

УДК 7.035, 75.043
ББК 85.14, 85.147.7
DOI: 10.51678/2073-316X-2025-2-230-245

Елена Шарнова

Обманка в античном вкусе: мотив виноградной грозди во французском натюрморте конца XVIII — начала XIX века

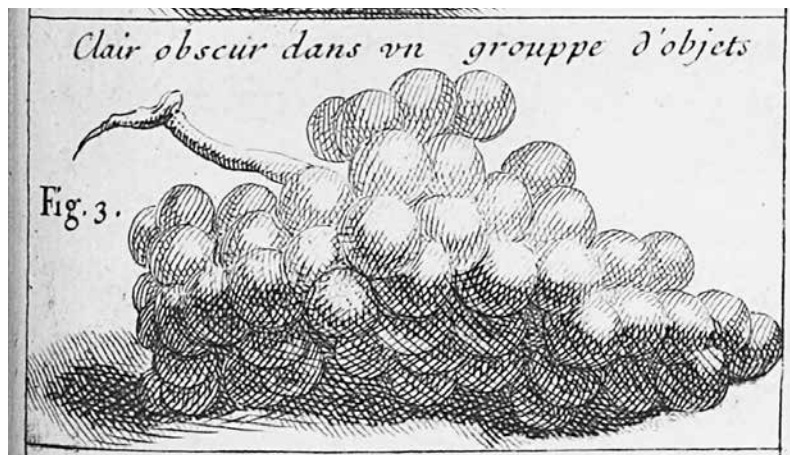
Виноградная гроздь в европейском натюрморте ассоциируется с античным сюжетом о состязании Зевксиса и Паррасия. Во французской живописи рубежа XVII–XVIII веков виноградная гроздь на фоне стены становится одной из популярных разновидностей натюрморта-обманки. Оживление интереса к истории Зевксиса связано с появлением ряда теоретических текстов, а также с растущей модой на натюрморты-обманки и с увлечением античностью. В моду входят натюрморты на необычных основах (мрамор, ассоциирующийся с античностью). Подобные обманки были рассчитаны на разные категории публики: от несведущих зрителей до знатоков, что нашло отражение в современных текстах.

Ключевые слова:

обманка, Зевксис,
коллекция императрицы Жозефины,
Я.-Ф. ван Даль, Л.-Л. Буальи,
живопись на мраморе

Мотив виноградной грозди появился в европейском натюрморте, как только этот жанр стал самостоятельным. В представлении художников и зрителей виноградная гроздь так или иначе связана с античным сюжетом о состязании Зевксиса и Паррасия. «Естественная история» Плиния Старшего, написанная в I веке н. э., в которой содержались подробные описания великих произведений искусства древности, была хорошо известна с эпохи Возрождения, тот факт, что большинства произведений больше не существовало, придавал загадочность их воображаемому совершенству. Одной из самых интригующих представлялась картина знаменитого Зевксиса (V век до н. э.), на которой виноград был изображен так правдоподобно, что к ней слетались птицы [11]. Видимо, первым, или одним из первых воплощений истории с виноградом и птицами в живописи можно считать картину Антонио Леонелли (да Кревалькоре) «Натюрморт с виноградом и птицей» (около 1500–1510. Холст, масло. 39,7 × 39,7. Музей Метрополитен, Нью-Йорк, inv. L2016.26). На протяжении XVII–XVIII веков интерес художников вызывали разные эпизоды этой известной истории (птицы с виноградной гроздью, занавес, который изобразил Паррасий, смеющийся Зевксис, Зевксис выбирает модель среди девушек Кротона и пр.).

Оживление интереса к истории Зевксиса во Франции связано с появлением целого ряда текстов, посвященных жизнеописаниям художников. Начиная с 1666 года выходит книга Андре Фелибьена «Беседы о жизни и произведениях наиболее замечательных живописцев, древних и современных» (1666–1688); в первой из бесед, излагая факты биографии Зевксиса, он называет его «превосходным колористом»: «Он настолько усовершенствовался в этом искусстве и стал таким превосходным колористом, что Аполлодор, восхищаясь его работами, признался, что не мог бы придумать ничего лучше» [3, р. 111]. Для Фелибьена, одного из создателей академической теории и последователя Пьетро Беллори, определение *coloriste* подразумевает прежде всего точное следование или подражание природе. В 1699 году опубликованы



1. Роже де Пиль. Светотень в группе предметов. Ил. из кн.: *De Piles R. Cours de peinture par principes*. Paris: Ch. A. Jombert, 1708. P. 382, fig. 3

«Краткие жизнеописания самых знаменитых художников» Роже де Пиля, который посвятил отдельные главы Зевксису, более подробную [5, p. 112–114], и Паррасию. Де Пиль вспоминает Зевксиса и в других сочинениях, например в «Курсе основ живописи»: «Цель живописи, как и поэзии, состоит в том, чтобы удивлять, так, чтобы подражание казалось правдой» [6, p. 443]. Кроме того, де Пиль, а вслед за ним большинство французских теоретиков XVIII века, неоднократно используют пластический мотив виноградной грозди для объяснения того, как надо применять светотень при изображении группы фигур или предметов:

Что же касается групп, то в них тела не только должны быть собраны вместе, но и составлять некий шар, или груды, или, как говорил Тициан, виноградную гроздь, чтобы все освещенные части группы вместе составляли одно светлое пятно, и все тени сливались в одну; это должно быть сделано естественно, не навязчиво, как будто вещи расположились так случайно [10, с. 382] (Ил. 1.)

Поскольку светотень в теории де Пиля неразрывно связана с колоритом, обращение к авторитету Тициана вполне закономерно.

Мотив виноградной грозди появился во французской живописи примерно в это же время. В 1670-е годы необычный натюрморт «Две грозди винограда» написал Николя де Ларжильер (1677, Фонд Кустодия, Париж; ил. 2). Ларжильер был связан с рубенсистами, близок кругу де Пиля, к тому же женат на дочери пейзажиста Жана Форе, друга де Пиля. Ларжильер известен в основном как блестящий портретист, однако художник преуспел и в других жанрах, в том числе натюрморте. Картина подписана и датирована 1677 годом (судя по дате, это одна из первых его картин), причем подпись крупная и помещена на видном месте. Несмотря на кажущуюся простоту мотива, эти виноградные гроздья, несомненно, отражают амбиции начинающего художника, демонстрируя способность к имитации природы. Впервые подобный мотив становится независимым объектом изображения: поместив две грозди винограда на фоне стены, Ларжильер виртуозно обыгрывает разницу цвета темного и светлого винограда, эффектно кладет блики на отдельных ягодах и гвоздях, которые вбиты в стену, акцентируя красноватый край виноградного листа в центре. Натюрморт выполнен на дереве, что редко встречается у Ларжильера. Важная деталь, которая в дальнейшем будет по-разному обыгрываться французскими художниками, — виноградные гроздья отбрасывают тень на каменную стену, если бы не было тени, фон картины мог восприниматься как нейтральный. В соответствии с советами де Пиля Ларжильер не акцентирует внимания на отдельных ягодах; бархатистые тени, особенно на темном винограде, эффектно сливаются в единое пятно, гроздья написаны широким свободным мазком, характерным для рубенсистой традиции. К сожалению, ничего не известно ни о заказчике натюрморта, ни об обстоятельствах его появления, можно лишь с уверенностью констатировать, что это законченная в своей интенции картина, а не этюд, который мог быть в дальнейшем использован в портретах (подобные этюды винограда у Ларжильера есть, но выглядят они иначе¹).

Похожая по затее картина есть у Жана-Этьена Лиотара, который увлекался созданием обманок разного рода. Строго говоря, художник относится к швейцарской школе, но он много работал во Франции и для французских заказчиков. Кроме того, Лиотар, автор «Трактата

¹ Например, этюд, на котором в произвольном порядке и на нейтральном фоне изображено несколько гроздей винограда разных оттенков: «Гроздья винограда». Холст, масло. 83,2 × 72,3. Christie's, Лондон, 28.04.2016, лот № 157.

о принципах и правилах живописи», впервые изданном в 1781 году [4], оставил важные для понимания контекста комментарии, касающиеся происхождения мотива виноградной грозди, а также того, как воспринимали подобные картины современные зрители. «Гроздь винограда на сосновой доске» Лиотара (около 1771–1774, Музей истории искусств, Вена; ил. 3) — натюрморт, выполненный в традиционной для него технике пастели, — вполне вероятно, был написан во время пребывания в Париже. В отличие от Ларжильера, Лиотар виртуозно имитирует не камень, а поверхность деревянной доски, вертикальный рисунок волокон передан так точно, что можно узнать породу дерева, что зафиксировано в названии картины. Фон, имитирующий поверхность дерева, на котором «подвешены» разнообразные предметы, нередко встречается в нидерландских натюрмортах, других обманках Лиотара² и во французских обманках XVIII века (например, у Габриэля Гресли).

Описывая эту картину в «Трактате о принципах и правилах живописи», Лиотар явно помнит тексты Роже де Пиля (хотя имени его нигде не приводит). Гроздь винограда в комментариях Лиотара также демонстрирует принцип распределения светотени для создания более выразительного эффекта:

Освещенные части виноградин с одной стороны соединены вместе и образуют светлую группу, а с другой стороны — группу теней, этот пример был предложен Тицианом для учеников, чтобы познать их со светотенью... [4].

Лиотар хорошо знаком с историей Зевксиса и вступает в своеобразное соревнование с античными художниками, что недвусмысленно подтверждает в своих рассуждениях. По мнению Лиотара, победить в споре должен был Зевксис, а не Паррасий: «Я бы не согласился с мнением судей в этом знаменитом споре», поскольку изображение винограда намного сложнее, чем изображение занавеса, а также требует большей тонкости в передаче рельефа, — «тот, кому принадлежит заслуга преодоленной трудности, заслуживает, по моему мнению, предпочтения» [4].

2 Например, в «Обманке», в которой на фоне дерева подвешены на гвоздях два гипсовых рельефа и два рисунка (1771. Шелк, наклеенный на холст, масло. 23,8 × 32,4. Собрание Фрик, Нью-Йорк).



2. Николя де Ларжильер. *Две грозди винограда*. 1677
Дерево, масло. 24,5 × 34,5
Фонд Кустодия, Париж, inv. 6062



3. Жан-Этьен Лиотар. *Гроздь винограда на сосновой доске*
Около 1771–1774
Бумага, пастель. 40,5 × 32
Музей истории искусств, Вена, inv. 1843

Наконец, Лиотар описывает в подробностях процесс восприятия картины зрителями и их реакцию. Художник с гордостью пишет, что ему удалось ввести в заблуждение двух молодых женщин, заставив поверить, что виноград настоящий:

Я нарисовал пастелью две виноградные грозди, свисающие с гвоздя на сосновой доске, они ввели в заблуждение двух человек; первой была дама, которая, увидев их, воскликнула: «А! Хорошая шутка!» Я сказал ей, что не понял, что она имела в виду: тогда она подошла поближе, задумалась и покраснела от своей ошибки, признавшись мне, что она подумала, что я повесил эти две грозди винограда на сосновую доску и специально поместил их в рамку под стеклом, из-за чего она, войдя, сказала: «А! Хорошая шутка!» Несколько дней спустя ко мне зашла молодая девушка лет тринадцати-четырнадцати: войдя в комнату, она бросилась за этим виноградом, чтобы взять его, но была очень удивлена, когда, приблизившись, чтобы дотронуться до него, она поняла, что это всего лишь картина [4].

Мы никогда не узнаем, насколько реальна описанная ситуация (если это фантазия, то весьма правдоподобная), однако очевидно, что художник рассчитывал произвести именно такой эффект, то есть обмануть зрителя, причем первая дама все-таки поняла, что художник играет с ней в некую игру, а девочка наивно протянула руку, принимая иллюзию за реальность. Как следует из «Трактата о принципах и правилах живописи», Лиотар обращался именно к такому наивному, или, по его выражению, «невежественному», зрителю:

...невежды являются судьями истины и часто понимают ее лучше, чем художники; поэтому я считаю себя вправе рекомендовать их всем, и особенно тем, кто только начинает карьеру и у кого, следовательно, ложные предрассудки в отношении искусства еще не укоренились... их (невежественных зрителей. — Е. Ш.) чувство — это чувство природы; это истина во всей ее чистоте, исходящая из их уст, и даже часто с величайшей точностью и деликатностью [4].

В своих рассуждениях Лиотар близок оценкам многих европейских критиков и теоретиков искусства XVIII века, утверждавших право наивного зрителя судить об искусстве, нередко превосходя в тонкости суждений знатоков, вроде известного замечания аббата Ж.-Б. Дюбо, автора «Критических размышлений о поэзии и живописи» (1719), о том, что «Мольер и Малерб не гнушались читать свои стихи кухаркам» [7, с. 435].

На рубеже 1790–1800-х годов виноградная гроздь, изображенная на фоне мраморной стены, стала во Франции одним из популярных вариантов натюрморта-обманки. В этот период обманки невероятно разнообразны и востребованы зрителем. Не случайно сам термин *trompe-l'oeil* возник в 1800 году, а автором его был главный «обманщик» среди французских художников Луи-Леопольд Буальи³. Можно наметить и определенную эволюцию мотива, которая касается не только способов его репрезентации, но и технических характеристик. Первым в ряду мастеров, обратившихся к мотиву виноградной грозди в конце XVIII века, был Жерар ван Спандонк, художник южнонидерландского происхождения, который стал органичной частью французской школы.

3 См. об этом ниже.



4. Жерар ван Спандонк. *Виноград и насекомые на мраморной столешнице*
Около 1791–1795
Мрамор, масло. 18,7 × 23,5 × 3
Собрание Фрик, Нью-Йорк,
inv. 2012.1.01



5. Жерар ван Спандонк. *Натюрморт с виноградными гроздьями*. 1791
Мрамор, масло. 26 × 20
До 1987 – Музей Фабра,
Монпелье, inv. 836.4.70

Ван Спандонк известен прежде всего как мастер цветочного натюрморта, он был профессором цветочной живописи в Ботаническом саду в Париже с 1780 года, в 1781 году был избран в Королевскую академию живописи. Вероятно, картина с изображением грозди светлого винограда «Виноград и насекомые на мраморной столешнице» (1791–1795, Собрание Фрик, Нью-Йорк; ил. 4) экспонировалась в Салоне 1793 года.

В отличие от Ларжильера и Лиотара ван Спандонк использует более привычную композицию: положив гроздь винограда на поверхность мраморного стола, он добавил привычные для нидерландца детали (два муравья, муха, которая лакомится ягодой, божья коровка, пчела и жучок). Самое существенное отличие картины в том, что она написана на мраморной основе, что создает сложную систему взаимоотношений между предметами иллюзорными и реальными. В композиции есть иллюзорное изображение мрамора — это столешница изысканного охристого цвета, с переливами оттенков и неровной поверхностью, гладко отполированная так, что у зрителя возникает ощущение приятной на ощупь текстуры. Подпись художника, как бы высеченная в мраморе,

дополняет ряд тактильных ассоциаций. Но есть и реальный «кусок» мрамора, на котором написана картина, значительная часть поверхности белого мрамора остается чистой, именно на гладкий мрамор отбрасывают тени ветка винограда. Таким образом, грань между вымышленным и реальным становится неуловимой, камень воспринимается не только как часть иллюзорного изображения, но и как часть реального трехмерного мира. Мраморная доска, которая служит основой, довольно массивная (3 см толщиной), характерно, что в Собрании Фрик указано три размера, т. е. речь идет о трехмерном объекте.

Основы из камня встречаются в европейской живописи со второй половины XVI века и, как правило, используются для достижения необычных эффектов. Цвет камня или рисунок прожилок способствуют созданию декоративного эффекта, шифер может усиливать эффект ноктурна. Во Франции в XVII веке к мрамору обратился Жак Стелла, у которого, пожалуй, наиболее разнообразный спектр основ из камня, но Стелла выбирает черный мрамор, мало отличающийся от более распространенного в этот период шифера. Для Спандонка мрамор, видимо, привычный материал, в Нидерландах в XVIII веке встречались декоративные цветочные натюрморты, выполненные на мраморе. Наконец, в 1790-е годы белый мрамор воспринимается как материал, ассоциирующийся с античностью, что снова возвращает нас к Зевксису и дает повод обозначить картины с виноградной гроздью как «обманки в античном вкусе».

Это не единственный пример натюрморта с виноградной гроздью у ван Спандонка с использованием мраморной основы. Вслед за Ларжильером и Лиотаром он по-своему интерпретирует мотив виноградной грозди, висящей на крючке, на фоне стены — «Натюрморт с виноградными гроздьями» (1791, Музей Фабра, Монпелье; ил. 5). Насколько можно судить по изображению, картина очень разнообразна в деталях (в таких «немногословных» композициях малейшая черточка важна): больше внимания уделено изображению резных листиков лозы, а крючок на стене имеет затейливую форму раковины. Наконец, еще одна важная деталь — на стене видна трещина: по фотографии сложно понять, является ли эта трещина реальной или художник еще раз демонстрирует свою виртуозность⁴.

Следующий мастер «виноградной грозди» — Жан-Франсуа ван Даль, так же как Спандонк художник нидерландского происхождения, которого принято относить к французской школе. Он дважды

обращался к мотиву виноградной грозди, используя мрамор в качестве основы. Натюрморт, проходивший на аукционе Sotheby's (Мрамор, масло. 36,5 × 30,7. Sotheby's, Париж, 16.06.2016, лот № 54), по-видимому, более ранний по времени, и повторяет ряд деталей, которые встречались у Спандонка (например, необычный по форме крючок в виде раковины). По времени обе картины очень близки и не так просто определить, кто из художников был первым: Спандонк старше, ван Даль был его учеником; вместе с тем мастерство исполнения у него, пожалуй, более изощренное, — иногда и учитель заимствует идеи своих учеников. Сравнивая работу ван Даля с предшественниками, можно отметить большую детализацию и невероятную «натуральность» в передаче кожуры ягод — матовых, гладких, блестящих. Если Ларжильер эффектно соединяет освещенные и затененные виноградины, формируя ритм светотени, то ван Даль любовно пересчитывает каждую ягодку и дает блик на каждой.

В 1806 году ван Даль создает еще одну вариацию на тему виноградной грозди, предназначенную для императрицы Жозефины, которая собрала уникальную по уровню коллекцию, включавшую и работы старых мастеров, и произведения современных художников. Ван Даль — один из ее любимых художников, во дворце Мальмезон было пять картин его кисти⁵. Картина «Гроздь черного винограда» значится в каталоге собрания Жозефины в Мальмезоне, изданном в 1811 году, под № 206 [2, р. 27], сейчас она хранится в собрании ГИМ («Натюрморт с виноградной гроздью»). (Ил. 6.) «Гроздь черного винограда» ван Даля проделала сложный маршрут, оказавшись после раздела коллекции Мальмезона сначала у Евгения Богарне, затем в коллекции и галерее Лейхтенбергских в Мюнхене, а с 1851 года в России. В последний раз картина фигурировала в каталоге коллекции герцога Лейхтенбергского 1884 года под № 237 [8, с. 50]⁶.

4 Скорее всего, следы трещины реальные. Многие работы, выполненные на камне, имеют аналогичные дефекты сохранности. Так, натюрморт ван Даля из собрания ГИМ, о котором речь пойдет ниже, был расколот на две части, которые были соединены в ходе недавно проведенной реставрации.

5 Две из пяти оказались в коллекции ГМИИ им. А. С. Пушкина: «Приношение Флоре» (1799. Холст, масло. 197 × 148. Инв. 847) и «Фрукты» (1808. Дерево, масло. 56 × 45. Инв. 2168), где несколько гроздей винограда включены в традиционный по композиции натюрморт.

6 Автор выражает признательность научным сотрудникам ГИМ за возможность изучения этой работы.



6. Жан-Франсуа ван Даль. Гроздь
черного винограда. 1806
Мрамор, масло. 32 × 27
Государственный исторический музей,
Москва, инв. ИИ6163

Эффект обманки доведен в этом натюрморте ван Даля до совершенства. Здесь меньше деталей, но виртуозно передано ощущение пространства и света, во многом за счет использования белого чистого мрамора. При ближайшем рассмотрении видно, как на мрамор ложится масляная краска, оставляя большие участки белого светоносного мрамора не закрашенными. Это единственный из натюрмортов с висящей гроздью, в котором крючок, точнее кольцо с веревкой находится не в стене, а укреплен сверху на невидимой зрителю плоскости, так что между мрамором и виноградной гроздью образуется небольшое пространство, можно даже сказать воздух, тень отбрасывает не только виноград, но и кольцо с веревкой. Гроздь темного, почти черного винограда кажется реально тяжелой, форма ягод трактована так мягко, что возникает ощущение, что они постепенно сливаются с фоном без использования контура.

В отличие от рассмотренных выше композиций, в том числе и самого ван Даля, подпись не вынесена на передний план, но расположена незаметно, слева по краю мраморной доски, так что взгляд сначала цепляется за виноградную гроздь и лишь через некоторое время внимательный зритель, увидев имя художника, осознает рукотворность картины. При отсутствии документальных свидетельств, трудно гадать, как именно экспонировалась эта обманка, но помня о ситуации, описанной Лиотаром, соблазнительно предположить, что прекрасно разбиравшаяся в живописи Жозефина могла схожим образом «провоцировать» своих гостей.

Для полноты картины упомяну близкий по мотиву натюрморт, также написанный на мраморной основе, который исполнила ученица ван Даля Ифигени Деко (Миле де Мюро) — «Натюрморт с гроздьями белого и черного винограда» (Мрамор, масло. 35 × 31,2. Sotheby's, Лондон, 5.07.2023, лот № 38). Имя Деко вспомнили совсем недавно, это одна из многочисленных женщин-художниц, вступивших в конкуренцию с мужчинами в художественной жизни Парижа после Революции. Она была дочерью генерала Миле де Мюро и поступила в мастерскую ван Даля, в которой преобладали молодые женщины, поскольку изображение цветов (а это была одна из главных его специализаций) считалось наиболее подходящим для слабого пола. Натюрморт датирован по французскому республиканскому календарю — An 12 (1803) и во многих деталях повторяет натюрморты ван Даля и ван Спандонка, с одним существенным отличием — художница объединила кисти белого и черного винограда, сделав акцент на сопоставлении двух разных оттенков ягод, как это было в картине Ларжильера.

Наконец, собственную вариацию на тему виноградной грозди предложил Луи-Леопольд Буальи, который был самым изощренным и разнообразным мастером обманок на рубеже XVIII–XIX веков. «Гроздь белого винограда» (около 1795–1800, Музей изобразительных искусств, Руан; ил. 7) и «Гроздь черного винограда» (около 1795–1800. Бумага на картоне, масло. 31 × 26,5. Музей изобразительных искусств, Руан, inv. 1907.1.8) исполнены на традиционных основах и воспринимаются как парные, хотя отличаются в размерах. По-видимому, подписной «Белый виноград» написан несколько раньше, однако картины явно рифмуются друг с другом и в начале XIX века находились в одном собрании: они впервые упомянуты в 1808 году на аукционе коллекции Мэн, где проходили единым лотом [1, vol. II, p. 548]. Буальи, наверняка, знал картины своих современников — ван Спандонка и ван Даля (в его собственной коллекции было четыре картины ван Даля). Трактовка мотива у Буальи более лаконичная, вместо затейливого крючка в форме раковины он изображает простейший загнутый крючок (белый виноград) и обычный гвоздь (черный виноград), опуская прочие подробности. В трактовке виноградной грозди он ближе Ларжильеру, соединяя затененные ягоды в единую массу.

Мода на обманки, пик которой приходится на рубеж XVIII–XIX веков, зафиксирована и в текстах современников, особенно многочисленны и разноречивые отклики вызвали работы Буальи. В Салоне 1800 года экспонировалась картина его кисти, которая в каталоге была названа *trompe-l'oeil* (№ 38 по каталогу), собственно это и было первое печатное использование термина, ранее привычного, скорее, в кругу художников. Второе название обманки в Салоне 1800 года — «Собрание рисунков» (Холст, масло. 56 × 70,5. Собрание Давида Лахенманна). Она имела оглушительный успех у зрителей, и не случайно сохранилось несколько ее описаний и комментариев в источниках, причем не только в критике, но и в переписке современников. Наиболее любопытно письмо Месье Маньеса, инженера по мостовым и дорожным работам в Каркассоне, адресованное его приятелю Феликсу Маршеге, в котором он делится впечатлениями от посещения Салона. Перечисляя ряд наиболее запомнившихся работ, Маньес подробно описывает обманку Буальи, которая

7 Нельзя не отметить, что русский вариант «обманка» очень точно передает смысл французского термина.



7. Луи-Леопольд Буальи
Гроздь белого винограда
Около 1795–1800
Холст, масло. 40 × 32
Музей изобразительных
искусств, Руан, inv. 1907.1.9



8. Луи-Леопольд Буальи. Обманка
с монетами. Около 1799–1803
Столешница. Мрамор, масло.
Диаметр 58
Частное собрание

представляет попури или ассамбляж (слово автора! — Е. Ш.) рисунков, наложенных друг на друга, которые изображены так, что создают иллюзию. Поверх этих рисунков написано разбитое стекло, куски которого расположенные один над другим, создают самую совершенную иллюзию. На одном из рисунков представлен портрет автора, который, кажется, смеется и потешается над всеми зевками, которые приходят полюбоваться игрой в искусство. Эта картина, расположенная в углу зала, привлекает такую толпу, что пришлось поставить перед ней ограждение [1, vol. II, p. 589].

Можно добавить, что Буальи расположил за разбитым стеклом около 20 рисунков, причем на бумаге разных оттенков, а кроме своего автопортрета включил в «ассамбляж» гравюру с портретом актера Эльвью (существует его портрет, исполненный Буальи в технике масла [1, vol. I, p. 569], а гравюра, с большой долей вероятности, не что иное, как иллюзия).

Известна по крайней мере одна обманка Буальи, в которой он, так же как Спандонк и ван Даль, обратился к мрамору в качестве основы. Речь идет о необычной работе — «Обманка с монетами» (около 1799–1803. Частное собрание; ил. 8), — которая использовалась в качестве столешницы, иными словами, имеется в виду реальная трехмерная вещь, сделанная из мраморной плиты в форме тондо довольно большого размера, вставленная в деревянное обрамление. Она была заказана представителем известной семьи швейцарских банкиров Джеймсом-Александром Пурталес, создателем знаменитой коллекции живописи. Имя и парижский адрес Пурталеса указаны на конверте, который как бы лежит на поверхности круглой столешницы, а рядом, в произвольном порядке — словно случайно рассыпанные швейцарские монеты (намек на происхождение заказчика), портретная миниатюра с его изображением, причем традиционное для миниатюры защитное стекло лежит рядом, поверх нескольких бумажных листков, усиливая и без того невероятный оптический эффект. Наконец, Буальи пристроил на столешнице и конверт с собственным адресом, явно, рассчитывая таким образом привлечь потенциальных заказчиков. Обманки в виде столешницы и «Собрания рисунков» выходят за рамки нашей темы, однако дают возможность представить, как воспринимали подобные произведения на рубеже XVIII–XIX веков. Лиотар рассчитывал на неискушенного зрителя («невежду»), таких было большинство, почему и пришлось выстроить ограждение перед обманкой в Салоне 1800 года. Однако ван Даль и Буальи обращались к заказчику и зрителю, способному оценить хитроумные затеи, вступив в диалог с автором: тонким знатокам и коллекционерам — императрице Жозефине и Джеймсу-Александру Пурталесу или завсегдатаям парижских Салонов вроде месье Маньеса.

Эту особенность восприятия обманки точно сформулировал Ю. М. Лотман, анализируя графические обманки Федора Толстого в работе «Натюрморт в перспективе семиотики»:

На первый взгляд натюрморты этого типа могут показаться то ли данью примитивному натурализму, то ли чем-то относящимся к внехудожественному иллюзионизму, «tour de force», демонстрирующим ловкое мастерство и более ничего. Такое представление ошибочно: перед нами игра на грани, требующая изощренного семиотического чувства и свидетельствующая о сложных динамических процессах, которые, как правило, протекают на периферии искус-

ства еще до того, как захватывают его центральные сферы. Именно имитация подлинности делает понятие условности осознанной проблемой, границы и меру которой нащупывают и художник, и его аудитория [9, с. 10].

Натюрморты с виноградной гроздью появляются на грани двух веков. Осознание условности как проблемы, поиски границ условного и реального станут одним из важных векторов развития живописи на протяжении всего XIX столетия.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Bréton E., Zuber P. Louis-Léopold Boilly. Le peintre de la société Parisienne de Louis XVI à Louis-Philippe. Vol. I–II. Paris: Arthéna, 2019.
2. Catalogue des tableaux de Sa Majesté l'Impératrice Joséphine dans la galerie et appartemens de son palais de Malmaison. Paris: de l'Imprimerie de Didot jeune, 1811.
3. Félibien A. Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes. Paris: Pierre Le Petit, 1666–1688.
4. Liotard J.-E. Traité des principes et des règles de la peinture. Genève: [s.n.], 1781. URL: https://pastel.host/annexes/traite_liotard.php (дата обращения: 27.02.2025).
5. De Piles R. Abrégé de la vie des Peintres, avec des reflexions sur leurs Ouvrages, et un Traité du Peintre parfait, de la connoissance des Desseins, de l'Utilité des estampes. Paris: N. Langlois, 1699.
6. De Piles R. Cours de peinture par principes. Paris: Ch. A. Jombert, 1708.
7. Дюбо Ж.-Б. Критические размышления о поэзии и живописи / Под ред. Л. Я. Рейнгардт. М.: Искусство, 1975.
8. Каталог картинной галереи его императорского высочества герцога Николая Максимилиановича Лейхтенбергского, выставленной в залах Академии художеств. СПб., 1884
9. Лотман Ю. М. Натюрморт в перспективе семиотики // Вещь в искусстве (Випперовские чтения. Материалы науч. конф. ГМИИ им. А. С. Пушкина, 1984). М.: Советский художник, 1986. С. 6–14.
10. Петер Пауль Рубенс. Письма. Документы. Суждения современников / Сост. К. С. Егорова. М.: Искусство, 1977.
11. Плиний старший. Естественная история. Книга XXXV, 65. URL: http://annales.info/ant_lit/plinius/35.htm (дата обращения: 27.02.2025).