лауро и др.). Первые московские и петербургские панорамы гравировались на нескольких листах, которые впоследствии склеивались. Так, например, гравюра А. Зубова 1716 года с изображением Санкт-Петербурга имела формат 79 x 243 см. Большой формат имеют видовые гравюры П. Пикарта и Я. Бликкланда «Панорама Москвы от Каменного моста» и «Панорама Москвы с Воробьевых гор». Гравированные в 1707–1709 годах на нескольких листах (76 x 248 см, 70 x 245 см), они представляют вид на город с высоты птичьего полета под небольшим углом [6]. Почти топографическая точность в изображении архитектурных достопримечательностей и соблюдение соразмерности в масштабах позволяют отнести гравюру «Панорама Москвы с Воробьевых гор» к vedutam, созданным в европейском стиле. Вид исполнен из одной точки в прямой перспективе на город, в отличие от вида на гравюре «Панорама Москвы от Каменного моста», выполненного по предварительным рисункам с нескольких точек обзора на противоположном берегу реки (см. Приложение, рис. 2). Панорама, в отличие от veduty, предполагает вид не столько в перспективе, направленной вдаль, с топографически достоверной передачей улиц, сколько в перспективном

сокращении вида города почти в профиль, под небольшим углом, с целью захватить как можно больший угол обзора.

Характерными особенностями поджанров пейзажа veduty и панорамы также является идейная составляющая. Veduta, в соответствии с европейской традицией, сформированной в XVIII веке, представляет изображение общего вида, определенной местности, пейзажа, часто архитектурного, с одной точки видения. Задачей городской архитектурной панорамы является большой охват окружающего пространства, которое формируется с применением различных методов и приемов искажения пространства, перспективы, для создания ощущения присутствия зрителя в конкретном пространстве. Пространство панорамы строится с нескольких углов обзора в связи с невозможностью полностью охватить перспективу в одном взгляде. Взгляд зрителя движется по линии горизонта, ширина изображения преобладает над его глубиной и таким образом создается эффект «бесконечности изображаемого пространства» [10, с. 206]. Точка наблюдения может быть одна, с перспективой под несколькими углами относительно ширины обзора. Также может быть и несколько разнонаправленных точек обзора, создающихся путем «склеивания» изображений – один масштабный перспективный вид, разворачивающийся по горизонтали.

Художники нередко прибегали к различным методам и приемам, композиционным изменениям, идеализируя изображаемую городскую среду, следуя репрезентативным целям при изображении городских видов. В XVII веке в Европе были опубликованы теоретические работы о перспективе Х. Вредемана де Вриса в Гааге (1604–1605), Хендрика Хондиуса (1622) и других авторов, основанные на теориях перспективы итальянских художников и архитекторов. Приемы перспективных сокращений как иллюзии восприятия, приемы художественной реконструкции и коллажа использовали русские художники при создании городских видов и панорам. Подобные приемы получили широкое применение в жанре архитектурного пейзажа каприччио, распространенного в итальянском искусстве XVIII века наряду с vedutой.

Панорамы Москвы обладали большим искажением городского архитектурного пространства. Причиной высокой степени искажения можно на-

звать тот факт, что Москва имеет сложную круговую планировку со средневековой системой запутанных улочек. Что касается панорам Петербурга, то они получили большее распространение не только в связи с увеличением роли города как политического экономического и культурного центра, но и как города, который изначально создавался по европейскому образцу с проспектами, открытыми площадями, ансамблевым типом архитектуры, что способствовало использованию методов и приемов панорамы в изображении архитектурных видов.

В связи с невозможностью полностью развернуть архитектурную панораму города, художники использовали приемы архитектурного каприччио при создании городских видов. В частности, можно отметить применение приема коллажа, который заключается в сопоставлении различных значимых архитектурных объектов для наиболее полного представления архитектурного городского профиля [5]. Так, Дж. Кваренги при написании «Вида сел Коломенское и Дьяково» (1796) использует прием коллажа, соединяя в одном изображении главные архитектурные достопримечательности, а также прием фантастической реконструкции или домысливания архитектурных форм (см. Приложение, рис. 3). Топографически не совсем верно в гравюре расположение дворца Алексея Михайловича, который на момент написания работы был разобран по указу Екатерины II. Архитектор прибег к методу реконструкции, воссоздав на панораме проект дворца, который видел на чертежах и макетах. Автор использовал прием коллажа, соединяя в одном рисунке здания с наиболее выгодных сторон, с целью продемонстрировать масштаб, величие и красоту сооружений, архитектурные особенности: именно поэтому детально проработано изображение храма Казанской иконы Божьей Матери, а дворец представлен в сложном ракурсе, так, что можно увидеть сразу три его стороны.

Другой особенностью вида является изображение автором Передних ворот, которые в соответствии с русской архитектурной традицией должны иметь более пологие полукруглые арки. Дж. Кваренги изменяет архитектуру ворот в соответствии со своим художественным видением, делает их выше, подчеркивая вертикаль общей архитектурной композиции, вытягивает арки

вверх, вызывая ассоциацию с европейской триумфальной аркой. Таким образом, панорамный городской вид можно отнести к отдельному поджанру пейзажа, стремящегося к топографической точности, охватывающего широкий угол обзора. Стремление к созданию визуальной иллюзии в изображении архитектурных городских видов – общая характеристика пейзажных жанров панорамы и архитектурного каприччио.

Приемы, используемые Дж. Кваренги в «Вида сел Коломенское и Дьяково», применялись для подобных видов художниками и раньше. Так, например, голландским гравером К. Вишером был выполнен воображаемый вид Лондона (1600). В ведуте художник, следуя методу идеализации, использовал приемы каприччио: фантазийной реконструкции как домысливания архитектурных форм; прием коллажа, с целью создать идеализированный образ города, который он представлял лишь по рисункам художников и картам. Архитектурные виды изображены автором в различных направлениях из одной точки видения и соединены в единый пейзаж. Следуя методам архитектурного каприччио, художник изобразил в ведуте несколько зданий, которых уже не существовало на тот момент в Лондоне, другие сооружения были реконструированы, а русло Темзы скорректировано в композиционных целях.

В контексте развития методологических аспектов панорамной городской ведуты интерес представляет «Панорама города [Москва] с Воробьевых гор от балюстрады Воробьевского дворца» итальянского архитектора Франческо Кампорези (1747–1831) (см. Приложение, рис. 4). Закончив Болонскую академию художеств, он переехал в Россию в поисках новых заказов. Панорама с Воробьевых гор выполнена художником в соответствии с итальянской традицией жанра ведуты, видов города, исполненных с высоты птичьего полета. Москва представлена как карта-ведута, в центре – квадратная в плане крепость Кремля, окруженная хаотично расположенной однотипной городской застройкой с многочисленными шатровыми завершениями башен, напоминающими ранние городские итальянские ведуты XVI–XVII веков. Подобное представление о городе напоминает панораму Москвы «в профиль» П. Пикара, которая, несмотря на топографическую точность изображаемых объектов, представ-

ляет хаотичную внутреннюю городскую застройку с многочисленными башенками и куполами, что, вероятно, в соответствии с представлениями архитектора Фр. Кампорези напоминает хаотичную средневековую застройку итальянских городов, а следовательно, и предстает на гравюре, как на ранних итальянских картах-ведутах, где город расположен внутри или вокруг крепостных стен.

Особенность видовых городских пейзажей заключалась в создании иллюзии восприятия при развертывании архитектурных профилей города на плоскости листа. Подобные городские профили могли быть не только горизонтальными, как в видах Петербурга с Невы А. Зубова и П. Пикарта, но и заключенными в круг. Круговым изображениям городов, вероятно, предшествовали круговые гелиоцентрические изображения в астрономических атласах. На круговые изображения также оказали влияние эксперименты с перспективными построениями, создание анаморфоз, искажающих изображение. В 1630 году был издан труд о «Цилиндрической и конической перспективе» И. де Велезара. Трактат «Перспективные курьезы» был опубликован в 1638 году Ж. Ф. Нисероном. В середине века был опубликован труд Себастьяна Леклерка «Практика геометрии на бумаге и на местности» (1669). Теоретические работы во многом способствовали экспериментам европейских, а под их влиянием и русских художников с перспективой, пространственными иллюзиями.

В XVIII веке большинство трактатов по теории перспективы были опубликованы в Англии, чему отчасти способствовали новые технические и оптические возможности. В начале века был опубликован трактат о перспективе Бернара Лами (1701), «Методы линейной перспективы» Брук Тейлора (1715). Особое значение на развитие жанра панорамы оказал труд У. Халфпенни «Легкая перспектива», в котором автор рассуждает об особенностях применения недавно изобретенного сценографического транспорта, что упрощало построение перспективных планов городов, деревень, домов и садов. К трактату также прикладывались чертежи городов Бристоль, Бата и их окрестностей. В середине века был опубликован труд Дж. Моксона (1760) «Практическая перспектива», в котором предлагалось построение перспективы с помощью различных оптических

средств, линз. Теоретический трактат предназначался художникам, граверам и архитекторам, склонным к «изобретательности».

Эксперименты с перспективой и развитие оптических приборов способствовали созданию круговых панорам в XIX веке. Центром гравировального искусства в начале XIX века становится Петербург [7]. С середины XVIII века активно формировался центр граверного искусства – гравировальная палата при Академии наук, где совместно работали русские, голландские и немецкие мастера [3]. Интерес к круговым изображениям города был вызван также демонстрацией в Москве панорамы «Парижа» П. Прево. Один из первых панорамных круговых видов Петербурга был выполнен И. Ф. Тилкером (1763–1832) в 1804 году. Как и все ранние панорамы, изображаемый вид был выполнен с одной точки (башни Кунсткамеры), но представлял собой широкий охват города, изображенного по кругу (см. Приложение, рис. 5). Художником были сделаны рисунки в нескольких направлениях, а затем склеены в единую круговую работу, следствием чего стало искажение пространства, а также разномасштабность изображаемых архитектурных объектов [11].

Интерес в методологическом аспекте исследования панорамных изображений представляет круговая панорама И. Ф. Тилкера, выполненная в начале 1820-х годов (см. Приложение, рис. 6). Город изображен по контуру круга, словно на земном шаре. Подписные изображения главных городских достопримечательностей встречаются еще в видах городов в «Космографии» С. Мюнстера (1550-е годы), в труде «Атлас городов земного мира» Г. Брауна и Ф. Хогенберга (1617). Изображение города искажено, сохранена общая топографическая точность расположения архитектурных памятников города исходя из единой точки обзора, располагающейся в районе Зимнего дворца. Нередко подобный прием композиции архитектурных памятников в «профиле города» был обоснован стремлением представить все главные достопримечательности, словно «опись» архитектурных сооружений, являющихся узнаваемым «портретом» города.

Облик Петербурга начала XIX века достоверно запечатлен в панораме английского художника Дж. А. Аткинсона (1775–1831). Вид на город

(1805–1807) исполнен с башни Кунсткамеры, на которой была одна из самых высоких обзорных площадок (см. Приложение, рис. 7) [8]. Отличительной особенностью данного вида является то, что четыре графических листа, соединенные вместе, образуют круговую городскую панораму. В панораме Петербурга А. Аткинсона зритель впервые имел возможность непрерывного кругового обзора города [10, с. 210]. Считается, что принцип кругового обзора для архитектурного пейзажа был впервые применен художником Р. Баркером (1739–1806) в виде Эдинбурга в 1787 году. Принцип панорамы заключается в возможности кругового обзора вида на город. Прием панорамы в городских пейзажах связан с техникой совмещения и приведения к одной перспективе нескольких изображений, выполненных с одной точки обзора, но в различные стороны относительно линии горизонта.

Приемы панорамы, связанные с искажением пространства, созданием иллюзии восприятия безграничного пространства за счет широты обзора, применил Дж. Р. Бернардацци (1816–1891) в виде Санкт-Петербурга (1853) (см. Приложение, рис. 8). Рисунки, выполненные с колокольни Петропавловской крепости, соединены в единое произведение. Вид, в отличие от круговой панорамы, охватывает примерно 280-градусный обзор, а не 360-градусный [3]. Дж. Бернардацци, в соответствии с его художественным видением, внес изменения в топографию города: не совсем верно расстояние между архитектурными памятниками, расположение колокольни Никольского собора, искажен масштаб сооружений относительно друг друга, также отсутствует наплавной мост, ведущий от Летнего сада к Троицкой площади. Завершается вид изображением Финского залива, что, вероятно, имело аллегорическое значение для представления Петербурга морским городом.

Таким образом, в контексте исследования методологических аспектов жанра городской панорамы была предпринята попытка изучить формирование понятия панорамы. Панорама, как и ведута, являются поджанрами пейзажа, связаны с изображением топографически точных видов города. Панорама как самостоятельный жанр сформировался в начале XIX века. С XVIII века особое распространение в русском графическом искусстве получили архитектурные городские

ведуты, выполненные мастерами под влиянием европейского гравировального искусства. Художники активно развивали графические техники, методы и приемы, работая под руководством приглашенных Петром I граверов.

В XVIII веке наибольшее развитие получила московская гравировальная мастерская Оружейной палаты, где были выполнены первые виды Москвы и Петербурга. Первые городские ведуты Москвы отличались не совсем верной топографической достоверностью, большим искажением в масштабе. Художникам было важно передать общее впечатление монументальности и величия города в репрезентативных целях. Можно условно разделить ранние архитектурные виды на несколько типов: изображение города с высоты птичьего полета, под небольшим углом; «профиль города» в духе голландских мастеров с кораблями на первом плане, призванными прославить Петербург как морской город; круговые изображения, предшествующие панорамам.

Принципы и методы европейской ведуты получили развитие в русской графике и сформировали новый тип изображения – панорама. Приемы панорамы отличаются от приемов создания ведуты: они заключаются в использовании нескольких изображений, выполненных под различными углами, приведенных к единой перспективе и соединенных в один архитектурный вид. В панораме художники зачастую следуют приемам архитектурного каприччио, искажая пространство, используя перспективные сокращения для создания иллюзии восприятия. Авторы вносили намеренные искажения в архитектурную городскую среду в художественных целях, для создания большей пространственной глубины, или идеализируя городскую среду, добавляя или убирая архитектурные сооружения. Как и в ведуте, в панораме присутствует субъективность художественного видения и восприятия природы.

В XIX веке сформировался архитектурный ансамбль центра Петербурга, художниками были выполнены видовые гравюры и панорамы. Впервые изображения имели круговой угол обзора. Художники использовали методы и приемы ведуты, архитектурного каприччио, искажая пространство, изменяя масштаб, отклоняясь от топографической точности, чтобы создать иллюзию восприятия панорамы, отличающейся широтой

охвата вида. К середине XIX века широкое распространение получила техника фотографии, обладающая большой точностью и достоверностью изображаемого, следуя моде того времени.

Панорамы стали создаваться, скорее, в развлекательных целях, стремясь впечатлить и удивить зрителя масштабом изображаемого, погрузить его в архитектурную среду города.

Литература

1. Александрова Н. И. Русская гравюра XVIII – начала XX века. – М.: Изобразительное искусство, 1987. – 587 с.
2. Алексеева М. А. Гравюра петровского времени. – Л.: Искусство, 1990. – С. 55–62.
3. Флекель М. И. От Маркантио Раймонди до Остроумовой-Лебедевой: очерки по истории и технике гравюры XVI–XX веков. – М.: Искусство, 1987. – 368 с.
4. Власов В. Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 8 т. – СПб.: ЛИТА, 2000. – Т. 3. – 715 с.
5. Каганов Г. З. Санкт-Петербург. Образы пространства. – М.: ИД Ивана Лимбаха, 2004. – 232 с.
6. Корнилов П. Е. Офорт в России XVII–XX веков. – М.: Академия художеств СССР, 1953. – 143 с.
7. Коростин А. Ф. Русская литография XIX века. – М.: Искусство, 1953. – 87 с.
8. Краснов А. «Панорама Петербурга» Д. А. Аткинсона // Нева. – 2003. – № 2. – С. 215–224.
9. Лебедянский М. С. Алексей Zubov: Первый видописец Санкт-Петербурга. – М.: Белый город, 2003. – 171 с.
10. Скворцова Е. А. Роль Дж. А. Аткинсона в развитии панорамы в русском искусстве// Актуальные проблемы теории и истории искусства. – 2011. – Вып. 1. – С. 204–213.
11. Смирнов А. В. Иоганн Фридрих Тилкер и его панорама Санкт-Петербурга // История Петербурга. – 2022. – № 4 (88). – С. 67–73.
12. Comment B. The Panorama. – London: Reaktion Books, 2002. – 272 p.
13. Lloyd N., Peretti F. The Grand Tour: Landscape and Veduta Paintings. – First Edition. – Brookhaven: Oglethorpe University, 1997. – 31 p.
14. Orell J. A New Hollar Panorama of London // The Burlington Magazine, 1982. – Vol. 124, № 953. – P. 501–499.
15. Terraroli V., Zanella M. Landscape and Veduta. – Milano: Skira. – 2014. – 320 p.

References

1. Aleksandrova N.I. *Russkaya gravyura XVIII – nachala XX veka [Russian engraving of the XVIII – early XX century]*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1987. 587 p. (In Russ.).
2. Alekseeva M.A. *Gravyura petrovskogo vremeni [Engraving of Peter's time]*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1990, pp. 55-62. (In Russ.).
3. Flekel M.I. *Ot Markantonio Raymondi do Ostroumovoy-Lebedevoy: ocherki po istorii tekhnike gravyury XVI-XX veka [From Marcantonio Raimondi to Ostroumova-Lebedeva. Essays on the history and technique of engraving of the XVI-XX centuries]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1987. 368 p. (In Russ.).
4. Vlasov V.G. *Bol'shoy entsiklopedicheskiy slovar' izobrazitel'nogo iskusstva. V 8 t. [Large Encyclopedic Dictionary of Fine Art. In 8 vols]*. St. Petersburg, LITA Publ., 2000, vol. 3. 715 p. (In Russ.).
5. Kaganov G.Z. *Sankt-Peterburg. Obrazy prostranstva [Saint-Petersburg. Images of space]*. Moscow, Ivan Limbakh Publ., 2004. 232 p. (In Russ.).
6. Kornilov P.E. *Ofort v Rossii XVII-XX vekov [Etching in Russia of the XVII-XX centuries]*. Moscow, Akademiya khudozhestv SSSR Publ., 1953. 143 p. (In Russ.).
7. Korostin A.F. *Russkaya litografiya XIX veka [Russian lithography of the XIX century]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1953. 87 p. (In Russ.).
8. Krasnov A. *Panorama Peterburga D.A. Atkinsona [Panorama of St. Petersburg by D.A. Atkinson]. Neva [Neva]*, 2003, no. 2, pp. 215-224. (In Russ.).
9. Lebedyanskiy M.S. *Aleksey Zubov: Pervyy vidopisets Sankt-Peterburga [Alexey Zubov: The first species painter of St. Petersburg]*. Moscow, Belyygorod Publ., 2003. 171 p. (In Russ.).
10. Skvortsova E.A. *Rol' Dzh. A. Atkinsona v razvitiy panoramy v russkom iskusstve [The role of J.A. Atkinson in the development of the panorama in Russian art]. Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva [Actual problems of the theory and history of art]*, 2011, iss. 1, pp. 204-213. (In Russ.).
11. Smirnov A.V. *Iogann Fridrikh Tилker i ego panorama Sankt-Peterburga [Iohann Friedrich Stikler and his panorama of St. Petersburg]. Istoriya Peterburga [History of St. Petersburg]*, 2022, no. 4 (88), pp. 67-73. (In Russ.).
12. Comment B. *The Panorama*. London, Reaktion Books Publ., 2002. 272 p. (In Engl.).

13. Lloyd N., Peretti F. *The Grand Tour: Landscape and Veduta Paintings*. First Edition. Brookhaven, Oglethorpe University Publ., 1997. 31 p. (In Engl.).
14. Orell J. A New Hollar Panorama of London. *The Burlington Magazine*, 1982, vol. 124, no. 953, pp. 501-499. (In Engl.).
15. Terraroli V., Zanella M. *Landscape and Veduta*. Milano, Skira Publ., 2014. 320 p. (In Engl.).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. А. Ф. Зубов. Панорама Санкт-Петербурга. Альбом «Эстампы разных деяний Петра Великого». Бумага, резцовая гравюра, офорт. 1716–1717. 75,6 x 234 см. Государственный Эрмитаж



Рисунок 2. П. Пикарт, Я. Бликланд. Панорама Москвы от Каменного моста. 1707–1708. Бумага, резцовая гравюра, офорт. 76 x 248 см. ГМЗ «Останкино и Куское»



Рисунок 3. Дж. Кваренги. Вид сел Коломенское и Дьяково. 1796. Бумага, акварель, тушь, перо. 42,2 x 114,5 см. Государственный Эрмитаж



Рисунок 4. Фр. Кампорези. Москва. Панорама города с Воробьевых гор от балюстрады Воробьевского дворца. Лист 2-й. Фрагмент. 1790-е годы. Бумага, акварель, тушь, перо. 54,3 x 72,8 см. Государственный Исторический музей, Москва

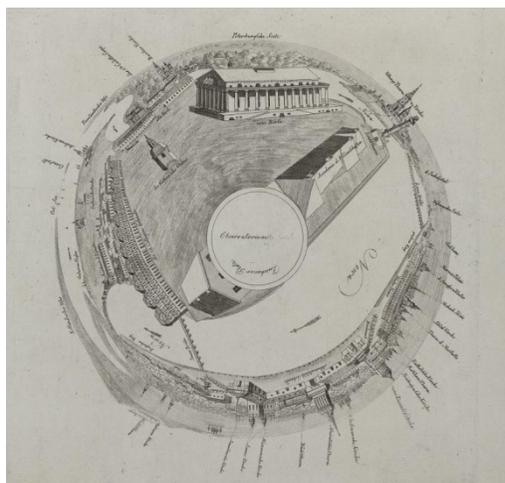


Рисунок 5. И. Ф. Тилькер. Панорама Санкт-Петербурга, выполненная с башни Кунсткамеры. 1804. Бумага, резцовая гравюра. 44 x 35,5 см. Государственный Эрмитаж

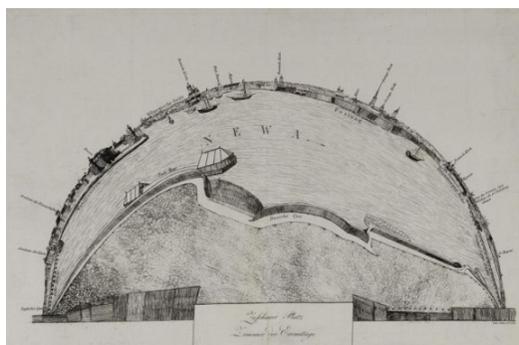


Рисунок 6. И. Ф. Тилькер. Панорама Санкт-Петербурга. 1820-е годы. Бумага, резцовая гравюра. Государственный Эрмитаж



Рисунок 7. Дж. О. Аткинсон. Панорама Петербурга, выполненная с башии Кунсткамеры. Фрагмент. Начало XIX века. Бумага, акватинта. 57,5 x 94 см. Государственный Эрмитаж

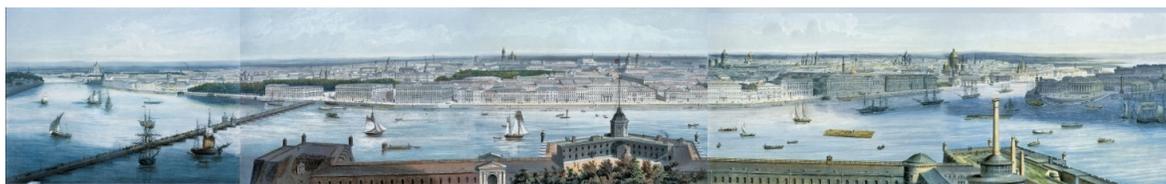


Рисунок 8. Ш. К. Башелье по рисунку Ж. Бернардацци. Панорама Санкт-Петербурга. Париж. Изд. Лемерсье. Бумага, раскрашенная литография. 1853. Государственный Русский музей

УДК 75.04

Doi 10.31773/2078-1768-2024-66-188-197

РОЛЬ ФИГУРАТИВНОГО И БЕСПРЕДМЕТНОГО В ТВОРЧЕСТВЕ СИБИРСКИХ ХУДОЖНИКОВ-ГРАФИКОВ В 1980–1990-Е ГОДЫ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ КЕМЕРОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ)

Шунков Александр Викторович, доктор филологических наук, доцент, ректор Кемеровского государственного института культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: alexander_shunkov@mail.ru

Попова Наталья Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: publikova2007@yandex.ru

Корнева Виктория Алексеевна, студент кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: cornevika@yandex.ru

Статья посвящена исследованию графического наследия кузбасских художников в период 1980–1990-х годов. На материале произведений из Художественной коллекции Кемеровского государственного института культуры авторы анализируют жанровые трансформации, произошедшие на стыке веков. Опираясь на научные труды современных отечественных исследователей, авторы представили результат изучения графического творчества художников Кузбасса. Авторы дифференцируют модер-