МБОУ ДОД г.о. Самара «ДШИ№21»

РЕФЕРАТ

Тема: «Иллюзия обманки от античности до наших дней»

Выполнила: Меркулова Анна ученица 4»А»класса

Самара 2014г

Содержание:

1. Введение 3
2. История возникновения эффекта «тромплей» 4
3. Эффект «тромплей» в период Ренессанса 6
4. Эффект «тромплей» в XVII веке 9
5. Использование эффекта «тромплей» русскими художниками 13
6. Применение эффекта «тромплей» в различных видах искусства 16
7. Техника «тромплей» в работах наших современников 19
8. Заключение 21
9. Список литературы 24

Ведение

Я занимаюсь в художественной школе и интересуюсь искусством. Однажды я посмотрела по телеканалу «Культура» передачу «Пряничный домик», в которой рассказывалось про «Русские обманки» - произведения искусства, созданные при помощи эффекта «тромплей», которые хранятся в усадьбе Кускóво — бывшее имение графов Шереметевых. Меня заинтересовал этот вопрос, и я решила узнать о нем подробнее. Оказалось, что эффект «тромплей» известен с античных времен и в наше время не потерял своей актуальности.

Цель работы:

Проследить развитие искусства обманки от античности до наших дней.

Задачи:

1. Узнать, когда впервые применен эффект «тромлей» художниками.
2. Как использовали эффект «тромлей» художники в разные эпохи.
3. В каких видах искусства применяли эффект «тромлей».
4. Какие приемы использовались художниками для достижения нужного эффекта

История возникновения эффекта «тромплей»

Обманка - так принято называть иллюзию, созданную живописными средствами и призванную прельщать и вводить зрителей в заблуждение. "Обманка" или иллюзионистическая живопись обладает волшебным свойством изменять геометрию пространства, ломая грань между реальностью и воображаемым, создавая эффект обмана глаз (trompe l`oeil). Эффект trompe l`oeil, что буквально в переводе с французского означает «обман зрения», вызывает желание подойти ближе к изображенному предмету и проверить, настоящий ли он.

Впервые иллюзионистическая живопись появилась в греческом, а затем и в римском искусстве, получила развитие в эпоху Возрождения и маньеризма, в эпоху барокко обманка стала самостоятельным жанром. Начало XIX века ознаменовало упадок обманки, но в середине столетия мы наблюдаем новый взлет. А вот в начале XX века кубисты и сюрреалисты сумели трансформировать этот жанр. В наше время искусство обманки, утвердившееся на огромных городских пространствах, на фасадах жилых домов и общественных зданий, в состоянии сослужить добрую службу социальной критике и антикоммерческой пропаганде. И этот новый смысл обманки, по-видимому, завершает цикл ее развития. На протяжении двух тысячелетий обманка была искусством, содействовавшим в основном восприятию роскошных образов, теперь же она восстает против самой роскоши.

В самом жанре обманки заложено, как сказал бы М. Булгаков, «разоблачение всяческой магии», картина сама показывает нам, как искусство обманывает нас. В таком случае, это самый ироничный и одновременно самый виртуозный из жанров европейского изобразительного искусства. С другой стороны обманка выступает в искусстве как определенный этап в выработке принципиального представления о том, что же такое искусство. Более того, обманки как жанр - это не просто этап, не просто тщательно, иллюзионистически нарисованные наборы предметов; это еще и воплощенное не в словах, а в красках и линиях знание о природе искусства. Это своего рода попытка дать ответ на му-

чительный вопрос в вечном споре-диалоге художника и зрителя о том, где же грань, разделяющая мир нарисованный, т. е. мир искусства, от того, что мы условились называть миром реальности. Собственно говоря, главным содержанием картин-обманок и является эта самая грань.

История картин-обманок восходит к Древней Греции. Легенда рассказывает, что в VI веке до нашей эры жили два выдающихся художника Зевксис из Гераклеи и Паррасий из Эфеса, которые однажды поспорили, кто лучше напишет картину. Собрался народ, вышли соперники, у каждого в руках картина под покрывалом. Зевксис отдернул покрывало - на картине была виноградная гроздь, такая похожая, что птицы слетелись ее клевать. Народ рукоплескал. «Теперь ты отдерни покрывало!» - сказал Зевксис Паррасию. «Не могу, - ответил Паррасий, - ведь покрывало нарисованное». Зевксис склонил голову и сказал: «Ты победил! Я обманул глаза птиц, а ты обманул глаза живописца».

В античные времена эффект trompe l`oeil назывался живописная архитектура и имел функцию украшения. Он позволяла достичь оптической иллюзии расширения пространства комнаты. Первые украшения-пейзажи относятся к Золотому веку Римской империи когда богатые семьи Рима и Помпеи обычно заказывали украшения для стен в их домах; ландшафты и пейзажи обрамленные колоннами которые кажется, оттеняют глубину картины: прекрасная иллюзия.

Древнеримские художники использовали технику «тромлей» для оформления помещений в гостиных, перистилях[1] и т.п. Вариантов оформления было несколько: художник мог представить пейзаж "продолжением" сада, мог "убрать" его за нарисованное на стене окно, мог поддержать элементы оформления помещения (или перистиля) подходящими по стилю рисунками или дополнить реальные архитектурные формы несуществующими.

До нас дошли росписи стен в домах древнеримского города Помпеи. Рассмотрим один из самых известных помпейских примера тромплея – пери-

[1] Внутренний дворик или сад

стиль в Доме Венеры в Раковине[2] (Casa di Venere in Conchiglia, II, 3, 3). Он богато украшен росписями, из которых главной является как раз тромплей на южной стене. Последний представляет собою распахнутое "окно на море", где в центральной части видна плывущая по волнам в раковине Венера, сопровождаемая купидонами на дельфинах. В левой и правой частях изображен сад, "отделенный" от реального нарисованной низкой решеткой, причем перед решеткой (то есть, как бы в настоящем саду) "стоят" нарисованные же – слева статуя Марса, а справа – мраморный фонтан. Все остальные украшения сада поддерживают эту иллюзию "окна": дорожка меж двух клумб перистиля ведет именно к нему, а сами клумбы плавно переходят в *парадизы*[3] по сторонам "окна". Роспись примыкающей к южной стене части восточной тоже украшена "стоящей в настоящем саду" (то есть, перед окном в *парадиз*) вазой с растением.

Эффект «тромплей» в период Ренессанса

В период Ренессанса эффект «тромплей» широко использовался в росписях фресок в храмах. Одним из первых художников в истории западноевропейской живописи, порвавший с канонами средневекового искусства и внесший в свои произведения элементы реализма стал Джотто ди Бондоне (Giotto di Bondone) (1266 или 1267-1337), флорентийский художник, величайший живописец и архитектор периода Предвозрождения. В истории изобразительного искусства Западной Европы его имя стало символом глубокого обновления. Хотя он не был единственным художником-реформатором своего времени, однако целеустремленность, решительность, смелый разрыв с византийскими средневековыми живописными традициями делают его родоначальником нового искусства. Яркая личность Джотто выделяется среди итальянских мастеров Проторенессанса прежде всего склонностью к новаторству, к созданию новой

[2] Богатый дом в древнеримском городе Помпеи, сохранившийся до наших дней, получивший свое название по сохранившееся фреске с изображением Венеры в раковине.
[3] Название сада в античные времена

художественной манеры, предопределившей классический стиль грядущей эпохи Возрождения.

Джотто - первый в истории западноевропейской живописи художник, порвавший с канонами средневекового искусства и внесший в свои произведения элементы реализма. Именно у Джотто живопись перестает быть лишь вспомогательным комментарием к Священному Писанию, обретая самостоятельное значение. В его библейских сценах действуют живые люди, испытывающие живые человеческие эмоции. Для современного изощренного глаза его живопись может показаться "примитивной", однако для своего времени Джотто был величайшим революционером. До него в живописи царствовала плоскость - у него пространство картины стало объемным. До него персонажи фресок носили скорее символический характер - у него они приобрели индивидуальные черты. До него живопись была строго функциональна - у него атмосфера наполнилась разнообразными эмоциями. С творчества Джотто начинается новый этап искусства, когда пластические качества предметов и глубина пространства становятся главной задачей живописи, когда первостепенное значение приобретает моделировка объема тенью.

Так, например, Фрески Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи (1290-1300)[4] задуманы Джотто так, как будто бы они оправлены в архитектуру самой церкви, а изображенные в них предметы даны в трех измерениях, как они являются нам в действительности. Стены со сценами из жизни Святого Франциска, расположенные в нижнем ярусе и реально выступающие вперед по отношению к верхним стенам, где находятся окна, сплошь обрамлены иллюзорной, выполненной средствами живописи архитектонической разделкой. Фикция начинается с занавеса, написанного внизу, в цокольной части и бегущего вдоль всей стены. Однако своего апогея она достигает в архитектоническом обрамлении эпизодов, основанном на разделении каждого простенка на три элемента,

[4] Церковь Сан-Франческо в Ассизи, базилика Святого Франциска в монастыре Сакро-Конвенто — главный храм ордена францисканцев, расположенный в городе Ассизи (Италия, административный регион Умбрия).

более широкие поля в конце разделены на четыре эпизода. Система как бы выступающих из стены маленьких консолей служит основой для внушительных витых колонн, поддерживающих архитрав углубленного перекрытия, на который опирается еще один выступ, несомый прекраснейшими, крепкими консолями, переданными в ракурсе.

Ложное обрамление располагается так, что при боковом взгляде, кажется направленным по косой вниз, а при взгляде из центра простенка выглядит абсолютно горизонтальным. Сцены из жизни Святого Франциска находятся как бы по ту сторону этой ложной архитектурной конструкции, задуманной как часть реальной стены церкви, на которой раскрываются проемы, позволяющие видеть изображенные сцены из открытого окна, через которое видно то, что изображено. Все эти сцены, представленные в архитектурном окружении, свидетельствуют о большом интересе молодого Джотто к пространственному изображению, знаменовавшему собой дальнейшее развитие практики римских и тосканских живописных мастерских.

Дальнейшее развитие использования законов перспективы для создания эффекта увеличения пространства можно наблюдать у итальянских живописцев таких как Андреа Мантенья и Мелоццо да Форли. Этот тип тромплея известен как *di sotto in sù*, *снизу вверх* в переводе с итальянского. Они рисовали в основном фрески. Андреа Мантенья сочетал в себе главные художественные устремления ренессансных мастеров 15 столетия: увлечение античностью, интерес к точной и тщательной, вплоть до мельчайших деталей, передаче природных явлений и беззаветную веру в линейную перспективу как средство создания на плоскости иллюзии пространства. Камера дельи Спози,— помещение в Палаццо Дукале в итальянском городе Мантуя, расписанное фресками Андреа Мантеньи в 1465—1474 годах по заказу маркиза Лудовико III Гонзага, знаменито благодаря высокому качеству изображений, включающему около 30 портретных фигур и умелому использованию перспективных обманок.

Эффект «тромплей» в XVII веке

Временем расцвета тромплей в Европе стал XVII век, и это относится, прежде всего, к Италии, Голландии, Бельгии, Франции.

Виртуозным мастером иллюзионистической росписи был итальянский живописец и архитектор Андреа дель Поццо (итал. *Andrea Pozzo*, 30 ноября 1642, Тренто — 31 августа 1709, Вена). Первой его большой работой стала роспись потолка церкви Сан-Франческо-Ксавье в Мондови(1676). Здесь Поццо продемонстрировал, что вполне овладел приёмами иллюзионизма. От потолочной фрески (1678) туринской церкви Святых Мучеников (dei Santi Martiri) сохранились только фрагменты: роспись постепенно разрушалась под воздействием просачивающейся воды и в 1844 году была записана Луиджи Ваккой. В 1681 году Поццо был приглашён в Рим генералом Ордена Джованни Паоло Олива. В Риме Поццо первоначально работал как сценограф религиозных театрализованных представлений. Выполненные им декорации составили Поццо славу мастера иллюзионизма. Шедевром Поццо считаются фрески апсиды, потолка и роспись подкупольного пространства римской церкви Сан-Иньяцио (1685—1699). У церкви, освящённой ещё в 1642 году, из-за неодстатка средств так и не был возведён купол. Поццо на холсте диаметром 17 метров создал мастерскую иллюзию, так что зритель, находясь в церкви, видит свод несуществующего купола с изображением Апофеоза Святого Игнасио. Шедевром Поццо считаются фрески апсиды, потолка и роспись подкупольного пространства римской церкви Сан-Иньяцио (1685—1699). У церкви, освящённой ещё в 1642 году, из-за недостатка средств так и не был возведён купол. Поццо на холсте диаметром 17 метров создал мастерскую иллюзию, так что зритель, находясь в церкви, видит свод несуществующего купола с изображением Апофеоза Святого Игнасио.

В XVII веке эффект «тромплей» стал широко использоваться живописцами при создании натюрмортов – «обманок». Правда, первой после античности европейской обманкой считается, созданная еще в XVI веке, знаменитая карти-

на итальянца Якопо де Барбери «Куропатка и железные перчатки» (1504, Старая Пинакотека, Мюнхен). В ней уже были все признаки тромплеи - виртуозная иллюзорность манеры изображения (перья убитой птицы, сверкающий металл рыцарской перчатки), а, главное, художник заставляет задуматься зрителя - двухмерная живопись перед ним или трехмерные реальные объекты? Ведь даже нарисованная бумажка с подписью мастера столь реальна, что, кажется, колеблется от нашего дыхания. Выдающимися создателями обманок в XVII веке были ученик Рембрандта голландец Самуэль ван Хоогстратен (1627-1678) и фламандец Корнелис Норбертус Гейсбрехт (1630-1683), ставший придворным художником датского короля.

Хогстратен Самуэл Ван отойдя от драматизма произведений учителя Рембранта, заинтересовался иллюзионистским воспроизведением реальных предметов и пространства в живописи. При жизни Хогстратен получил признание как живописец, график, гравёр (примером может служить автопортрет, гравированный Самюэлом в возрасте пятидесяти лет), писатель, поэт и учёный. В своём городе он считался одним из самых почётных граждан. Диапазон жанров, в которых проявил себя живописец, чрезвычайно широк: портреты, пейзажи, жанровые и исторические сцены, анималистические произведения, натюрморты. В разные периоды творчества художник подражал разным стилям. Портрет, датированный 1645 г., вызывает в памяти картины Рембрандта; в этом ключе творчество Хогстратена двигалось приблизительно до 1653 г., когда появился его знаменитый «Еврей, выглядывающий из окна» — полотно, выписанное настолько скрупулёзно, что изображение кажется предметным. Он писал картины в стиле тромплей, а также изготавливал своеобразные «волшебные ящички» - коробки с изображенными на внутренних стенках предметами, альковами и анфиладами комнат, которые были видны в дверные проемы. Один из таких ящичков даже хранится в Лондонской национальной галерее.

На творчество Хогстратена и других голландских художников первой половины 17 в. оказало значительное влияние изобретение и усовершенствование

разнообразных оптических приборов, таких, как камера обскура и телескоп. Как и эти инструменты, «волшебные ящики» Хогстратена (коробки с нарисованным внутри на их стенках интерьером голландского дома, с его укромными уголками, альковами и анфиладами комнат, видимых в дверные проемы. Один из таких ящиков находится в Лондонской национальной галерее) являются оптическими приспособлениями, смысл которых заключается в организации самого процесса разглядывания. Зритель, смотрящий через одно из двух отверстий в боковых стенках ящика, видит иллюзорные колоннады, сцены домашнего быта, садик в окне и т.п.

Корнелиус Норбертус Гийсбрехтс - антверпенский живописец XVII столетия, работы которого были повторно открыты относительно недавно, в 1950-1960-х годах. Гийсбрехтс писал натюрморт на мотив vanitas — аллегорий мирской суеты. В технике «обманки» (trompe l'oeil) он изображал ниши в стене, где размещались непременный череп, погасшая свеча, песочные часы, мыло и мыльные пузыри и прочие атрибуты vanitas, говорящие о быстротечности времени и тщетности людских амбиций. С начала XVII века такого рода vanitas было принято рисовать на оборотной стороне картин. Постепенно, однако, оборотная сторона стала у Гийсбрехтса лицевой. Своеобразие его натюрмортов заключается в том, что с какого-то момента сами гийсбрехтовские vanitas превратились как бы во вторичную «обманку», своего рода мета-trompe l'oeil. Художник стал изображать картину картины, у которой оторвался от подрамника и загнулся, обнаруживая оборотную сторону, правый верхний угол холста. Таким образом, течение неумолимого времени начало отражаться не только в атрибутах мирской суеты, но и в самой живописи, где как бы подверглась разрушению, стала жертвой косы Кроноса. Живопись Гийсбрехтса оказалась также атрибутом vanitas. Эфемерность мыльного пузыря на холсте эквивалентна эфемерности, хрупкости самого холста. Парадокс Гийсбрехтса, однако, заключается в том, что разрушение холста у него — это только иллюзия, вписанная в но-

вый холст, который, впрочем, с течением времени должен стать таким, каким он изображен художником.

Жанр живописной обманки XVII века оказался тесно связан с искусством самых разных уровней, эмоционально объединяя виртуозные, но всего лишь любопытные обманки Хоогстратена и Гейсбрехта, например, с высочайшим искусством Питера де Хоха и Вермеера Дельфтского.

Ян Вермеер Дельфтский (1629-1684) – великий голландский художник. Богатство фактурных приемов и невиданное еще в голландской - да и во всей европейской - живописи мастерство в воспроизведении дневного света и цвета в свете и атмосфере позволили Вермеру создать в некоторых своих полотнах почти чувственно осязаемую иллюзию реальности, но он никогда не преступает границ искусства и всегда остается поэтом. Лучший пример тому - два пейзажа, написанные Вермером в конце 50-х годов XVII в, которые по праву считаются шедеврами мирового пейзажного искусства. В «Улочке» (Амстердам, Рейксмузеум) часть городской застройки Дельфта[5] - дом богадельни для старух и примыкающий к нему дворик - написаны Вермером с натуры (чего не делал еще никто из живописцев XVII в.), из окна его дома, находившегося напротив этого здания. Кирпичный фасад богадельни, переплеты окон, ставни, стены с потрескавшейся штукатуркой, вьющийся виноград, мощеная улица - все передано с предельной детальностью и портретной точностью. Но в этой тщательности воспроизведения и поразительной остроте наблюдения заключен высший смысл - проследить жизнь архитектуры в свете, воздухе и атмосфере. Они как бы изменяют облик зданий (удивительно разнообразны, например, оттенки красно - кирпичного цвета фасада), а изъяны формы уподобляют сооружения живому организму, подверженному действию времени. Невидимая, но осязаемая жизнь архитектуры чувствуется с особой силой в покое и дремотной застылости тихого Дельфта. Картина Вермера, где воспроизведен случайный вид городской улицы, построена так, что пропорциональные отношения золотого се-

[5] Дельфт – город в Нидерландах

чения, которые имеет фасад богадельни (примерно 3:5), выдержаны в соотношении всех ее элементов. Пейзаж полон гармонии. В «Виде Дельфта» (Гаага, Маурицхейс) Вермер чудодейственно воссоздал тот момент, когда после только что прошедшего дождя солнце проглядывает за облаками и начинает согревать мокрые крыши и стены домов. Солнечные лучи, пробивающиеся сквозь влажную атмосферу, заставляют сверкать дождевые капли; голубые просветы неба, здания, деревья, их отражения в воде засияли получившими особую яркость и свежесть, словно умытыми красками. Живопись этой картины, переливающуюся бесчисленными красочными оттенками, рефлексами, световыми бликами, хочется назвать пленэрной.

Использование эффекта «тромплей» русскими художниками

В России большой популярностью в XVIII столетии пользовался пришедший из Европы жанр натюрморта-«обманки». Подобные произведения в русской живописи показывали полки с книгами и различные предметы, развешанные на деревянной стенке. Распространены были также натюрморты типа vanitas (“суета сует”). Натюрморты – «обманки» делались для того, чтобы ввести в заблуждение зрителя, заставить его принять изображаемое за реальность. Подобные натюрморты не вставлялись в раму — они должны были выглядеть как можно более естественными.

Чтобы у зрителя появилось желание дотронуться до предметов, представленных на «обманке», художники писали полуопущенные занавески, отогнутые уголки листов бумаги. Фрагменты надписей побуждали человека протянуть руку и отдернуть иллюзорную занавеску, чтобы прочитать фразу целиком. Мастера умело использовали светотень, тщательно выписывали фактуру предметов на таких натюрмортах, стараясь сделать их осязаемо реальными. С помощью световых бликов передавался блеск стекла, металла.

Большого мастерства в создании натюрмортов-«обманок» достигли художники Г.Н. Теплов (1717—1779) и Т. Ульянов. Чаще всего они изображали

дощатую стенку, на которой были прорисованы сучки и прожилки дерева. На стенках развешаны или заткнуты за прибитые гвоздями тесемочки разнообразные предметы: ножницы, гребешки, письма, книги, нотные тетради. На узких полочках расставлены часы, чернильницы, флаконы, подсвечники, посуда и другие мелкие вещицы. Кажется, что подобный набор предметов совершенно случаен, но на самом деле это далеко не так. Глядя на такие натюрморты, можно догадаться об интересах художников, занимавшихся музицированием, чтением, увлекавшихся искусством. Мастера любовно и старательно изображали дорогие им вещи. Эти картины трогают своей искренностью и непосредственностью восприятия натуры.

Многие натюрморты-«обманки», несмотря на то, что их главной задачей было введение зрителя в заблуждение, обладают несомненными художественными достоинствами, особенно заметными в музеях, где, развешанные по стенам, такие композиции, конечно же, не могут обмануть публику. Но есть здесь и исключения. Например, «Натюрморт с книгами», выполненный П.Г. Богомоловым, вставлен в иллюзорный «книжный шкаф», и посетители не сразу догадываются, что это всего лишь картина. Очень хорош «Натюрморт с попугаем» (1737) Г.Н. Теплова. С помощью ясных, четких линий, переходящих в мягкие, плавные контуры, легких, прозрачных теней, тонких цветовых нюансов художник показывает разнообразные предметы, развешанные на дощатой стене. Виртуозно передана древесина, голубоватые, розовые, желтоватые оттенки которой помогают создать почти реальное ощущение свежего запаха только что выструганного дерева.

Русские натюрморты–«обманки» XVIII века свидетельствуют о том, что художники еще недостаточно умело передают пространство и объемы. Более важно для них показать фактуру предметов, словно перенесенных на холст из реальной действительности. В отличие от голландских натюрмортов, где вещи, поглощенные световой средой, изображены в единстве с ней, в картинах рус-

ских мастеров предметы, выписанные очень тщательно, даже мелочно, живут как бы сами по себе, вне зависимости от окружающего пространства.

Одним из ярких представителей художников, работающих в таком жанре, был Федор Петрович Толстой - один из интереснейших и своеобразнейших художников первой половины XIX века. Главное свойство натюрмортных рисунков Толстого — их иллюзорность. Художник тщательно копировал натуру. Он пытался, по его собственным словам, «со строгой отчетливостью передать с натуры на бумагу копируемый цветок так, как он есть, со всеми малейшими подробностями, принадлежащими этому цветку». Чтобы ввести зрителя в заблуждение, Толстой использовал такие иллюзионистские приемы, как изображение капелек росы или полупрозрачная бумага, прикрывающая рисунок и помогающая обмануть зрение.

Тем не менее подобные произведения Толстого, гармоничные и удивительно ясные, можно смело отнести к лучшим творениям искусства в жанре натюрморта. Локальная трактовка цвета, линейно-плоскостное решение делают предметы в работах мастера статичными, похожими на барельефы. Художник как будто освобождает изображенные вещи от всего случайного, будь то невыгодные условия для освещение и загораживание («Сирень и канарейка», 1819, Третьяковская галерея, Москва). Ягоды смородины кажутся подсвеченными, чтобы зритель мог видеть их прозрачность и свежесть («Ягоды красной и белой смородины», 1818, Третьяковская галерея, Москва).

Но, несмотря на такую идеализацию натуры, все предметы в работах Толстого обладают неповторимой индивидуальностью. Художник так тщательно копирует натуру, что его натюрморты сближаются с ботаническим рисунком. Вероятно, здесь сказалось увлечение мастера энтомологией. Во многих листах, выполненных Толстым, действительно есть сходство с гербарием. Таков натюрморт «Букет цветов, бабочка и птичка» (1820, Третьяковская галерея, Москва), где даже бабочка и птичка не выглядят живыми. Скорее всего, при создании этой композиции Толстой воспользовался предметами из своего кабине-

та, в котором, по словам дочери художника, «…между шкапами висели коллекции бабочек и насекомых… из-под стеклянных колпаков блестели своими металлическими перьями чучелы колибри…».

Некоторые графические натюрморты Толстого ничем не отличаются от «ботанического рисунка». На этих листах изображены предметы, показанные вне среды, а фон не является пространством. Другие работы представляют собой конкретный натюрморт, выполненный в графической технике. Некоторые произведения настолько иллюзорны, что реальный предмет (например, листок бумаги, на котором изображен цветок) выглядит как нарисованная поверхность. Ярким примером подобного является натюрморт-«обманка» «Ягоды красной и белой смородины», где веточки с ягодами «положены» автором на лист, на котором естественно смотрятся тени и упавшие со смородины капельки росы.

Хотя сам Толстой считал свои натюрморты лишь забавой, любительским увлечением, многие из них были созданы по заказу и приносили мастеру немало денег. По образному выражению дочери художника, «целая семья питалась одной смородиной».

Применение эффекта «тромплей» в различных видах искусства

Эффект тромлей использовался не только в живописи. Так в XVIII в России очень популярны были обманки из фарфора. Их использовали для сервировки стола, чтобы разыгрывать гостей. Два-три столетия назад, как впрочем и сейчас, кульминацией любого торжества было праздничное застолье. Устроители его подходили к своему делу весьма основательно, а «учреждение» праздничного стола почиталось одним из высоких искусств. Сам «стол» сначала создавался на бумаге в виде проекта ведущим архитектором. При императрице Елизавете Петровне, к примеру, этим занимался Франческо Бартоломео Растрелли.

На сознание гостя старались воздействовать через его эмоции и чувства, и посуда и предметы сервировки стола занимали в организации праздника значи-

тельное место. Первые изделия, предназначенные для розыгрыша гостей и создания за столом непринужденной атмосферы, появились в Западной Европе. Первоначально такие обманки изготавливались из самых разных материалов, от крашеного дерева до жженого сахара. Но в XVIII в. самыми дорогими и редкими были предметы-обманки из фарфора, однако и сохранялись они значительно дольше других. Например, знаменитый, с трехсотлетней историей, Мейсенский[6] фарфоровый завод делал супницы в виде кочана цветной капусты или мисочки в виде гроздьев белых цветов калины. Встречались также масленки в виде пучка спаржи или целые декоративные тарелки с фарфоровыми яблоками, грушами и виноградом в натуральную величину. Мода на подобные предметы вскоре быстро распространилась среди всех слоев населения Российской империи. Такие предметы украшали стол и одновременно служили для развлечения гостей: новичок, не догадывающийся об обмане, или искушенный льстец, разыгрывающий простачка, пытались взять этот предмет, буквально «попробовать блюдо», чем радовали хозяина, ожидавшего, кто же станет жертвой его обмана и повеселит гостей. Было забавно и весело наблюдать, как изрядно подвыпивший гость пытался откусить фарфоровое яблоко или грушу, схватить фарфоровый калач или отщипнуть виноградинку.

В собрании Егорьевского музея представлены сосуды-обманки, изготовленные на частных фарфоровых заводах в XIX в., и являющиеся настоящими раритетами. Это фигурные масленки, выполненные в виде натуральных продуктов и одного готового блюда, что встречалось по тем временам крайне редко. Так, необычен образец масленки-обманки, представляющий собой жареного цыпленка. Другая масленка-обманка в виде буханки формового хлеба представляет собой ценнейший экспонат, который может служить своеобразным наглядным пособием к изучению истории русского быта и русского хлеба.

---

[6] Мейсен — марка немецкого фарфора. Название произошло от саксонского города Майсен, где впервые в Европе стал производиться фарфор.

Традиционная форма русского белого хлеба – калач. В XIX в., в эпоху историзма, при поисках источников национального стиля калач воспринимался современниками как один из исконных элементов русского быта. Ведь калачи подавались на пышных пиршествах, посылались от царя патриархам и другим духовным особам, нищим, тюремным заключенным, раненым стрельцам… Про московские калачи живут пословицы: «В Москве калачи как огонь горячи» или «Куда лезешь с суконным рылом в калашный ряд».

Фарфоровый калач из собрания Егорьевского музея изготовлен на заводе А. Попова, располагавшегося в Дмитровском уезде Московской губернии. Среди частных фарфоровых предприятий России XIX в. Завод А. Попова занимает одно из ведущих мест, и, несомненно, в пору своего расцвета, 1860-е гг., он являлся законодателем моды в русской фарфоровой пластике. По художественному уровню, качеству фарфорового черепка, белизне массы продукция этого завода стоит в одном ряду со знаменитым фарфором Гарднера, петербургского завода братьев Корниловых и Императорского фарфорового завода. Изделия фарфорового завода Попова завоевали огромную популярность у населения и неоднократно получали признание на различных промышленных выставках.

Созданный в конце 1860-х гг. на заводе Попова знаменитый «Калач», став одним из образцов фарфора в русском стиле, оказался настолько удачен, что впоследствии повторялся на фарфоровых заводах вплоть до первых десятилетий советского периода, продолжая пользоваться неизменным спросом.

Ближе к концу XIX в. обманки сами по себе уже не были новостью и постепенно вышли из моды. Однако наш, казалось бы, пресыщенный развлечениями век вновь возродил необычные розыгрыши прошлого. На мировых художественных аукционах обманки XVIII и XIX вв. – всегда желанный предмет торгов. Современные дизайнеры фарфора тоже ведут своеобразную «игру со зрителем». Представьте себе изумление гостей престижного ресторана, которым официант со всей торжественностью приносит десерт или коктейль в помятых пластиковых стаканчиках. При более пристальном рассмотрении выяс-

няется, что стаканчик выполнен из тончайшего, звонкого фарфора, есть из которого – одно удовольствие.

Техника «тромплей» использовалась русскими ювелирами при изготовлении серебрянных изделий. В отличие от Фаберже, про работы этих ювелиров знают мало. Хотя эти мастерские были поставщиками Императорского Двора, многократными победителями международных выставок и имели много клиентов за рубежом. Особенностью русских вещей «trompe-l`oeil»(тромплей)- была тончайшая имитация льняных салфеток и полотенец, похожие вещи до этого делали в керамике, но такого эффекта не достигали. Также в своем роде уникальны сигарные коробки, имитировавшие настоящие деревянные сигарные ящики, с фактурой дерева, наклейками и надписями.

Техника «тромплей» в работах наших современников

В наше время техника тромплей широко используется дизайнерами в оформлении интерьеров, фасадов зданий, оформлении мебели.

Эффект тромплей сейчас особенно любим в компании Cappellini. Не так давно компания выпустила кресло с «рассыпанным» по его поверхности содержимым дамской сумочки, которое вам хочется отодвинуть в сторону, прежде чем присесть. Модный дизайнер Пол Смит создал белые стулья для столовой, на каждом из которых остались следы недавнего пиршества: кусочки блюд, пятна, вилки со спагетти. А итальянский мастер Татьяна Лордини придумала ширму для библиотеки из состаренного дерева и кожи (стоимость которой составила 2500 евро).

Известные модельеры по-прежнему неравнодушны к этому эффекту, примененному еще в 1930-х гг Эльзой Скьяпарелли, а позже активно используемому Франком Москино и Пьеро Форназетти. Принты на тканях в виде несуществующих украшений, швов и карманов, россыпи спичек, а также броши в виде скомканных макарон или купюр, сумки в виде телефонов, будильника,

машинки или детской игрушки – все эти и многие другие «обманы зрения» нередко фигурируют в коллекциях модных дизайнеров.

Тромплей как архитектурный прием – целое культурное явление, массу примеров которого можно встретить во французском Лионе. Одна из известнейших достопримечательностей Лиона – изображение книжных полок на здании городской библиотеки или фасад театра Saint-Georges в Париже.

Из наших современников работами в этом направлении прославилась московская художница Татьяна Назаренко, у которой даже люди, и те «обманки». Татьяна Назаренко – социальная художница. «Меня всегда интересовали люди, - говорит она. - Я не могу отвернуться, отмахнуться от чужого несчастья. Заставить людей задуматься, призвать их к сочувствию – вот главная цель моей работы». Ярким доказательством тому послужила ее выставка «Переход» (1995-96) - инсталляция из 80 крашеных фанерных «обманок», выполненных в человеческий рост. На выставке посетителям пришлось остановиться, вглядеться в лица несчастных старух, инвалидов, бродячих музыкантов – всех тех, кого видят ежедневно в подземных переходах, но чаще всего проходят мимо, не задерживая взгляда. Выставка имела большой успех (в дальнейшем ее увидели жители Германии, США, Финляндии), и «Переход» стал для художницы в буквальном смысле переходом к новому этапу в жизни, к новому искусству. В 1997 году состоялась ее выставка «Мой Париж», где тоже были фигуры из фанеры - гарсоны парижских кафе в длинных белых фартуках, продавцы рыбы… Другая выставка Татьяны Назаренко «Московский стол» состоялась в том же году в галерее Марата Гельмана, а затем была показана в Государственном Русском музее Санкт-Петербурга в программе выставки «Искусство против географии». В мае-сентябре 2002 года в музее «Кусково» прошла выставка художницы «Я сам обманываться рад…» (Искусство обманки).

Мириам Эскофет (Miriam Escofet) английская художница испанского происхождения. Она работает в реалистическом жанре, предпочитая писать портреты и натюрморты. Художница считает, что «структура» ее композиций,

где грань между использованием перспективной (рациональной) и божественной темы (мистической) очень тонка и она является постоянным источником её вдохновения.

Валерий Сильянов - российский художник. Любимый стиль живописи у Валерия Сильянова – «обманка» (a trompe – l`oeil”). Натуральность в передаче отдельных вещей и предметных деталей сочетается в этом стиле с противоречивостью пространственного решения, иррациональностью в передаче пространственных связей. Художник мог здесь со всем вниманием отдаться воспроизведению поверхностей, не рискуя нарушить целостность пространственного и объемного решения. И эффект получался замечательный – “как живые” выступают на фоне деревянной стенки часы и книги, гравюры и картины, гребешки и перья. Не случайно именно этот тип европейского натюрморта привлёк к себе русских мастеров. Он давал возможность вплотную приблизиться к предмету, реально ощутить и передать его материальность. Валерий Сильянов является продолжателем традиций старых мастеров, использую в своих работах в основном, старинные (забытые) предметы, которые вызывают ностальгию по прошлому. Выставки полотен Валерия Сильянова в России и за рубежом имеют большой успех.

Джон Пью (John Pugh) – американский художник , специализирующийся на искусстве «trompe l'oeil» или «обман зрения». Он рисует свои картины на фасадах зданий.

Заключение

Мастера обманки применяли множество приемов, чтобы вызвать у зрителя желание дотронуться до предметов, представленных на картине. Они писали полуопущенные занавески, отогнутые уголки листов бумаги, создавали иллюзию прикрепленного к стене листа бумаги, вбитого гвоздя и так далее. Скрытые от взгляда фрагменты предметов и надписей побуждали человека протянуть руку, чтобы отдернуть иллюзорную занавеску и увидеть предмет или прочитать фразу целиком. Мастера умело использовали светотень, передавали блеск стек-

ла, металла, тщательно выписывали фактуру предметов, стараясь сделать их, осязаемо реальными. Поскольку тромплеи в принципе делались для того, чтобы ввести в заблуждение зрителя, они иногда не вставлялись в раму, чтобы выглядеть как можно более естественными. Внимательно рассматривая эти картины, зритель был часто «...сам обманываться рад», восхищаясь мастерством и изяществом их исполнения.

Искусство обманки заключается в том, чтобы создавать живописные образы, которые, при взгляде на них с определенного расстояния и под определенным для каждой конкретной работы углом, будут представляться зрителю не нарисованными, а настоящими, реально существующими предметами. Если поместить картину-обманку в определенные окружающие условия, она как бы перестает быть картиной и становится, например, очагом в каморке папы Карло, окном, книжной полкой, дверной ручкой и т.д.

Исследовав применение эффекта в различные эпохи, я пришла к выводу, что отношение к иллюзионистической живописи всегда было неоднозначным – от ее зарождения в классической античности до современного искусства обманки, шагнувшего за пределы картинных рам на городские пространства. По мере ее эволюции менялись колорит, светотень, перспектива и прочие технические приемы, способные «обмануть» глаз. Как сказал Кен Дейвис, один из лучших современных американских художников, работающих в стиле обманки, "…по самой своей сути искусство обманки никогда не было совершенно серьезным, а всегда представляло собой образец ловкости рук и поэтому было как бы беззлобной, легкомысленной и даже забавной проделкой, какими, собственно, проделки и должны быть". Но одновременно фотореализм требует зачастую больше времени, упражнения в нём, усердия и выдержки, чем многие другие виды живописи.

Многие тромплеи, несмотря на то, что их главной задачей было лишь введение зрителя в заблуждение, обладают несомненными художественными достоинствами, особенно заметными в залах музеях, где такие композиции, ко-

нечно же, не могут обмануть зрителя, зато неизменно возбуждают у него искреннее восхищение.