

**ВООБРАЖАЯ ОДЕССУ:  
ЕВРОПЕЙСКИЕ СТЕРЕОТИПЫ И УБЕЖДЕНИЯ  
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА  
(НА ПРИМЕРЕ РАБОТЫ Л. ГАРНЕРЕЯ)**

**В. Н. Филас**

Хортицкая национальна академия, Запорожье, Украина  
filasvn@gmail.com

**Б. Иванова**

Университет строительства и архитектуры «Любен Каравелов»,  
София, Болгария  
bg\_fineart@abv.bg

Историки, как правило, скептически относятся к достоверности визуальной информации, отдавая предпочтение другим источникам, в первую очередь письменным, зачастую забывая о том, что живопись и графика являются продуктом своей эпохи и несут информацию о ней. Эти источники часто наполнены символами, метафорами, иносказаниями. Восприятие живописи и графики «буквально» мешает историку понять глубину их информативных возможностей. К таким насыщенным непрямыми указаниями на историческую действительность и относится раскрашенная акватинта «Вид одесского порта», изданная в Париже в начале 30-х годов XIX века по рисунку Л. Гарнерея. «Экспертный» взгляд на работу сразу же формирует заключение о несоответствии изображения той действительности, которую оно отображает, что автоматически зачисляет данную работу в исторические «не источники».

В основе публикации лежит структурный анализ сюжета на предмет информационного потенциала его элементов. Выяснено, что анализируемая работа Л. Гарнерея полностью состоит из стаффажа и антуража, имеющих второстепенное значение в других картинах. Исследованы формы и характер информации, которые способны транслировать эти второстепенные элементы. Они представлены в условной (прорисованы контуры объекта) и общей (прорисованы второстепенные, слегка узнаваемые черты объекта) формах. Условная и общая формы способны нести в себе соответственно индексную и символьную информацию. Третий тип – иконическая информация – отсутствует, так как работа Л. Гарнерея основана на воспоминаниях европейцев, в первую очередь моряков, бывавших в Одессе.

Выявлено семь элементов сюжета, которые несут индексную и символьную информацию об Одессе. Композиционно они составляют три части – передний план «Мыс Фонтан» (маяк и мыс, гуляющие люди), средний план «Бухта» (корабли, одесский залив) и задний план «Материк» (город, горный массив, бастионы).

Информационные возможности акватинты Л. Гарнерея позволяют выявить те стереотипы и убеждения, которые существовали об Одессе

в Европе в первой половине XIX века. Одесса для европейцев была типичным, но важным средиземноморским городом, имеющим торговое, военное и хозяйственное значение. Основными стереотипами об Одессе были ее локализация в горной местности и чрезмерные фортификации. Собственно одесскими маркерами выступали Свято-Преображенский собор, маяк на мысе Фонтан, а также полиэтничность населения.

**Ключевые слова:** Одесса, изобразительный источник, информационный потенциал, структура сюжета, стереотип, стаффаж, антураж.

---

**IMAGINING ODESSA:  
EUROPEAN STEREOTYPES AND BELIEFS  
IN THE FIRST HALF OF THE 19TH CENTURY  
(ON THE EXAMPLE OF A WORK BY LOUIS GARNERAY)**

**Victor N. Filas**

Khortytsia National Academy, Zaporozhye, Ukraine  
filasvn@gmail.com

**Blagovesta Ivanova**

University of Structural Engineering and Architecture “Lyuben Karavelov”,  
Sofia, Bulgaria  
bg\_fineart@abv.bg

The image is not an exact copy of a historical object. It represents its structural equivalent in one or another pictorial expression, which historians often do not notice or ignore. Therefore, in history, due to the lack of a proper research methodology, graphics are the visual support of the text that enhances the text's perception and attractiveness. The aim of this publication is, based on the method of structural analysis of image elements, to show the depth of the informative potential of graphic works with, at first glance, “doubtful” reliability. The object of analysis is *View of the Port of Odessa* by Louis Garneray. This work is full of symbols, metaphors, allegories due to the fact that it was created on the basis of oral recollections of European sailors who once visited the port of Odessa. The analyzed work is a set of staffage and entourage elements that are of secondary importance in other work of arts. Seven plot elements were identified, which carry indexing and symbolic information about Odessa. Compositionally, these elements make up three parts: the foreground “Cape Fontan” (a lighthouse and a cape, walking people), the middle plan “Bay” (ships, Odessa Harbour), and the background “Mainland” (city, mountain range, bastions). For Europeans, Odessa was a typical, but important commercial, military and economic Mediterranean city. The main stereotypes about Odessa were its localization in the highlands and excessive fortifications. The

actual Odessa markers were the Holy Transfiguration Cathedral, the lighthouse at Cape Fontan, as well as the multi-ethnicity of the population.

**Keywords:** Odessa, visual source, informative potential, plot structure, stereotype, staffage, entourage.

DOI 10.23951/2312-7899-2022-2-157-171

Ещё задолго до К. Линча и его методики ментального картографирования, которая подробно изложена в работе «Образ города», элементы подобной методики использовались для создания воображаемых пейзажей и видов городов. Движимый желанием представить публике образы портовых городов, однако не имея возможности побывать везде, увидеть воочию и снять с природы тот или иной город, художник Л. Гарнерей решил задачу передвижения в пространстве путем созерцания портов Европы чужими глазами. Собственно говоря, эти аккумуляции «чужих» созерцаний очевидцев, а точнее – виденье, отдаленно напоминает «линчевскую» анкету, хотя и научно не организованную и не систематизированную. Сущность методики К. Линча как раз и заключается в том, что исследователь просит «нарисовать» эскизный план города, дать детальное описание нескольких путешествий по городу, перечислить и кратко описать те его части, которые наиболее четко и живо закреплены в памяти [Глазков 2013, 140]. Именно через виденье респондентов, побывавших и живущих в Лос-Анджелесе, Джерси и Бостоне, К. Линч исследовал образы этих городов [Линч 1982]. Так и Л. Гарнерей через взгляд очевидцев, побывавших и слышавших об Одессе, создал визуальный образ города в виде произведения графики, содержащего выраженные визуализированные особенности образа причерноморского города, отраженные в памяти европейских респондентов.

Научное знание об образе города, созданное К. Линчем, обрело благодаря своему подходу десятки последователей, развивающих его идеи и совершенствующих методику. Гравюра, созданная Л. Гарнереем (ил. 1), является произведением искусства и важным источником по истории ментальной географии города, в данном случае Одессы. И если современник К. Линча, побывавший в Одессе и имеющий некоторое представление об особенностях ее городского пространства, взглянул бы на гравюру Л. Гарнерея, то эта Одесса была бы ему незнакома, и не только потому, что прошло 150 лет.

А потому, что эта Одесса, странная для современников гравюры, есть не что иное, как ее ментальная карта, выраженная художественными средствами и подчиненная принципам композиционного построения. Материальные объекты, люди, их занятия, составляющие вариант «ткани» городской среды Одессы, визуализированный Л. Гарнереем, являются маркерами и знаками, которые наиболее четко отобразились в памяти европейских «респондентов» художника.



Ил. 1. Вид одесского порта. Автор: Луи Амбруаз Гарнерей. Копия акватинты из открытых источников: [http://www.rusbibliophile.ru/Book/Vid\\_Odesskogo\\_porta\\_\\_Risoval\\_](http://www.rusbibliophile.ru/Book/Vid_Odesskogo_porta__Risoval_)

Визуальную «ментальную» карту, фиксирующую культурные смыслы, ценности, мифы и приоритеты в организации городского пространства Одессы 30-х годов XIX века, и прочтение подобных визуализаций можно рассматривать как новое направление в поиске источников для изучения истории ментальных урбанистических образов. Деконструкция сюжета с целью выявления маркеров, а также раскрытие их смыслов и интерпретация входят в круг основных задач данного исследования, что даст возможность прочесть предложенную Л. Гарнереем визуальную «ментальную» карту Одессы.

## **Методология исследования**

Методологией исследования, релевантной цели и задачам, стало применение процедур структурного анализа в контексте идей деконструктивизма, а именно идей Ж. Дерриды о том, что изображение есть текст. Анализ внутренней структуры сюжета акватинты Л. Гарнеря «Вид одесского порта» (ил. 1) был направлен не на поиск внешнего «сходства» с эпохой визуального источника, а на то, что способно сделать историческими «документами» произведения живописи и графики. Другими словами, на выявление исследовательского потенциала визуального источника, который может устанавливаться только в единстве с пониманием особенностей формирования сюжета. Заметим, что деконструктивизм иногда считают крайней формой социального критицизма, поскольку в качестве одного из методов постмодернизма он всегда наполнен скепсисом. Его принципы – диалогизм, отрицание и интертекстуальность – стали базовыми в исследовании произведений живописи и графики. Итак, примененные нами процедуры анализа опирались на принятие того, что интерпретация субъективна, зарождается в диалоге между исследователем и визуальным текстом, и отрицание эпистемической эффективности традиционных толкований визуализаций без поиска «следов» других текстов при анализе конкретного произведения.

В исторических исследованиях при анализе таких визуальных источников, как живопись и графика, царит преимущественно позитивистский подход. Сведения, которые они содержат и которые можно из них извлечь, большинство исследователей воспринимают буквально. По этой причине различного рода искажения и неточности исторической действительности, выявленные в процессе иконографического анализа (зачастую поверхностного), как правило, заставляют исследователей сомневаться в достоверность визуального источника.

Эти аберрации «исследовательского зрения» в исторических дискурсах объясняются еще и следующими причинами. Во-первых, «самовыражением художника», то есть попыткой пропустить действительность через себя и выразить свою индивидуальность через «модернизацию» этой действительности. Хотя необходимо указать, что такая художественная «модернизация» объективной реальности преследует цель усилить эмоциональное восприятие изображения. Визуальные источники традиционно используются для «иллюстрации» исторического научного текста и облегчения его восприятия через эмоциональную коммуникативную составляющую изображения.

Во-вторых, ошибки в передаче действительности объясняются реконструированием объективной реальности через некоторое время после событий на основе памяти, а также эскизов, зарисовок и заметок. Такие объяснения искаженной фиксации объективной действительности прошлого являются достаточно устойчивыми в исторической науке при анализе изображений как исторического источника. Поэтому историки часто навешивают ярлыки некомпетентности художникам в передаче элементов реальности или говорят о полном непонимании ими контекстов исторической эпохи, которая реконструируется. Или вовсе отмечают отдельные произведения живописи и графики, говоря об их бесполезности как источника, который вообще не отображает заявленную артионимом действительность.

На самом деле любое произведение живописи и графики как продукт своей эпохи несет о ней как документ определённую информацию. Подобный культурно-исторический подход ко всем произведениям живописи и графики начал складываться с 60-х годов XIX века в противовес художественно-историческому подходу, который базировался на эстетических проблемах художественного произведения, структуре образа, формах, в которых воплощалось его содержание [Гурьев 1973, 17]. Культурно-исторический подход базировался на идеалистических позициях Гегеля и рассматривал искусство как «документ жизни» конкретного региона в конкретную эпоху. Одним из первых этот подход предложил философ-позитивист, историк искусства И. Тен [Тен 1871].

Живопись и графика как «документ жизни» занимали одно из центральных мест в идеях представителей школы «Анналов», стоявших на позициях исторической антропологии. Общество для М. Блока, Л. Февра и их последователей – временная системная модель, которую недостаточно изучать только на политическом и экономическом уровнях. Для нашего исследования более важен тот факт, что кроме историко-антропологического подхода представители школы «Анналов» также сформулировали основы так называемой истории «коллективного бессознательного» (истории ментальностей). Это «коллективное бессознательное» воспринималось другими как диковинка, а для носителя оставалось незамеченным. Такие «диковинки» и были знаковыми элементами образа городского пространства, «прописанного» художником на основании слов «очевидцев».

Современные исследователи продолжают идеи и подходы предшественников. Историко-урбанистические штудии констатируют «посреднический» характер формирования многих образов, а также

наличие в этих образах знаковости, символизма и условности. Согласно последним исследованиям, литературные и исторические тексты Античности, Средних веков и Ренессанса были теми «очевидцами», от которых художники Кватроченто черпали характерные маркеры и создавали образы центров культуры древности, таких как Рим, Афины, Карфаген, уже в XV веке [Пивень 2020, 93]. Образы же многих европейских городов вплоть до эпохи Просвещения в художественной традиции, как правило, презентовались в виде знака, которым выступали фигура или атрибут патронального святого или герб. Развитие мореплавания и картографии, конечно, внесло коррективы в обновление визуальной репрезентации городов, однако эти изображения продолжали носить знаковый, эмблематический характер [Осминская 2017, 19]. Как утверждает Д. Курдюкова, чаще всего образам европейских городов, появлявшимся на картинах голландских художников Золотого века, был характерен фантазийный характер, даже когда эти образы представляли собой компиляцию из реальных (или похожих на реальные) архитектурных элементов. Также автор отмечает, что, хотя высказывалось немало предположений по идентификации того или иного города, к окончательному, устраивающему всех мнению в большинстве случаев специалисты пока не пришли [Курдюкова 2010, 112].

В отношении же изображений XIX века, на наш взгляд, существует научная «несправедливость», когда «излишний» символизм и знаковость визуального текста в условиях новых художественных вкусов, социальных заказов, символических смыслов вообще выносятся за рамки научного объяснения. К таким отодвинутым на исследовательские задворки работам и относится раскрашенная акватинта «Вид одесского порта», изданная в Париже в начале 30-х годов XIX века. Любой «экспертный» взгляд на работу сразу же формирует заключение о несоответствии изображения той действительности, которую он отображает, что автоматически зачисляет данную акватинту в исторические «не источники».

Данная акватинта была гравирована Сигизмундом Имели (Sigismond Himely, 1801–1872) на основе акварели художника-мариниста Луи Амбруаза Гарнерея (Louis-Ambroise Garneray, 1783–1857) – человека с довольно необычной для художника биографией. Его отец был художником при французском дворе. Жизненный и творческий путь Л. Гарнерея подробно отражен в его воспоминаниях. Прежде чем начать служение музею искусства, он с 13 лет бороздил просторы Северного полушария на каперском судне под командованием капитанов Р. Сюркуфа и Ж. Дютертера. В 1806 году он попал в плен

к англичанам, где и провел 8 лет в тюрьме. Именно это «открыло» у него творческий талант, поскольку он начал рисовать и продавать свои рисунки на морскую тематику, чем значительно улучшил условия пребывания в заключении. После отбытия наказания, в 1814 году, Л. Гарнерей попытался найти работу штурмана, но, потерпев неудачу, занялся живописью. Первая же выставка в одном из парижских салонов сделала его известным. Он стал личным живописцем герцога Ангулемского, который впоследствии стал командующим военно-морских сил Франции. В 1817 году бывший капер Л. Гарнерей получил должность первого официального живописца всего французского военно-морского флота. Наибольшую популярность Л. Гарнерей принесла серия изображений портов мира, в том числе и Одессы. Серия была начата в начале 30-х годов XIX века и издавалась до середины 40-х годов XIX века [Garneray 1851].

### **Результаты структурного анализа акватинты Л. Гарнерей**

Центром сюжета акватинты (ил. 1) выступает огромный маяк, вокруг которого на небольшом мысу отдыхают и гуляют люди. Маяк разрезает акватинту на две неравные части. Справа от маяка на заднем плане «сползает» к морю террасами город. Слева – бухта с кораблями, а над ней огромный горный массив, между которыми видны крепостные укрепления и часть города.

Анализ построения сюжета работы Л. Гарнерей позволяет нам выделить такие условные системные элементы, как маяк и мыс, люди, город, горный массив, укрепления, бухта, корабли. Все эти элементы независимы друг от друга, условны и слабо выражены. То есть можно говорить о том, что данное произведение тиражной графики Л. Гарнерей полностью состоит из элементов, которые носят стаффажно-антуражный характер. Собственно, это является следствием того, что автор рисунка к акватинте не наблюдал воочию изображенную им панораму. Однако это, как следует из приведенных ниже результатов предпринятого анализа, не снижает значимости работы как для исторических исследований, так и для культурных штудий.

Отметим, что структура произведения живописи или графики представляет собой сочетание отдельных элементов в единое целое. Подобная целостность является важным критерием прежде всего эстетической оценки качества отдельного произведения. Одним из элементов сюжета, а также способом трансляции информации являются стаффаж и антураж, которые с точки зрения искусствоведения имеют второстепенное значение. Эти элементы – одно из рас-



пространенных средств достижения композиционной целостности сюжета. Под стаффажем понимаются фигуры людей, животных, транспортных средств. Антуражем называют окружающую среду как природного (деревья, горы, море, реки и т. д.), так и рукотворного происхождения (сооружения, дома и т. д.). Эти элементы позволяют уравновесить структуру изображения, связать отдельные элементы, передать динамику, усилить выразительность основных элементов [Янченков 2012, 16–17]. Как продукт своей эпохи и составляющая сюжета стаффаж и антураж обладают определенным информационным потенциалом.

Стаффаж и антураж являются изображениями определенного реального объекта, а потому с точки зрения полноты информации в визуальных источниках они могут выступать в трех формах: условной, общей и реальной, и выполнять соответствующие функции, а также транслировать определённые данные. Рассмотрим эти три формы использования стаффажа и антуража подробнее, чтобы понимать их художественные особенности и информационный функционал.

Условная форма представляет собой наглядно-образный способ передачи наиболее существенных сторон исторической действительности, которые вместе формируют лишь общее представление об элементах событий, явлений, фактов и объектов. На этом уровне стаффаж и антураж выполняют *условно-композиционные функции* в произведениях визуального искусства и несут минимум информации о себе. Такая форма подачи стаффажа и антуража используется в основном на задних и передних планах, когда надо «заполнить» место, не отвлекая зрителя от основных элементов сюжета. Элементы стаффажа и антуража на этом уровне прорисованы только по контуру и иногда заполняются цветом, но без конкретизации особенностей. Внутреннее смысловое наполнение формы отсутствует. Такая форма способна передавать в основном лишь индексальный тип информации. Главным для индексального знака в рассматриваемом примере является указание на единственность объекта или их множество, актуальное в настоящее время [Лекомцева 1972, 306]. Индексальный тип информации формирует представление о масштабе, раскрывает взаимосвязь объекта с окружающей средой. Этот тип информации также указывает на сущность изображенного и помогает зрителю его интерпретировать.

Общая форма стаффажа и антуража выполняет функцию *художественно-графического оформления*, она способствует выявлению характера сюжета и повышает его художественную привлекательность. На этом уровне прорисовываются все основные характерные

черты объекта. Общая форма стаффажа транслирует сведения о едва уловимых этнических чертах костюма, военной формы, социального статуса и тому подобное. Антураж даёт возможность говорить об общих узнаваемых чертах пейзажа. В такой форме антураж достаточно активно использовался в панорамных изображениях. Стаффаж и антураж в общей форме способны нести символическую информацию. Символьный знак не указывает или определяет, как это делает индексальный знак. Он формирует воображение. Символьный тип информации несет сведения о событиях и явлениях, определяя их и создавая эффект присутствия.

Стаффаж и антураж в реальной форме, помимо выделения характерных черт, содержат и прорисованные второстепенные элементы. Реальная форма представляет собой изображения людей, животных, окружающей среды и других элементов, которые во многом тождественны реальности. Эта форма стаффажа и антуража, выполняя *коммуникативную функцию* в сюжете, не указывает или определяет объект, а несёт в себе информацию о нём, по сути, являясь иконическим знаком. Иконический тип информации предусматривает некоторое сходство объекта и его знака. Он устанавливает отношение данного знака с индивидуальными членами определенного класса, то есть изображает не просто какие-либо лица, а конкретные персоны с социальным статусом, родом занятий, национальным признакам и тому подобным, или не надуманный пейзаж или символическую окружающую среду, а пейзаж с конкретного места, с конкретными объектами [Філас 2018, 321–323].

Структурный анализ работы Л. Гарнерея, как указывалось выше, имеет семь элементов, составляющих её сюжет. Композиционно акватинта разделена на три части – передний план «Мыс Фонтан» (маяк и мыс, гуляющие люди), средний план «Бухта» (корабли, одесский залив) и задний план «Материк» (город, горный массив, бастионы).

Венчает передний план и является осью композиции акватинты маяк. На первый взгляд этот маяк ничего общего с реальным маяком, установленным на мысе Фонтан в 1827 году, не имеет. Однако, сравнив его с реальным чертежом фонтанного маяка 1927 года, мы находим в них некоторые одинаковые «родовые» сходства [Описание 1851, 18]. Эти общие формальные сходства равномерно распределены по всему маяку (форма верхней и нижней частей, оконные проёмы), что говорит в первую очередь в пользу создания изображения маяка по устным описаниям, когда в памяти отображаются основные «родовые» признаки. Но устная передача при графической

фиксации естественным образом деформирует форму. Именно эта «деформированная» форма как продукт памяти, характеризующий её качество, является причиной «неузнаваемости» маяка с первого взгляда.

В районе маяка на мысе Фонтан также присутствуют стаффажные фигурки гуляющих людей, изображенные в общей форме. Они выполняют функцию художественного наполнения изображения. Среди этих фигурок люди различимы по социальному статусу и этническим признакам. Символьная информация стаффажей общей формы говорит о полиэтническом составе населения города и его социальном разнообразии.

Средний план – «Бухта» – представляет собой изображение одесского залива, насыщенного различного рода кораблями. Водная гладь передана условно, автор не выделяет каких-либо особенностей, кроме более тёмного цвета тени от мыса Фонтан и кораблей. Часть кораблей изображена в общей форме, что указывает на общие характеристики использования бухты (международная торговля, рыболовство и базирование военных кораблей). В ближней зоне залива изображено входящее в бухту торговое турецкое судно (трёхмачтовый барк), на что указывают отсутствие вооружения и красный флаг. Характерной особенностью изображения этого судна является «прозрачность» его парусов. Это сделано для того, чтобы не закрывать площадью парусов изображения за ними. Далее видим изображения шлюпа под парусами и стоящих рядом двух трёхмачтовых военных кораблей. Ближе к берегу виднеется судно, в котором узнается бригантина. Остальные корабли в силу своих размеров и удалённости от мыса Фонтан имеют условную форму.

Насыщенность одесского залива судами в условной форме, а также выборочная общая фиксация классов судов в общей форме говорит об интенсивной деятельности и загруженности одесского порта и визуально подчеркивает его экономическое значение, а также указывает на виды хозяйственной деятельности.

На заднем плане, «Материке», мы видим условный антураж. Справа изображен город со «сбегающими» к морю террасами с домами с красными крышами – типичный образ средиземноморского поселения. В районе порта выделяется храм с куполом и пропилеями. Собственно «одесских» маркеров в условном образе города практически нет, кроме изображенного в общей форме и несущего символьную информацию о себе храма с пропилеями, куполом и барабаном, но без колокольни, что соответствует, скорее всего, освященному в 1808 году Свято-Преображенскому храму в Одессе.

Колокольня храма была построена гораздо позже, в 1837 году [Самойлов 2009, 122–123]. Все остальные условные элементы изображения указывают на типичные черты средиземноморского города (море, порт, красные крыши, холмистая местность и террасы). Коннотация особенностей изображения города с артионимом «Вид одесского порта» указывает на средиземноморское представление о характере Одессы, такое же как и Генуи, Пор-Вандра, Тулона и других городов средиземноморского побережья, которые присутствуют в работах Л. Гарнерея.

В левой части заднего плана «Материка» изображена гористая местность, у её подножья – бастионы. В горном массиве приблизительно угадываются контуры хребта Тепе-Оба, у подножья которого лежит Феодосия. Нахождение этого элемента в работе Л. Гарнерея нелогично и никак не увязывается с одесским регионом. Скорее всего, это наслоение «крымских» воспоминаний моряков, которые бывали в портах Северного Причерноморья, вмонтированных Л. Гарнереем в свою работу. Бастионы, изображенные художником, мы можем наблюдать только в Севастополе. Одесские же береговые укрепления – Хаджибейский замок и форт на мысе Ланжерон – ни в какое сравнение не идут с севастопольскими укреплениями, изображенными на акватинте. Остатки Хаджибейского замка еще существовали в 1816 году, а укрепления на мысе Ланжерон были окончательно срыты в первой трети XIX века. Эти береговые форты были малоэффективны в контроле над такой большой бухтой, какой была одесская [Красножон 2018, 189].

В целом мы можем увязать условные изображения бастионов с акватинты Л. Гарнерея с существовавшими Хаджибейским замком или с фортом на мысе Ланжерон. Эти небольшие одесские фортификационные объекты отразились в работе Л. Гарнерея в «севастопольском» виде, что указывает на их известность в Европе.

С художественной точки зрения бастионы и горный массив органично продолжают задний план и заполняют пространство «Материка».

Формирование сюжета акватинты «Вид одесского порта» имело камеральный характер и происходило сугубо в мастерской художника. На территории Северного Причерноморья Л. Гарнерей никогда не был, поэтому сюжет был создан путём его конструирования из различного рода воспоминаний и впечатлений. По сути, это своего рода визуальное эссе-воспоминание на тему Одессы, графически «собранный» Л. Гарнереем от различных людей и воплотившее его собственные представления.

## Выводы

Работа Л. Гарнерей «Вид одесского порта» дает представление об убеждениях и стереотипах, входящих в общий образ Одессы на европейской ментально-визуальной карте. В структуре этого образа присутствует мнение об Одессе как о полиэтническом городе с социально разнообразным населением, основой которого был порт, имеющий важное торговое, хозяйственное и военное значение. Экономическая важность порта усилена стереотипом его военноморской «укреплённости», хотя на самом деле Одесса никогда не имела мощных морских укреплений. Этот стереотип был распространённым в Европе. Достаточно взглянуть на работы кануна или периода Крымской войны, где слабо защищённая Одесса представляла укреплённым городом с системой береговых редутов и мощным фортом. Примером может быть цветная литография под названием «Die russische See- und Handelsstadt Odessa» («Русский морской и торговый город Одесса»), сделанная в мюнхенской мастерской Карла Хофельдера и изданная в Мюнхене в 1850 году.

Одесса в понимании европейца, современника акватинты Л. Гарнерей, была типичным средиземноморским городом с полиэтническим населением. «Черноморская Марселия» – так назвал Одессу в своих дневниках живший во Франции известный промышленник и предприниматель из династии известного рода Демидовых Анатолий [Демидов 1853, 257]. С Марселем сравнивал Одессу и писатель К. Паустовский: «Представьте себе увеличенную в несколько раз Одессу, к тому же во сто крат более шумную, блестящую, разноязычную и анекдотическую – это и будет Марсель» [Паустовский 1983, 511]. В подобном духе констатирует средиземноморскую принадлежность Одессы и американский путешественник Г. Уикофф, побывавший в Одессе в середине 1830-х годов: «На восьмой день мы приехали в Одессу, и я испытывал желание поверить, что по какому-то волшебству мы оказались в маленьком итальянском городке... жители были по большей части итальянцами или греками, также встречались французы, немцы и англичане» [Уикофф 1880, 231].

Акватинта Л. Гарнерей визуально утверждает и наглядно детализирует маркеры и стереотипы «средиземноморскости» образа города, известные из европейских нарративов XIX столетия. Современные исследования ментально-географических ориентиров Одессы недостаточно представительные. Однако и они, анализируя образ Одессы в репрезентациях путешественников, побывавших в городе в первой трети XIX века, отмечают, что город был слишком

«иностранным» для русских, а для иностранцев выделялся как типично средиземноморское поселение [Панов 2016, 117–118]. Что-то подобное замечаем и у других авторов, которые пытались заглянуть в ментальную карту Одессы [Киянская, Фельдман 2020, 116].

«Средиземноморскость» Одессы в акватинте подчеркнута хаотичной террасной застройкой, что было визитной карточкой типичного города средиземноморского бассейна, в противовес четко продуманной лучевой и квартальной застройке, которая доминировала в градостроительной характеристике Одессы. Единственные маркеры, указывающие на Одессу в работе Л. Гарнерера, – едва узнаваемый маяк на мысе Фонтан, а также контурное обобщённое изображение Свято-Преображенского собора на фоне условных городских построек, несущих индексную информацию о том, что это большой средиземноморский город на горных холмах. Горный массив слева от города – стереотип, связанный, скорее всего, с указанием расположения Одессы по отношению к Европе, привязанный к маркерному географическому объекту – Крымскому полуострову, который выражался конструктом – Одесса находится в той стороне, «там, где горы», «там, где и Крым».

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Глазков 2013 – Глазков К. Экскурсия по городу: ментальные карты как инструмент изучения образа города // Мониторинг общественного мнения: экономические и социальные перемены. 2013. № 117. С. 136–151.
- Гурьев 1973 – Гурьев В. С. Идеино-методологические основы культурно-исторической концепции Я. Буркхардта: автореф. дис. ... канд. ист. наук. Томск, 1993.
- Демидов 1853 – Демидов А. Путешествие в Южную Россию и Крым через Венгрию, Валахию и Молдавию, совершенное в 1837 году. М.: тип. Александра Семена, 1853.
- Киянская, Фельдман 2020 – Киянская О., Фельдман Д. Одесса в публицистике Натальи Логуновой // Вестник РГГУ. Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2020. № 6. С. 118–123.
- Красножон 2018 – Красножон А. Фортеці та міста північно-західного Причорномор'я (XV–XVIII). Одеса: Чорномор'я, 2016.
- Курдюкова 2010 – Курдюкова Д. Город вдали: небесный или земной? Изображение и образ города в нидерландской религиозной живописи XV в. // Вестник Московского университета. Сер. История. 2010. № 3. С. 109–123.

- Лекомцева 1972. – *Лекомцева М.* К анализу смысловой стороны искусства аборигенов Грут-Айленда (Австралия) // Ранние формы искусства: сб. ст. / сост. С. Ю. Неклюдов; отв. ред. Е. М. Мелетинский. М.: Искусство, 1972. С. 301–319.
- Линч К. 1982 – *Линч К.* Образ города. М.: Стройиздат, 1982.
- Описание 1851 – Описание маяков и знаков Черного и Азовского морей. Николаев: При Черномор. гидрогр. депо, 1851.
- Осминская 2017 – *Осминская Н.* Городские образы в европейском изобразительном искусстве XVII–XVIII вв. и их функция в коммуникативной среде // *Артикульт.* 2017. № 28 (4). С. 16–35.
- Панов 2016 – *Панов А.* Амбивалентность образа Одессы в репрезентациях русских и американцев в первой трети XIX в. // *Вестник РГГУ. Политология. История. Международные отношения.* 2016. № 2 (4). С. 110–119.
- Паустовский 1983 – *Паустовский К.* Книга скитаний // *Паустовский К. Собрание сочинений.* М.: Худож. лит., 1983. Т. 5. С. 397–568.
- Пивень 2020 – *Пивень М.* Образы Трои и Карфагена в итальянской книжной миниатюре и декоративной живописи Кватроченто // *Искусство Евразии.* 2020. № 1 (16). С. 92–104.
- Самойлов 2009 – *Самойлов Ф. А.* Из истории Одесского Кафедрального Спасо-Преображенского собора // *Воронцовский сборник.* Одесса : Негоциант, 2009. Вып. 2. С. 122–128.
- Тэн 1871 – *Тэн И.* Искусство в Италии и Нидерландах: третий и четвертый ряды лекций, читанных в Ecole des beaux-arts в Париже // *Филологические записки.* 1871. Вып. 1. С. 175–210.
- Філас 2018 – *Філас В. М.* Візуальне освоєння Північного Причорномор'я останньої чверті XVIII – середини XIX ст.: джерелознавчий аналіз. Запоріжжя: Вид-во Хортицької національної академії, 2018.
- Янченков 2012 – *Янченков В. В.* Антураж и стаффаж: методические указания к курсовому проектированию. Томск: Изд-во Том. гос. арх.-строит. ун-та, 2012.
- Garneray 1851 – *Garneray L.* Voyages de Louis Garneray... Aventures et combats. Paris, 1851.
- Wikoff 1880 – *Wikoff H.* The Reminiscences of an Idler. New York, 1880.

*Материал поступил в редакцию 28.10.2020*

*Материал поступил в редакцию после рецензирования 14.02.2022*