

Пространственные иллюзии в интерьере

Работу с пространством и, если точнее, с его восприятием можно считать основной задачей архитектуры и изобразительного искусства вообще. Известно, что еще Э. Кант определил зависимость пространства от нашего чувственного созерцания¹. Сама теория архитектурной композиции ориентирована на субъективное восприятие объектов и искусственно созданной среды. Немецкие исследователи Г.-Ф. Груббе и А. Кучмар рассматривают интерьер – полезное трехмерное внутреннее пространство архитектурного сооружения – как «первопричину и цель строительной деятельности человека»². Тем не менее, лишь с недавнего времени интерьер понимается в искусствознании как сложный комплексный жанр, в котором «живут» произведения изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Здесь следует отметить сложность самой природы интерьера. Это явление – производное двух основных составляющих: архитектуры, задающей «артикуляцию» пространству, и предметного мира, активно влияющего на его характер.

Каждый из «больших стилей» в истории архитектуры располагал собственной концепцией организации внутреннего пространства. Интересно, что многие из этих концепций предполагали использование так называемых «обманок» и пространственных иллюзий. Древнейшее средство, заставляющее изменить впечатление от реально существующей архитектурной ситуации и поверить в существование некоего фантастического пространства, – иллюзионистическая живопись. Можно вспомнить второй архитектурно-перспективный стиль помпейских росписей, визуально расширяющих стены тесных спален-кубикул, или живописные плафоны барокко, «раскрывающих» дворцовые интерьеры небесным далям. Но одно из самых ярких средств организации пространственных иллюзий в интерьере выделяется особенно, это – зеркало. Использование в интерьере зеркал для создания впечатления облегченности стен, визуального расширения пространства известно давно, но в разные эпохи, в зависимости от установки на образование того или иного иллюзорного эффекта, отражающие поверхности используются по-разному.

Как элемент интерьера зеркало активно начинает «работать» уже в XVII в.³ Тогда, в эпоху барокко, с ним происходит настоящая метаморфоза: от мелкого изделия зеркало переходит в разряд важных архитектурных составляющих с пространственно-образующей функцией. Зеркальные поверхности становятся частью архитектуры.

Знаменитая Зеркальная галерея Версаля⁴ стала олицетворением иллюзионизма искусства барокко, с его попыткой расширить пространство

вовне. «...Стену со стороны парка по всей высоте прорезали симметрично расположенные семнадцать окон. Сквозь них открываются удивительные виды на геометрию водяных гладей, ...пятнадцать ниш напротив окон заполнены высокими зеркалами. Окна утопают в глубоких арочных нишах, тогда как зеркала наложены на совершенно плоскую стену»⁵. В те времена листовые зеркала изготавливали только малого размера, поэтому в версальской галерее их собирали при помощи бронзовых багетов, кстати, очень напоминающих расщепленные оконные рамы. В итоге, огромным от пола до потолка французским окнам, вторят зеркальные поверхности противоположной стены.

Зеркала одной стены, умножая отражения, расширили пространство интерьера, включив в него отраженную зелень садов и фонтаны. Галерея второго этажа с окнами в сад стала восприниматься как ажурная садово-парковая постройка, состоящая из двух параллельных аркад, перекрытых сводом. Арочные пролеты и с одной и с другой стороны наполнены светом. Сама архитектурная композиция провозглашает ориентацию на внешнее пространство и в то же время акцентирует самостоятельность внутреннего, способного «втягивать» окружающую среду с помощью, в частности, зеркальных отражений.

Повторение такой композиционной схемы можно видеть во многих дворцах Европы: Большая галерея Шенбрунна в Вене⁶, Позолоченная галерея отеля Тулуз в Париже⁷, Золотая галерея дворца Шарлоттенбург в Потсдаме⁸ и многие другие.

В Петербурге елизаветинских времён все было французское: и речь, и музыка, и театр, «не хватало только французской архитектуры... Её-то и привёз Бартоломео Растрелли»,⁹ — пишет В. Никольский. Для проектов Растрелли характерно применение обильного золочения и зеркал. И. Грабарь даже критикует его за «излишнее многословие» в отделке внутренних покоев, за «жадность к заполнению свободных пространств стены. ...Действительно можно подумать, что Растрелли нагромоздил все это больше для шутки, чем всерьёз»¹⁰. Купеческая лестница и Купеческий зал Большого дворца в Петергофе¹¹, а также знаменитая Золотая анфилада Царскосельского дворца¹², в составе которой Янтарная комната и, конечно, Большая галерея, стали шедевром декоративного искусства. И здесь барокко в полной мере реализует представление о динамически-сложном, активном проникновении пространства в почти невесомую, способную утрачивать материальную массу стену. Это происходит за счет эффектов разномасштабного декора и иллюзорной трансформации пластики интерьера, за счет зеркальных отражений.

В эпоху рококо зеркала создают свои пространственные иллюзии. Усилия архитекторов направляются на поиски решений, позволявших сделать жилое помещение не только приспособленным для торжествен-

ных церемоний, но и пригодным для жизненных потребностей¹³. Интимность – основная характеристика стиля, вследствие этого повышенное внимание уделяется проработке внутреннего убранства архитектурного сооружения. Вместо двусветных зал в архитектуре городских особняков появляются камерные одноэтажные салоны. Создаются планировки, состоящие из небольших помещений, предусматривающих наличие изолированных комнат.

Особое распространение в XVIII в. получают овальные или многоугольные в плане комнаты. Здесь зеркала применяются, как и в эпоху барокко, для иллюзорного расширения пространства, но некая закругленность плана уже определила направленность зеркальных отражений на сам интерьер. «Стиль Людовика XV с замкнутыми помещениями, с надкаминными и надконсольными зеркалами уподобляет отражение картины и создает перекрестную игру отражений, направленную внутрь. Система становится более непринужденной, камерной, ориентированной не на внешний мир, а на общество в салоне»¹⁴, – отмечает исследователь О. К. Баташова.

Яркими примерами таких комнат овального плана могут стать Зеркальный зал в Амалиенбурге¹⁵ и Салон принцессы в отеле Субиз в Париже¹⁶. В этих интерьерах композиция построена на ритме чередования панелей с зеркалами, оконных и дверных проемов. Внутреннее пространство уподобляется заросшей садовой беседке, вместо зелени – золоченый рельеф, имитирующий вырывающиеся за рамки карнизов и обрамлений ветви деревьев. Этот деструктивный прием, который способствует визуальному стиранию границ между стенами и потолком, интересно обыгран и в Фарфоровом кабинете в Аранхуэсе¹⁷. Отражения подражают реальности, многократно умножая декор. Подобное взаимодействие архитектуры и декора подчеркивает противоречие между ними, при этом более значимым представляется декоративное начало.

В интерьерах рококо, замкнутых в себе, значимыми становятся и декоративные свойства зеркал, происходит некое «измельчение» зеркальных поверхностей. Теперь зеркалами закрывают на лето каминные, их помещают на потолке, в проемах между окнами – трюмо, и самая очаровательная выдумка – на ставнях. Спрятанные днем, вечером они полностью закрывали оконные проемы, отражая многочисленные свечи. Располагали зеркала на сводах и падугах, где они, как солнечные зайчики, брызгались отражением. Так, в Палаццо Реале в Казерте под Неаполем¹⁸ пышное убранство анфилады Времен года в некоторых комнатах дополняют зеркала. Они узкими лентами обрамляют шелковые панели, разделяют зеркальным полем живописные вставки плафона, на выгнутых падугах отдельные овальные пластинки составлены в зеркальные цветы.

Классицизм привнес с собой в интерьер простые и ясные формы. Иерархичность, безусловная симметрия, повторяемость строго канонических форм – основные методы классицизма в убранстве интерьера. Зеркала в интерьере классицизма подчеркивали идеальную симметрию расположения всех предметов, как правило, парных. На каминных полках располагались предметы в строгой последовательности: в центре – часы, по бокам – парные фарфоровые вазы-амфоры, или канделябры, или жирандоли.

Изменилась и роль зеркальной иллюзии. Известно, что организация интерьеров в те времена строилась по анфиладной схеме с учетом одной главной точки зрения. Нанизанные на продольную ось интерьеры классицизма создают при открытых дверях сквозную перспективу, которую можно охватить взглядом. Излюбленное положение зеркала – место над камином, одновременно, зеркала чередуются с дверьми, полностью соответствуя их прямоугольной форме. И если зеркала расположить друг против друга, их отражения превратятся в еще одну бесконечную анфиладу.

К наиболее роскошным интерьерам, способным проиллюстрировать иллюзионистические эффекты ампира, можно отнести Салон четырех времен года в особняке Евгения Богарне¹⁹. Здесь три зеркала вторят трем окнам, расположенным на противоположной стене, а два огромных – от пола до карниза – зеркальных полотна, умножая отражения друг друга, уводят взгляд в нескончаемую вереницу похожих комнат. При этом реализуется еще один важный принцип композиции интерьера классицизма – повторяемость строго каноничных форм, а также строгое соблюдение стилистической однородности отдельных помещений анфилады.

Белый зал в Михайловском дворце в Петербурге²⁰ тоже демонстрирует принцип иллюзорной трансформации пространства, связанный с привнесением в интерьер приемов зеркальной симметрии. Этот зал акцентирует «перекресток» главных осей дворца. Напоминая планировку атриума римского домуса, в центре гостиной расположены четыре колонны. Вместе с пилонами они делят план комнаты на три части (квадрат в центре и прямоугольники по краям). Резная золоченая мебель расставлена строго симметрично, подчиняясь трехчастному делению потолка. Каждый предмет стоит на строго отведенном месте. В торцевых стенах – по две двери (одна из которых ложная), между ними – камин с зеркалами. Зеркала расположены симметрично друг против друга, превращая свои отражения в бесконечность. Таким образом, с помощью зеркала архитекторы добивались иллюзии бесконечности пространственной оси – главного условия гармонизации пространства «образцового» стиля.

Еще один оригинальный эксперимент, связанный с зеркалом и пространственными иллюзиями, переживает интерьер на рубеже XIX–XX вв.

в рамках стиля модерн. «Строить – значит бороться с пустотой, гипнотизировать пространство»²¹, – это высказывание О. Мандельштама точно передает суть творческого метода архитекторов модерна, которые начинают мыслить не «объемом», а «пространством», внутренним пространством, выгороженным из окружающей среды и поэтому не противопоставленным природе, а слитым с ней. Само архитектурное сооружение рассматривается в это время как одушевленное существо: «Здание как бы ...вырастает из зародыша, семени или корня, подобно тому, как растет и развивается живой организм»²². И это неслучайно, если раньше вектор искусства от реальной действительности был направлен к идеалу или символу, то теперь, отталкиваясь от реальных впечатлений и переживаний, воображение уходит в бездну человеческой субъективности.

Зеркальные отражения в эпоху символизма принимают на себя огромную смысловую нагрузку. Сам мотив зеркала, как, впрочем, и использование реального зеркала в реальном интерьере модерна, связан с идеей двоемирия: «Раздвоение человеческой личности, постоянное пребывание ее на грани между двумя мирами: миром действительности и внутренним миром души – типично для сознания художника «конца века»²³.

Зеркала модерна были призваны подчеркнуть это обращение к субъективности, к внутреннему миру человеческого «Я», создать иллюзию непрекращающейся протяженности пространства в двух направлениях: вовне и внутрь себя. Располагая зеркала на выступающих или западающих участках стен, архитекторы модерна стремились отождествить реальное пространство с пространством изображаемым или отражаемым. Так, на стене, вдоль которой в особняке Гимар в Париже²⁴ расположена лестница, находится большая зеркальная пластина. Через нее как через портал можно погрузиться взглядом в еще одну комнату, подобно убранную, и кажется, что стоит «ступить» на отражение лестницы – как ты окажешься в зазеркалье.

Эта пластина заправлена в лепную раму, похожую на ползучую лиану. Рамочная конструкция акцентирует границы увиденного, уподобляя эти фрагменты отражений кадрам кинохроники, наделяя их самостоятельной значимостью. Может быть, поэтому форме обрамлений в модерне придается большое значение: они лишены острых углов, все сочленения плоскостей имеют сглаженные, криволинейные очертания, чтобы не создавать преграды слиянию иллюзорных и реальных пространств. Например, в Белом зале особняка князя В. С. Кочубея²⁵ скругленные рамы двух широких остекленных проемов похожи по форме и декору на обрамление большого зеркала, расположенного напротив одного из них. При беглом взгляде на интерьер совершенно непонятно, какое пространство отражаемо, а какое продолжается вовне. А между тем танцевальная

и оркестровая зоны разделены лишь стеклом, тогда как противоположная стена украшена огромным зеркалом, визуально продолжающим светлую легкость зала.

Таким образом, в различные времена согласно устойчивым представлениям различных эпох о гармоничном пространстве в архитектуре формулировались оригинальные рецепты создания пространственных иллюзий. Иллюзионизм барокко стремился раскрыть пространство в экстерьер, рококо – сосредоточить внимание на интерьере, классицизм – подчинить идеальному построению, модерн – мистифицировать увиденное... И если принять позицию философа М. Мерло-Понти: пространство – это не среда, в которой расположены вещи, а универсальная возможность их взаимодействий²⁶, то можно смело утверждать, что возможности зеркала в деле создания пространственных иллюзий далеко не исчерпываются указанными выше. Каждое направление в искусстве интерьера находит свои способы визуально трансформировать пространство, при этом зеркало лишь помогает обострить заданное восприятие.

¹ Реале Дж. Западная философия от истоков до наших дней. Т. 3. Новое время / Дж. Реале, Д. Антисери. – СПб., 1996. – С. 638-639.

² Груббе Г.-Ф. Путеводитель по архитектурным формам / Г.-Ф. Груббе, А. Кучмар / пер с нем. М. В. Алешечкиной. – 2-е изд. – М., 2000. – С. 14.

³ Королевская мануфактура зеркального стекла в Париже работает с 1665 г. Первые зеркала подвешивались в рамках подобно большим картинам наклонно на шнурах и украшались лентами, кистями, иногда на зеркалах рисовали цветы и фрукты.

⁴ Арх. Ж. Ардуэн-Мансар, декор – Ш. Лебрен, 1678-1684 г.

⁵ Абеляшева Г. В. Фонтенбло. Во-ле-Виконт. Версаль. – М., 1944. – С. 176.

⁶ Загородная резиденция австрийских императоров. Арх. И. Б. Фишер фон Эрлах, 1696 г.

⁷ Арх. Р. де Котт – перестройка отеля, 1713-1719 гг., гризайль потолка – Ф. Перрье, 1640, полотна Г. Рени, П. да Кортон и др., позолоченная резьба – Ф. А. Вассе.

⁸ Официальная резиденция короля в Берлине. Арх. Г. В. фон Кнобельсдорф, 1740 г.

⁹ Никольский В. История русского искусства. Т. 1. – СПб., 1915. – С. 182.

¹⁰ Грабарь И. Э. Петербургская архитектура в XVIII и XIX веках. – СПб., 1994. – С. 134.

¹¹ Арх. Ф. Б. Растрелли, 1746 г.

¹² Арх. Ф. Б. Растрелли, 1749 г.

¹³ Бирюкова Н. Ю. Прикладное искусство Франции XVII – XVIII вв. Развитие стиля. – СПб., 2002. – С. 123.

¹⁴ Баташова О. К. Зеркало во французском ампирном интерьере // Тезисы докл. науч. сессии ГМИИ им. А. С. Пушкина. – М., 1989. – С. 51.

¹⁵ Центральное помещение охотничьего домика курфюрстины Амалии в Мюнхене. Архитектура – Ф. Кювилье-старший, 1734-1739 гг., лепной декор – И. Б. Циммерманн, резьба по дереву – И. Дитрих.

¹⁶ Интерьер – Ж. Бофранн, 1736-1739; стукковая декорация и живопись – Ш.Ж. Натуар.

¹⁷ Резиденция испанских королей под Мадридом. Декоратор Д. Грицци, 1763-1765 гг.

¹⁸ Резиденция короля Неаполя и Сицилии Карла Бурбонского. Арх. Л. Ванвители, 1752-1773 гг., живопись – А. де Доминичи, М. Росси, Ф. Фискетти, 1777-1778 гг., декоративная орнаментика – Дж. Фунаро.

¹⁹ Особняк пасынка Наполеона в предместье Сен-Жермен. Арх. Ж. Боффран, 1714 г, перестройка арх. Н. Батай, 1803 г.

²⁰ Арх. К. И. Росси, 1819-1825 гг.

²¹ *Мандельштам О.* Слово о культуре. – М., 1987. – С. 170.

²² *Кириченко Е. И.* К вопросу о художественных принципах организации пространственной среды на рубеже XIX-XX вв. // Искусство ансамбля. – М., 1988. – С. 282.

²³ *Володина Т.* Модерн. Проблемы синтеза // Вопросы Искусствознания. – 1994. – № 2-3. – С. 342.

²⁴ Арх. Г. Гимар, 1900 г.

²⁵ Арх. Р. Ф. Мельцер, ул. Фурштатская, д. 24, 1908-1910 гг.

²⁶ *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия / пер. с фр. под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. – СПб, 1999. – С. 312-313.