

*Хачатуров С.В.<sup>1</sup>*

## **Изнаночное восполнение мира в изобразительном жанре trompe-l'œil**

*Посвящается Ольге Сергеевне Евангуловой*

**Аннотация.** Статья исследует метаморфозы жанра «обманок» в художественной культуре Нового времени. Начиная с эпохи барокко в Европе (включая Россию), картины и инсталляции в духе trompe-l'œil служили не только услугой глаз, но и выполняли просветительскую, научную миссию «восполнения», достраивания картины мира до ее сложного, многомерного, объемного образа. Появившиеся в барокко и Просвещение приборы и аппараты, изменявшие привычную систему координат визуальной ориентации в мире, предвосхитили «монтажное» конструирование его в кинематографе.

**Ключевые слова:** trompe-l'œil, изнанка изображения, Новое время, пародия

**Abstract.** The article is devoted metamorphosis genre «blende» in the artistic culture of New time. Since the Baroque era in Europe (including Russia) paintings and installations in the spirit of trompe-l'œil were not only delight the eye, but also worked as an educational, scientific mission «fill», completing the picture of the world to its complex, multi-dimensional, three-dimensional image. Appeared in the Baroque and Enlightenment instruments and apparatus, altering the usual coordinate system of visual orientation in the world, anticipated the «mounting» constructing it in the cinema.

**Key words:** trompe-l'œil, the wrong side of the image, a New time, a parody

На одной из регулярных ярмарок интеллектуальной литературы Non-fiction в Центральном доме художника Москвы порадовал организованный издательством «Лабиринт-Пресс», компанией «Квестигра» и проектом Федора Михайлова «Анимоптикум» раздел, посвященный бессмертным книгам Льюиса Кэрролла про Алису в Стране Чудес и в Зазеркалье. Помимо игр для детей отлично инсталлирована была выставка «Алиса в Стране оптических чудес». Остроумно и красиво она

---

<sup>1</sup> *Хачатуров Сергей Валерьевич* – кандидат искусствоведения, доцент кафедры всеобщей истории искусства исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова (e-mail: sergkhat@yandex.ru)

рассказывала о всяких оптических игрушках, которые предваряли историю кино и анимации. К этим изобретениям, развитие которых можно охарактеризовать совсем по-кэрролловски «все чудесатее и чудесатее» (или «все страньше и страньше») относятся волшебный фонарь, калейдоскоп, фенакистископ, зоетроп, праксиноскоп и другие. Они фиксируют все более и более изоощренные способы обмана зрения ради создания параллельной реальности, того самого Зазеркалья, в котором очутилась Алиса Лидделл.

Смысл обмана в принципе в том, что множество дискретных кадров начинают в нашем сознании быть единым визуальным нарративом, движущейся картинкой. Чем более прозрачны границы этих кадров, тем меньше помех восприятию. Эти интригующие аппараты отметили рубеж, разделяющий старинный изобразительный жанр «тромплей» (фр. *trompe-l'œil*, «обман зрения») от современного кино и видеоискусства.

Характерно, что все чудесные изобретения – прародители кинематографа – обращались к культуре «изнаночного видения». Появившийся в середине XVII века «волшебный фонарь» апеллировал к преобразению заданной в варианте рисунка на стекле картинке в ее огромного светового двойника, проекции на стене. Собственно, то, что мы видим, когда смотрим слайды, это именно изнанка изображения, появившийся путем просветки насквозь плотной основы (стекла изначально) фантом. Подобно и зоетропы, и праксиноскопы, и фенакистископы требовали глядения внутрь, в изнанку вращающегося цилиндра, или в зеркало.

Удовольствие от визуального общения с изнаночным миром многосоставное. Первичные эмоции: все как в жизни. Вторичные: все так, но совсем иначе. Вот эта узнаваемость, одновременно инаковость мира, созданного по принципу *trompe-l'œil* и является источником высшего наслаждения, ибо позволяет воспринимать реальность сложно, пространственно и не догматично.

Ключом к интерпретации жанра *trompe-l'œil* как раз может послужить текст великого сочинения Льюиса Кэрролла. Его нонсенсы, которыми сшито повествование обеих сказок, основаны на трансформации привычной картины мира. Однако не ради ее высмеивания или пародии. Об этом замечательно написала лучший переводчик «Алис» на русский язык Нина Демурова. Ссылаясь на Юрия Тынянова и его статью «О пародии» Н.М. Демурова отмечает, что мир Кэрролла создан по методу не пародии, а травестии, или того, что Ю.Н. Тынянов назвал конкретно – «изнанкой»<sup>2</sup>.

Эта «изнанка» не имеет в виду реинтерпретацию выбранного, чаще всего известного текста ради его «снижения». Скорее речь идет о трансформации понравившейся технической конструкции (структуры известного литературного текста) ради возможности благодаря ей получить радость узнаваемого неузнавания мира с целью расширить границы представления о нем. О феномене обращения

<sup>2</sup> Демурова Н.М. Алиса в Стране чудес и в Зазеркалье // Кэрролл Льюис. Алиса в Стране чудес. Алиса в Зазеркалье. М., 1991. С. 309.

к «пародическим формам в непародийной функции» тоже пишут Юрий Тынянов и Нина Демурова: «использование какого-либо произведения как макета для нового произведения» - весьма выразительное средство, ибо «оперирование сразу двумя семантическими системами, даваемыми на одном знаке, производит эффект, который Гейне называл техническим термином живописцев - «подмалевка» и считал необходимым условием юмора»<sup>3</sup>.

Так и сложились «изнаночные» стихи, или как их называет Н.М. Демурова, «стихи-эхо»<sup>4</sup>, которые щедро декламируют странные персонажи сказок про Алису. Вот два известных примера. Известный романтический опус Джейн Тейлор «Звезда» с первой строфой «Ты мигай, звезда ночная! // Где ты, кто ты – я не знаю. // Высоко ты надо мной, // Как алмаз во тьме ночной» переименовывается Болванщиком так: «Ты мигаешь, филин мой! // Я не знаю, что с тобой! // Высоко же ты над нами. // Как поднос над небесами!» Ну и незабвенное превращение Лентяя из одноименного нравоучительного стихотворения Исаака Уотса в Омара, о котором читает Алиса в главе «Морская кадрили». Строфа «Это голос лентяя. Вот он застонал: // «Ах, зачем меня будят! Я спал бы да спал». // Как скрипучие двери на петлях тугих, // Он, кряхтя, повернулся в перинах своих» превратилась в «Это голос Омара. Вы слышите крик? // – Вы меня разварили! Ах, где мой парик? // И поправивши носом жилетку и бант, // Они идет на носочках, как лондонский фронт». Такой праздник непослушания привычной речевой культуры сродни, конечно, известной по трудам Михаила Бахтина средневековой карнавальной вольнице. Об этих параллелях тоже рассказывает Нина Демурова<sup>5</sup>.

Замечателен вывод о логике «игры в нонсенс» исследователя Элизабет Сьюэлл. В этой игре человеческий разум одновременно выполняет две свои сущностные задачи: стремится мир разупорядочить и упорядочить вновь. И этот процесс бесконечен, как бесконечен конфликт Труляля и Траляля. Возможно, потому «Алиса» - самая неисчерпаемая сказка в мире<sup>6</sup>.

Думаю, что подобное желание пытливого ума собрать-разобрать привычную картину мира ради прорыва в новые измерения представлений о нем определяет и традиционные живописные *trompe-l'œil*.

Несколько лет назад в дюссельдорфском Кунстпаласт проходила выставка «Бесконечная загадка. Дали и магия многозначности». «Картины-обманки», «картины-паззлы», анаморфозы и прочие визуальные курьезы когда-то стали темой исследования известного ученого Эрнста Гомбриха. В 1960 году он выпустил книгу «Искусство и иллюзия», в которой рассматривал визуальные кунштюки не в контексте истории искусств, а в контексте психологии восприятия, суммы знаний той или иной эпохи. Куратору дюссельдорфской экспозиции Жану-Юберу Мартену выбранный Гомбрихом аспект интерпретации очень понравился. Несмотря на то, что в залах дюссельдорфского Кунстпаласт было

<sup>3</sup> Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 290; Демурова Н.М. Указ. Соч. С. 310.

<sup>4</sup> Демурова Н.М. Указ. Соч. С. 310.

<sup>5</sup> Там же. С. 306.

<sup>6</sup> См. там же. С. 314.

полно красивых картин и скульптур, привезенных из музеев различных городов Европы (Амстердама, Берлина, Брюсселя, Парижа, Цюриха, Кельна, Милана, Мадрида), а также из Метрополитен и Гуггенхайм-музеев Нью-Йорка, выставка получилась совсем не только об истории искусства, а о критериях познания как такового, о тех маргиналиях культуры (визуальных мутациях), что корректируют нашу самодовольную, рационально устроенную картину мира. Растерянные и сконфуженные мы попадаем в другие закоулки познания с иной сеткой пространственных, языковых и смысловых координат. Не зря же сокуратор выставки, Стефан Андреэ, придумал следующую композицию. Посетитель заходил в лабиринт оптических иллюзий и постепенно миновал двенадцать магических уровней. Каждый имел свое название и посвящение. Это (по порядку): «Явление», «Внешнее и внутреннее», «Позади вещей», «Невидимое», «Исчезающее», «Присоединяющееся» («Дополняющее»), «Ярость», «Вожделение», «Загадка», «Поворот и клапан», «Порог», «Конец и Небо». Впечатление, будто ты участвуешь в обряде секретной масонской инициации.

Впрочем, непреднамеренное сближение с масонством не случайно. В европейской традиции визуальные «куръезы» и герметические учения связаны генетически. Первый магистр картин-обманок Джузеппе Арчимбольдо жил в конце XVI века в Праге при дворе императора Рудольфа II, поощрявшего «тайные науки»: алхимические и эзотерические. «Рудольфинцы» во многом вдохновили появление герметического учения так называемых «розенкрейцеров» (рыцарей «розы и креста»), манифесты которых стали основой уставов будущих масонских лож. Кстати, по странному совпадению автор розенкрейцеровских манифестов начала XVII века, лютеранский пастор и мистик родом из Вюртемберга имел ту же редкую фамилию, что и сокуратор выставки «Бесконечная загадка»: Андреэ. Еще одна обманка-перевертыш?

Созданные Арчимбольдо портреты-паззлы совсем не легкомысленный кунштюк. Это принципиальные для алхимической практики эмблематические, аллегорические изображения стихий и элементов: огня, земли, воды, воздуха. Лица сложены из атрибутов этих стихий: лицо «воздуха» – из птиц, лицо «огня» из языков пламени, свечей и канделябров, «воды» – из рыб, «земли» – из плодов и цветов. Другая алхимическая, а также неотделимая от нее на первых порах «кунсткамерная», «кабинетная» тема – гармония микрокосма и макрокосма, взаимозависимость великих и малых миров, мерой которых, равно как и символом гармонии, укрощающей хаос, является человек. Причем, для Арчимбольдо – человек конкретный: император Рудольф II, затем – Максимилиан II. Это их лица и лица их придворных собираются из разных стихий, форм и элементов.

Эмблемы и аллегии Арчимбольдо сродни тем энциклопедиям «натуральных» знаний, что хранились в барочных кунсткамерах с целью постижения загадок мироздания, его божественного устройства и мудрости. Энциклопедичность стала и лейтмотивом выставки в Кунстпаласт. Ее уникальность в том, что впервые в музейной практике представлена вся хронология, география и

идеология традиционно маргинальной и развлекательной темы «Trompe-l'oeil». Возникли очень интересные, вполне в духе «Книги вымышленных существ» Борхеса параллели. Оказывается, одновременно с Арчимбольдо картинки-пазлы с фигурами из других фигур создавали иранские миниатюристы. Правда, фигурками зверей, птиц и людей они «выкладывали» не императорские и дворянские портреты, а шагающих слонов и верблюдов. Смысл: Целое состоит из мириады частных, а потому исчерпать его познание невозможно. И не пытайтесь.

С конкретной темой изнаночности были связаны присутствующие на выставке анаморфозы и так называемые «струнные» и «шторчатые» изображения. Они максимально чутко превосхищают мир движущихся картинок – от фенакистископов до кинематографа. В анаморфозе раскрученное центрифугой изображение собирается в своем отражении в прозрачном цилиндре или в зеркале. В «шторчатых» картинах изображения наносятся на разделенные острым или прямым углом поверхности вертикальных брусков. С одного угла зрения стороны брусков словно части пазла собираются в одну общую композицию (ей может быть Образ Матери Божией). Если сделать несколько шагов в сторону, видны будут другие заполненные живописью части, из которых сложится Образ Спасителя (на выставке присутствовал именно такой «двойной портрет» Богоматери и Иисуса, созданный мастером круга Гвидо Рени в первой половине XVII века). Так выглядит наглядная метафора множественности проявлений Единого божественного Универсума (аналогично похожие на прижатые друг к другу остроконечные крыши бруски могли представлять новозаветную Троицу: Бога Отца, Иисуса Христа, Голубя Святого Духа). Некоторые созданные согласно логике множества расписанных с разных сторон призматических объемов картины нарочито апеллировали в своей развертке «изнутри – наружу – и снова к изнанке» к категориям процессуальности, временной длительности. Три точки зрения на грани расписных призм позволяли максимально интенсивно пережить превращения лиц участников событий Голгофы: сперва Иисус, затем Мария Магдалина, потом солдат в шлеме. Таким образом, зритель – совсем как в кино – оказывался в эпицентре событий. Лица перед ним мелькали как кадры документальной хроники. Такой иллюзионизм в пространственно-временной экспозиции связывал зрителя с изображением максимально плотно, убеждал в реальности присутствия внутри евангельской истории. Борис Успенский, ссылаясь на теолога эпохи Ренессанса Николая Кузанского, отмечает богословский смысл такого рода иллюзионистических приемов<sup>7</sup>.

В российской культуре мир обманок, trompe-l'oeil, открыл для себя XVIII век. Масштабно этот мир был представлена на проходившей в 2012 году в Государственной Третьяковской галерее выставке «Натюрморт. Метаморфозы. Диалог классики и современности». В замечательном каталоге выставки опубликована статья куратора экспозиции, известного специалиста по искусству XVIII столетия

<sup>7</sup> См.: Успенский Борис. Гентский алтарь Яна ван Эйка. М., 2013. С. 45; С.-С. 151 – 155.

Светланы Усачевой «Метаморфозы русского натюрморта». В ней автор деликатным способом раскрывает универсальные функции бытующих с конца петровских времен в русском искусстве обманок. Две функции были отмечены в монографии 1987 года «Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII века» профессора Ольги Сергеевны Евангуловой. Первая тема: «рады ученого человека», своеобразный пуританский гедонизм умственной деятельности. Вторая тема, связанная с ней: традиционная барочная «суета сует», где книги могут восприниматься «вечно живыми» в соседстве с песочными часами и черепами, напоминающими о бренности бытия<sup>8</sup>. Очень тонко Ольга Сергеевна Евангулова написала и о культе пяти чувств в своеобразном «протестантском изводе»: «Эмоциональная природа полотен отражает дух своеобразного кабинетного затворничества, почти келейной, существующей еще не для многих учености. Эти вещи иллюстрируют культ «пяти чувств», но, в отличие, от аппетитных завтраков и шумливых цветочных натюрмортов, выражают свою гамму запахов и звуков. Последние незримо присутствуют как тихое потрескивание свечей, мерное тиканье часов, шелест старых книг и гравюр, поскрипывание перьев, шипение плавящегося сургуча. Эти полотна услаждают не всякий глаз, не дразнят обоняния, ничего не обещают вкусу и рассчитаны на осязание суховатой неживой материи – благородного пергамента и старой кожи переплетов, упругих перьев, холодноватого металла часов, твердой поверхности восковых свеч и сургучных палочек... Натюрморт смотрится как модель быта человека нового времени»<sup>9</sup>. Несомненную связь подобных изображений Г. Теплова, П. Богомолова, Т. Ульянова с голландской живописной и графической традицией также отмечают О.С. Евангулова и С.В. Усачева<sup>10</sup>.

Однако в пришедшем в Россию в XVIII столетии жанре кабинетных обманок содержатся также еще две существенные темы, о которых говорилось применительно к «чудесатому» миру Льюиса Кэрролла. Это радость узнанного неузнавания мира и его развоплощения ради новой «сборки». О методе «развеществления» картины пишет Светлана Усачева. Действенными факторами этого метода оказываются буквализм передачи природы, «отсутствие в изображениях перспективы и ракурсов, а также особые приемы демонстрации картин: на стенах холсты казались досками с прикрепленными к ним предметами, а за стеклянными дверцами шкафов имитировали книги на полках»<sup>11</sup>. Исследовательница приводит пример и с коллажами (подлинными предметами монтировались с изображенными), и с двойной иллюзией (прикрытием изображения шторкой, заключением его в иллюзорно написанную раму)<sup>12</sup>. Вот это нагнетаемое ощущение «взаправды», «все-как-в-жизни» еще более оттеняло призрачный, условный и зазеркальный мир барочных обманок, о котором писал исследователь русского искусства

<sup>8</sup> Евангулова О.С. Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII в. М., 1987. С.-С. 209 – 211.

<sup>9</sup> Там же. С.-С. 210 – 211.

<sup>10</sup> См.: Евангулова О.С. Там же. С. 209; Усачева Светлана. Метаморфозы русского натюрморта // Натюрморт. Метаморфозы. Диалог классики и современности. М., 2012. С. 24.

<sup>11</sup> Усачева Светлана. Указ. соч. С. 23.

<sup>12</sup> Там же. С. 24.

начала XX века А.Н. Греч<sup>13</sup>. И этот сюжет, конечно же, можно понимать как оммаж мастерам создания параллельной реальности – художникам. Шире – искусству как таковому, искусству как изнанке предметного мира.

На выставке «Натюрморт. Метаморфозы» была представлена удивительная картина 1779 года А. Зяблова «Кабинет И.И. Шувалова». Л.Ю. Руднева отмечает, что это «копия с несохранившегося одноименного оригинала Ф.С. Рокотова – редчайший в русском изобразительном искусстве XVIII века пример жанра интерьера, а точнее, особой его разновидности – «кабинет любителя искусства», - распространенной во фламандской живописи XVII столетия»<sup>14</sup>. На картине с интерьером в петербургском доме мецената, первого президента Академии художеств, основателя Московского университета Ивана Шувалова бурное общение изображенных и узнаваемых во многих случаях картин происходит с участием живых домочадцев, которые на поверку тоже оказываются обманками. В левой части композиции мы видим изображение портрета в человеческий рост хозяина дома кисти Ж.Л. де Велли. Портрет написан с моделью, сидящей в кресле. Мы не сразу догадываемся, что это именно изображение портрета: портрет прислонен к столику с рядом стоящим «реальным» креслом. Полное впечатление, что Иван Шувалов в кресле обращается к маленькому мальчику, стоящему в центре у камина с закрытой покрывалом картиной в руке. Этот мальчик тоже обманка – обрезная фигура слуги-калмычонка работы П. Ротари. Фигура служила каминным экраном<sup>15</sup>. То есть квинтэссенцией мира искусства оказывается обман зрения, *trompe-l'œil*, зазеркалье. Тема усилена потому, что по центру композиции, над каминной полкой изображено зеркало, в котором отражается окно, стоя у которого мы будто наблюдаем композицию.

<sup>13</sup> Греч А.Н. Барокко в русской живописи XVIII в. // Барокко в России. М., 1926.

<sup>14</sup> Руднева Л.Ю. Аннотация картины «А. Зяблов. Кабинет И.И. Шувалова» в статье «Усачева Светлана. Метаморфозы русского натюрморта // Натюрморт. Метаморфозы. Диалог классики и современности. С. 24.

<sup>15</sup> Руднева Л.Ю. Указ. соч. С. 25.



Ил.1. Зяблов А. Кабинет И.И. Шувалова. 1779. Копия с одноименного оригинала Ф.С. Рокотова (1757 – 1758, не сохранился). Холст, масло, 87,5 x 70, 5. Государственный Исторический музей, Москва<sup>16</sup>

Другим емким символом созидания средствами искусства параллельной реальности, той, которую Мишель Фуко назвал «гетероклитной», странной, причудливой, может служить выставленный в проекте Третьяковской галереи «Натюрморт. Метаморфозы» trompe-l'œil художника XIX века А.Н. Мордвинова «Подрамник, папка и гипсовый барельеф» (1857). Все три «знатнейших художества», которым обучают в Академии художеств (живопись, графика и скульптура), обозначены или как эскиз замысла (гипсовый барельеф), или как сокрытие события (видна лишь обложка сафьяновой папки со сложенными в ней листами графики), или как оборот – изнанка (перед нами -- задняя часть холста, натянутого на подрамник с крестовиной). При этом сам натюрморт ловко имитирует прислоненные друг к другу подлинные предметы, а формат натюрморта и изображаемого оборота большой картины совпадают<sup>17</sup>. В таком своем качестве натюрморт становится порталом в тот зазеркальный мир новых измерений пространства и времени, которое открывает нам визуальное искусство.

<sup>16</sup> Предоставлено Государственным Историческим музеем, Москва.

<sup>17</sup> См.: Столбова Е.И. Аннотация картины А.Н. Мордвинова «Натюрморт. Подрамник, папка и гипсовый барельеф» // Натюрморт. Метаморфозы. Диалог классики и современности. С. 84.





Ил.2. Мордвинов А.Н. Натюрморт. Подрамник, папка и гипсовый барельеф. 1857. Холст, масло. 57,5 x 97 Государственный Русский музей. Санкт-Петербург<sup>18</sup>

#### Библиография:

1. Martin Jean-Hubert, Andreae Stephan. Das endlose Raetsel. Dali und die Magier der Mehrdeutigkeit. Duesseldorf, 2003.
2. Anamorphoses. Chasse a travers les Collections du muse. Ausstellung Katalog. Amsterdam-Koeln, 1975.
3. Eco Umberto. Das offene Kunstwerk. Frankfurt a. M. 1973.
4. Bredekamp Horst. Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte. Berlin, 2012.
5. Евангулова ОС. Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII века. М., 1987.
6. Натюрморт. Метаморфозы. Диалог классики и современности. М., 2012.

<sup>18</sup> Предоставлено Государственным Русским музеем. Санкт-Петербург.