

## Успехи в науках о культуре

## Achievements in Cultural Sciences / Fortschritte in den Kulturwissenschaften

УДК 72.034.6:72.034.8

**Красноруцкая Т.В.\* ,  
Демидов А.С.\*\***



Т.В. Красноруцкая



А.С. Демидов

### **Театр Олимпико и Эрмитажный театр. Пространство театра и отражение идеалов времени. Композиция и декорация**

\*Красноруцкая Татьяна Владимировна, студентка 3 курса бакалавриата Исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

**ORCID ID** <https://orcid.org/0000-0003-3284-3742>

E-mail: [tatiana-v-krasnorutskaya@j-spacetime.com](mailto:tatiana-v-krasnorutskaya@j-spacetime.com); [just123444@gmail.com](mailto:just123444@gmail.com)

\*\*Демидов Александр Сергеевич, студент 3 курса бакалавриата экономического факультета Российской академии народного хозяйства и государственной службы при президенте Российской Федерации

**ORCID ID** <https://orcid.org/0000-0002-6239-5226>

E-mail: [alexander-s-demidov@j-spacetime.com](mailto:alexander-s-demidov@j-spacetime.com); [alexdemidov96@yandex.ru](mailto:alexdemidov96@yandex.ru)

Данная работа посвящена сопоставлению и анализу композиции и оформления театра Олимпико в Виченце и Эрмитажного театра в Санкт-Петербурге. Авторы ставят перед собой следующие задачи: описать и сравнить архитектуру двух театров, выявить особенности её конструктивного и образного строя; проследить возможные заимствования и античные источники, оказавшие влияние на проекты построек, и конкретное применение античных идей здесь; определить черты сходства названных театров или преемственности здания Кваренги по отношению к творению Палладио; обосновать различие этих театров на концептуальном уровне. Главным представляется вопрос о том, как меняется образ театра в зависимости от тех или иных решений архитектора, особенностей заказа и представлений эпохи.

**Ключевые слова:** античность; Витрувий; Андреа Палладио; Джакомо Кваренги; декорация; палладианство; Ренессанс; театр.

Э. Баллер определял культурное наследие как «совокупность связей, отношений и результатов духовного производства прошлых исторических эпох», в более узком смысле — как «совокупность доставшихся человечеству от прошлых эпох культурных ценностей, критически осваиваемых, развиваемых и используемых в соответствии с конкретно-историческими задачами современности» [Баллер 1987, с. 52]. В этом смысле *habent sua fati* не только книги, но и любые иные объекты культурно-исторического наследия, «духовное производство прошлых исторических эпох» обретает новую жизнь в эпохах последующих — в творческом переосмыслении и интерпретациях. В этом смысле изучение всякого памятника культуры и

**КРАСНОРУЦКАЯ Т.В., ДЕМИДОВ А.С. ТЕАТР ОЛИМПИКО И ЭРМИТАЖНЫЙ ТЕАТР. ПРОСТРАНСТВО ТЕАТРА И ОТРАЖЕНИЕ ИДЕАЛОВ ВРЕМЕНИ.  
КОМПОЗИЦИЯ И ДЕКОРАЦИЯ**

искусства, тем более «собственной жизни» культурного наследия как наследуемых идей и концептов есть одновременно и герменевтика, и феноменология, при том, что «герменевтика... или феноменология — это лишь отдельные познавательные грани того, что нас интересует в творении, что мы понимаем в творении» [Филиппов 2003, с. 5].

Особый интерес в этом отношении представляет античное наследие, а именно сопоставление двух этапов (и конкретных форм) его переосмысления — возрожденческого и классицистского. Едва ли не наиболее яркими примерами обращения к античности являются два театра — Олимпико Андреа Палладио в Виченце и Эрмитажный театр Джакомо Кваренги в Петербурге. Такое сопоставление видится нам тем более интересным, что сравниваются в этом случае не столько два образца «рецепции» античных идей, сколько два уникальных проекта, каждый из которых одновременно является и своего рода герменевтической трактовкой культурного наследия предшественников: первый (театр А. Палладио) — результат изучения и иллюстрирования трактата Витрувия, уникальный эксперимент, хотя в Италии XVI в. театры активно строились и до Палладио — в Ферраре (1531), Риме (1545), Мантуе (1549), Болонье (1550), Сиене (1561), Венеции (1565) [Pevsner 1976, p. 66]; второй проект (Д. Кваренги) — столь же исключительная для того времени реализация палладианских пристрастий автора, знакомого с материалами проходившей в XVIII в. реставрации театра Олимпико [Старикова 2012; Ревзина, Швидковский 2015].

Обратимся, однако, сначала к истории. Созданный по проекту Андреа Палладио театр Олимпико был построен в 1580—1585 гг. в старой ренессансной крепости-тюрьме Каstellо дель Территорио.



Каstellо дель Территорио. Современный вид. Фото с сайта <http://www.teatrolimpicovicenza.it/en/>.

До этого момента в Виченце существовал открытый деревянный театр, построенный Себастьяно Серлио в 1539 во дворе дворца Порто. Это сооружение можно с известной осторожностью назвать прямым предшественником театра Палладио не только по его значению для города, но также по архитектурной и художественной составляющей.

Трактат об архитектуре Серлио, опубликованный в 1537—1575, отразил приверженность принципам Витрувия, с одной стороны, и современные ему теоретические и практические знания и достижения архитектуры, с другой. Трактат обрёл широкую известность и использовался архитекторами, в том числе Палладио. Вероятно, при проектировании декорации сцены Палладио, а затем его ученик Винченцо Скамоцци обращались к этому труду и к театру-образцу: есть видимая связь между разработками Серлио и обликом театра Олимпико. Здание 1539 сочетало традиции античного театра и, например, перспективную декорацию сцены, создающую иллюзию пространства, — нечто в духе маньеристических экспериментов с пространством на основе достижений уходящего Ренессанса. В завершение разговора о Серлио стоит упомянуть три разработанных им типа театральных декораций: для комедии (перспектива узкой городской улицы с лавками и домами), для трагедии (городская площадь со строгими общественными зданиями), а также для "сатирических идиллий и фарсов" (пасторальный фон). Изобразительный мотив соответствует указаниям, содержащимся в труде Витрувия, однако изобретением Серлио можно назвать уход декорации в глубину для создания реального пространства с иллюзией перспективы.

В 1555 г. Дж. Триссино основал в Виченце Олимпийскую академию, членами и сооснователями которой являлись культурные и общественные деятели — поэты и писатели, музыканты и врачи, философы и математики, а также художники и архитекторы, включая самого Андреа Палладио. Девизом Академии Виченцы стала строка из «Энеиды» Вергилия:

«Nos opus, hic labor est! [Вот это подвиг, вот это труд]» (Энеида. VI, 129), —

а главной заявленной целью являлось возрождение античности. Академия стала заказчиком нового театра в Виченце — достойного места для постановки античных пьес и памятника её членам. В 1579 г. по инициативе Палладио было принято

**КРАСНОРУЦКАЯ Т.В., ДЕМИДОВ А.С. ТЕАТР ОЛИМПИКО И ЭРМИТАЖНЫЙ ТЕАТР. ПРОСТРАНСТВО ТЕАТРА И ОТРАЖЕНИЕ ИДЕАЛОВ ВРЕМЕНИ.  
КОМПОЗИЦИЯ И ДЕКОРАЦИЯ**

решение о строительстве постоянного помещения. Проект Палладио был одобрен 15 февраля 1580 г. Работы продлились до 1585 г. После смерти автора строительство было продолжено его сыном Силлой, затем руководство принял ученик Палладио Винченцо Скамоцци. К этому времени Академия приобрела участок земли, прилегающий к театру со стороны сцены, и именно Скамоцци театр обязан своей перспективной декорацией. Так или иначе, театр в Виченце занял своё место в контексте наследия Палладио и сам стал источником влияний для театральных зданий, начиная с театра Саббионета Скамоцци (1588—1590) и театра Фарнезе другого ученика Палладио Джованни-Батиста Алеотти (1618—1619).



Театр Саббионета Скамоцци, интерьер.  
Фото с сайта <http://www.artribune.com>.

Театр Ренессанса или, лучше уточнить, позднего Ренессанса и маньеризма, и по характеру представлений, и по самой организации своей жизни — внутренней и внешней — отличен от театра эпохи Просвещения. В обоих случаях Рацио, возведённое в абсолют, видится символом совершенства, однако понимание его и, как следствие, направление расходятся в разные стороны. Есть, однако, примеры непосредственного подражания и продолжения некоторых идей.

Подражатели великого Палладио, ставшего для России тем же, чем для него самого была античность, дошедшая в текстах Витрувия, в руинах, в копиях, в ренессансных фантазиях и органической памяти, обращаются к его гению как к живоносному источнику идей, мотивов, решений. Организация пространства и его декорация, функция и идеология, отношения между человеком и его окружением, архитектурой и её обитателем, посетителем или зрителем, между самим физическим организованным пространством и временем, диктующим ему свои законы, моды, вкусы, нужны, — всё изменяется, но константой на фоне изменений остаётся одно — тень Палладио (или, если угодно, свет, отблеск, луч, озаряющий путь), скрытая во всём этом, его имя, высказанное программно или вписанное подспудно в умы и появившееся как бы само собой как естественный субстрат, на котором произрастает новая русская архитектура — приемница, но не последовательница древней.

Интересно в связи с этим вспомнить о платоновской теории идей и связанной с ней критике подражающего натуре искусства, а также знаменитую аллегория из диалога «Государство» — «Миф о пещере». Сильно упростив концепцию, можно перенести её на архитектуру для сравнения с ситуацией палладианства: достаточно легко оказывается представить античность как «идею», архитектуру Палладио как «вещь», а палладианцев — более или менее последовательных на этой стезе, но ориентирующихся, так или иначе, на почти что обожествляемого венецианца, за которым они видят с возможным совершенством трактованный римский идеал, как подобие второго порядка, тень тени.

«Тень Палладио» — так скромно и вместе с тем многозначительно подписывал свои визитки выдающийся мастер классицизма XVIII в., убеждённый палладианец, придворный мастер императрицы Екатерины II, Джакомо Кваренги. Выписанный из Италии, чтобы создавать «обобщённый образ века и страны Цезарей, Августов, Цицеронов, Меценатов» [Палладио в России... 2015, с. 89], он настолько удовлетворяет требованиям самодержавной заказчицы, что удостоивается высочайшей оценки:

«Его постройки так хороши, что лучших и быть не может» (цит. по [Палладио в России... 2015, с. 89]).

Возводящая человека на вершину познаваемого и прекрасного мира архитектура Палладио, обращённая к римским истокам, понимается здесь, на далёком от корней европейской истории севере, как достойная основа для создания каменного панциря монархии, как кираса римского воина на новом военачальнике или как белое платье в античном вкусе, символ простоты и чистоты, в котором видит себя и Россию императрица. Тенью себя называет Кваренги, не копией, признавая первенство и незыблемый авторитет великого соотечественника; в то же время, он этим прозвищем соединяет себя с Палладио, обозначая своё верное следование его стопам, а значит, близость к совершенству — в глазах заказчика и, может, в собственных.

Самый показательный и буквальный пример этих отношений в искусстве сквозь года и границы, который, к тому же,

**КРАСНОРУЦКАЯ Т.В., ДЕМИДОВ А.С. ТЕАТР ОЛИМПИКО И ЭРМИТАЖНЫЙ ТЕАТР. ПРОСТРАНСТВО ТЕАТРА И ОТРАЖЕНИЕ ИДЕАЛОВ ВРЕМЕНИ.  
КОМПОЗИЦИЯ И ДЕКОРАЦИЯ**

самым выразительным образом способен показать и пространство, и время, в нём отражённое, — театр. Искусство пространственно-временное, то есть развивающееся в обеих категориях, театральное действие не предоставлено самому себе, но существует, как и любое искусство, в определённом контексте и в особом пространстве. Здание театра для театра — убежище и декорация, кираса и платье, и за всем этим — актёры и роли, зритель и зрелище, и то, что остаётся невысказанным, но воспринятым — сама эпоха и стиль в сложном синкретическом воплощении.

Эрмитажный театр Джакомо Кваренги построен на месте старого Зимнего дворца Петра I между 1783 и 1787 гг. по указу императрицы Екатерины II от 3 сентября 1783 г. Мастер классицизма и палладианец, Кваренги специально изучает театр Олимпико и его чертежи, используя в качестве подспорья труд своего современника Оттоне Кальдерари.

**Внешний облик**

Авторы проектов театров вынуждены решать проблемы, связанные с помещением театра в сложившийся ансамбль городской среды и частично на фундаменты предшествующих зданий.

Театр Олимпико строится внутри старинной крепости-тюрьмы Каstellо дель Территорио в городе Виченца, что создаёт несоответствие внешнего облика и внутреннего устройства театра. В числе предполагаемых его прототипов, помимо описанного театра-предшественника, можно назвать несохранившийся древнеримский театр в Вероне. Необходимо уточнить, что прямое заимствование архитектурных решений было невозможно, поскольку театр был засыпан землёй в эпоху раннего Средневековья. Тем не менее, Палладио мог быть знаком с сохранившимися чертежами или, что более вероятно, действовать в рамках общей схемы оформления античного театра, одним из примеров которой являлись фасады театра в Вероне. Для нас важно отметить наличие в нём «театральной стены», закрывающей вид на реку, что с одной стороны противоречит греческому принципу единства театра с природой, а с другой свидетельствует о замкнутости собственного внутреннего пространства римской постройки. Эта стена служила декорацией для происходящего действия. В колоннаде театрона<sup>1</sup>, возвышающейся над ярусом аркад, можно усмотреть некоторое сходство с решением фасада театра Олимпико.

<sup>1</sup>Театрон — в классической Греции (V—IV вв. до н.э.) — зрительные места (букв. «место для зрелищ»).

Для петербургского театра отводится специально созданный корпус, соединённый с Малым Эрмитажем навесной аркой-галереей над зимней канавкой (через канал). Примечательно, что строительство главного фасада было завершено только в 1802 г., притом, что внутренняя отделка была закончена уже в 1787 г., то есть на момент окончания фасада театр уже функционировал. Вход для зрителей был расположен с другой стороны, и строительство не препятствовало работе. Таким образом, мы видим, что фасад не нужен самому театру, но необходим городу и является своего рода городской декорацией (в противоположность античной сцене, выполнявшей роль архитектурного задника).

При постройке фасада Эрмитажного театра Кваренги был вынужден вписывать фасад своего здания в сложившуюся концепцию парадных фасадов Эрмитажа. Сам архитектор писал, что «старался дать театру античный вид, согласуя его в то же время с современными требованиями...» [Самин 2001, с. 61]. Разница в пятнадцать лет между открытием театра и завершением фасада говорит о длительных поисках решения этой проблемы архитектором. В итоге Кваренги как представитель палладианства во многом следует исканиям Палладио и подражает ему в своей работе. Главным прототипом при оформлении фасада оказался дворец Кьерикати, построенный Андреа Палладио в Виченце на севере Италии, недалеко от родных мест самого Кваренги, несомненно, знакомого с этой постройкой.



**КРАСНОРУЦКАЯ Т.В., ДЕМИДОВ А.С. ТЕАТР ОЛИМПИКО И ЭРМИТАЖНЫЙ ТЕАТР. ПРОСТРАНСТВО ТЕАТРА И ОТРАЖЕНИЕ ИДЕАЛОВ ВРЕМЕНИ.  
КОМПОЗИЦИЯ И ДЕКОРАЦИЯ**

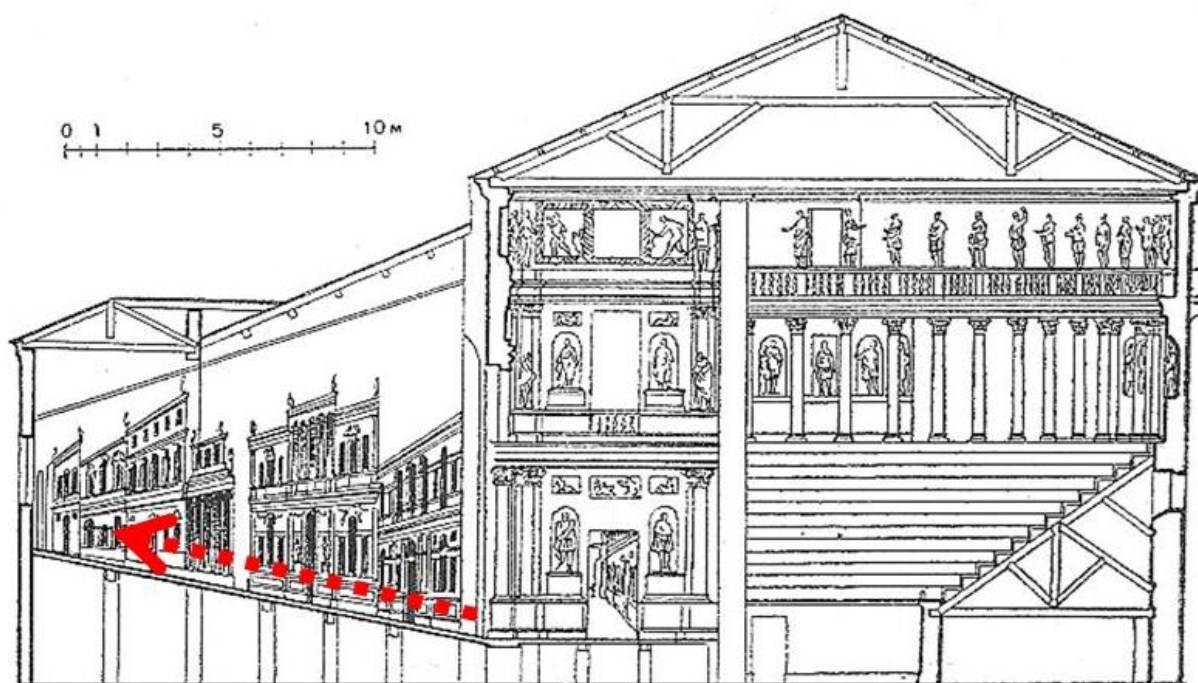
Слева — Эрмитажный театр, Д. Кваренги, справа — палатцо Кьерикати, А. Палладио. Современный вид.  
Фото с сайтов <https://hermitagetheater.ru/photo>, <http://www.museicivicivienza.it/it/>

Фасад театра членится на два неравных по величине яруса и делится на три части по вертикали. Декорация ярусов повторяет принцип, использованный во дворце Кьерикати, с некоторыми изменениями. Нижняя часть решена в едином духе и оформлена полукруглыми нишами с их мерным ритмическим чередованием. Симметричный трёхчастный верхний ярус с доминирующей центральной частью копирует декор дворца Кьерикати: ритм задают полуколонны, между которыми вписан двойной ряд маленьких квадратных и более крупных окон. У Кваренги оформление проёмов упрощается, исчезают лучковые фронтоны, так как в нижнем ярусе он устраивает не колоннаду, как у Палладио, а аркаду из ниш, в которые также вписываются два окна, и таким образом Кваренги сильнее артикулирует тектонику декора, размещая треугольную форму над устойчивой и широкой круглящейся.

Рассмотрим также вопрос соответствия внутреннего и внешнего облика Эрмитажного театра. Декор выполняет объединяющую функцию: на фасад выносятся ряд полуколонн, подобных стоящим по всей длине театрона внутри театра, расположенного во втором ярусе здания. Создаётся эффект продолжения фасада в интерьере и единства. Однако театрон является полукруглым, а фасад театра прямой, и на деле возникает несоответствие. Таким образом, мы проводим следующую параллель с театром Олимпико Андреа Палладио: театр вписан в здание, а не здание построено вокруг театра. Подражая Палладио, Кваренги строит свой театр так, что его окружают другие помещения, но снаружи весь комплекс выглядит как единое здание. Тем самым оба театра вписываются внутрь зданий, облик которых не подготавливает к восприятию интерьера и не раскрывает функции. Фасад Эрмитажного театра гораздо больше самого театра и расположен прямым углом к проскениуму<sup>2</sup>, а также не служит для размещения входа, разделён с ним.

<sup>2</sup> Проскениум (просцениум, лат. *proscenium*, от др.-греч. *προσκήνιον*) — передняя, ближайшая к зрителям часть сцены, расположенная перед порталом сцены. В древнеримском театре — площадка для игры актёров (другое её название — *пульпитум*), находившаяся перед сценой (др.-греч. *σκήνη*).

Получается некая невыявленность, несоотнесение находящегося внутри театра с фасадом.



Театр Олимпико. Разрез. С сайта <http://kannelura.info>

**План**

Внутри внешнего четырёхугольника здания театра Олимпико Андреа Палладио вписывает видоизмененный план античного театра. Главное отличие заключается в том, что за стеной сцены продолжают декорации театра. Следствием помещения театра в не предназначенное для него изначально здание становится возникновение в нём слепых зон.

Мастер эпохи Ренессанса, Андреа Палладио в основном ориентировался на свой личный опыт в изучении античной архитектуры, а также на трактат Витрувия «Десять книг об архитектуре» I в. до н.э.

Витрувий в своём труде уделяет внимание в том числе и тому, как должен быть устроен театр.

«План самого театра делается так: наметив основной центр, надо начертить линию окружности, соответствующую по величине периметру будущей нижней площади, и вписать в эту окружность четыре равносторонних треугольника, касающихся через равные промежутки крайней ее линии ... Сторона одного из этих треугольников,

**КРАСНОРУЦКАЯ Т.В., ДЕМИДОВ А.С. ТЕАТР ОЛИМПИКО И ЭРМИТАЖНЫЙ ТЕАТР. ПРОСТРАНСТВО ТЕАТРА И ОТРАЖЕНИЕ ИДЕАЛОВ ВРЕМЕНИ.  
КОМПОЗИЦИЯ И ДЕКОРАЦИЯ**

находящаяся ближе всего к сцене, определит границу ее передней стороны чертой, отрезающей сегмент круга; затем надо провести через центр параллельную этой черте линию, которая отграничит помост просцениума от пространства оркестры<sup>3</sup>. Таким образом получится помост, который следует делать шире, чем у греков, потому что у нас все артисты действуют на сцене; оркестра же предназначена для сенаторских мест» (Витрувий. V, VI).

<sup>3</sup> Оркестра (др.-греч. ὀρχήτρα, от др.-греч. ὀρχέομαι — «танцевать») в античном театре — круглая (затем полукруглая) площадка для выступлений актёров, хора и отдельных музыкантов. Первоначальное и этимологическое значение — «место для плясок».

Сцена древнеримского театра представляла собой прямоугольное пространство, которое называлось просцениумом и находилось за оркестрой. На этой прямоугольной площадке и выступали актеры. За просцениумом находилась каменная стена (скена), расчленённая архитектурной и скульптурной декорацией и представляющая собой фасад здания с тремя проходами. Через проходы в скене и через боковые ходы происходило перемещение актёров.



Древнеримский театр в Аспендосе (Турция). Фото с сайта <http://www.awaytravel.ru>.

Палладио в театре Олимпико следует практически всем указаниям Витрувия. Однако оркестра у него присутствует исключительно согласно традиции, не выполняя первоначальной функции. Изначально оркестра была местом, где выступали актеры, позже — местом для хора и музыкантов. В древнеримском театре ее размеры были уменьшены до полукруга и во время спектаклей это пространство никак не использовалось.



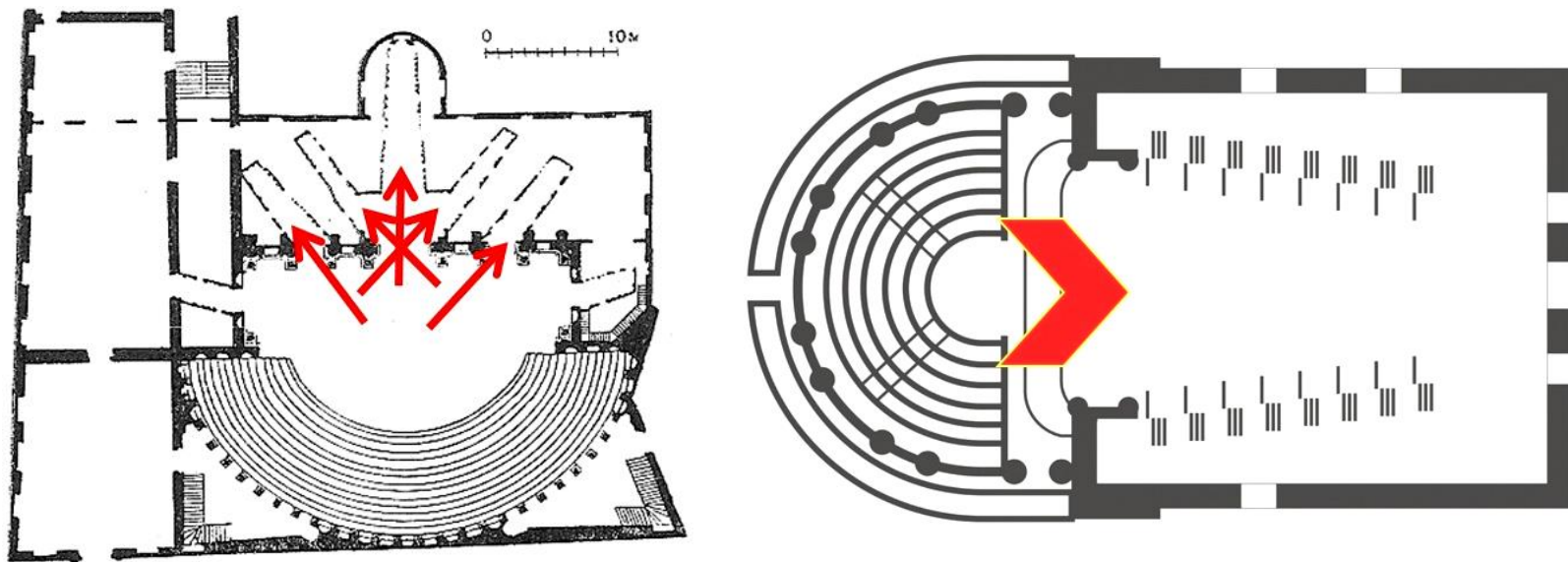
Интерьер театра Олимпико А. Палладио (слева) и Эрмитажного театра Д. Кваренги (справа). Фото с сайтов <http://www.teatrolimpicovicenza.it/en/> и <https://hermitagetheater.ru/theater>

Кваренги по вышеуказанным признакам располагает только оркестру, отсекая от нее часть круга. Тем не менее, в этом театре оркестра существует не номинально, в ней располагается оркестр — получается, что Кваренги вновь обращается к тому значению оркестры, когда на ней находились музыканты и хор (здесь — оркестр). Однако на этом использование ан-

**КРАСНОРУЦКАЯ Т.В., ДЕМИДОВ А.С. ТЕАТР ОЛИМПИКО И ЭРМИТАЖНЫЙ ТЕАТР. ПРОСТРАНСТВО ТЕАТРА И ОТРАЖЕНИЕ ИДЕАЛОВ ВРЕМЕНИ.  
КОМПОЗИЦИЯ И ДЕКОРАЦИЯ**

тичных черт в построении сцены заканчивается, так как ее устройство у Кваренги совершенно другое. Он продолжает идею Палладио о превращении пространства за проскениумом в театральное. То есть пространство, которое в античности было закрыто от глаз зрителей стеной, теперь становится не только главным местом действия, но и единственным. Теперь ничто не ограничивает его, и у Кваренги оно занимает две трети всего театра.

Если сравнить план театра Олимпико с театром Кваренги, то можно заметить, что Кваренги берет только центральный фрагмент из всего устройства сцены Палладио. Его сцена представляет собой, по сути, одну центральную перспективу театра Олимпико.



План театра Олимпико А.Палладио (слева) и Эрмитажного театра Д. Кваренги (в центре и справа).  
С сайта <http://kannelura.info>.

Обратим внимание на то, что геометрия театра в античности не была настолько открыта для зрителей, как в театре Олимпико, где, благодаря перспективам, продолжающим углы треугольников, и лучевым проходам в театлоне становится заметна структура театра со сложной внутренней организацией и взаимным продолжением одних элементов другими. Витрувий специально оговаривает, что

«...клинья мест для зрителей в театре разделяют так, чтобы углы треугольников, идущие по окружности круга, давали направление подъемам и лестницам между клиньями к первому круговому проходу» (Витрувий. V, VI).

Палладио развивает эту идею, продолжая проскениум перспективами. Возникает центр, из которого исходит многонаправленное движение, кажущееся сугубо геометрическим, если посмотреть на план, и очень гармоничным, если посмотреть на это вживую. Тем самым Палладио следует античным традициям, без лишнего трепета видоизменяя их для ренессансных нужд: вместо простых проходов через стену он делает перспективы. Таким образом, все пять концов «звезды» как бы прорывают внутреннее пространство театра во внешнее, превращаются в улицы, которые кажутся настоящими, но на самом деле является художественной условностью и декорацией театра. Здесь можно усмотреть связь с живописными памятниками римских вилл второго помпеянского стиля, где изображение пейзажа словно становится окном в реальный окружающий виллу мир с его прекрасными видами. Палладио как строитель многочисленных вилл был, несомненно, знаком с этой важной составляющей образа античной загородной резиденции.

Можно заключить, что Палладио отчасти раскрывает тайну построения театра перед зрителями, соотнося проход в театлоне с иллюзорными улицами за аркой, позволяет человеку прозреть замысел творца. За счет этих линий взгляд посетителя направляется в нужную точку. Открытость законов построения здания коррелирует со свойственной Возрождению идеей о познаваемости законов мироздания. Создание произведений с использованием этих, как кажется человеку эпохи, математических законов, должно вести освоившего их к величию, равному славе Бога. Помимо сложного идейного содержания, театр обладает эффектным архитектурным решением, являясь одним из высших достижений мысли Палладио, которое станет источником идей и эталоном для будущих вариаций.

### Интерьер

Палладио строит свой театр из дерева по нескольким причинам. Во-первых, построить каменный древнеримский театр внутри уже существующего каменного здания не представляется возможным; во-вторых, строительство из дерева значительно удешевляет процесс. Кроме того, уже у Витрувия описана и ещё одна важная причина:

**КРАСНОРУЦКАЯ Т.В., ДЕМИДОВ А.С. ТЕАТР ОЛИМПИКО И ЭРМИТАЖНЫЙ ТЕАТР. ПРОСТРАНСТВО ТЕАТРА И ОТРАЖЕНИЕ ИДЕАЛОВ ВРЕМЕНИ.  
КОМПОЗИЦИЯ И ДЕКОРАЦИЯ**

«Все общественные деревянные театры имеют много дощатых частей, которые непременно резонируют» (Витрувий. V, VI).

Именно этим приемом и пользуется Палладио, закрепляя за деревянными частями функции «голосников». Изначально театр Олимпико не имел крыши для более точного уподобления античным театрам, однако материал требовал крыши в качестве защиты от влияния внешней среды. Первое решение — парусиновый тент — обладало римским звучанием, поскольку тент использовался и в имперских амфитеатрах. Каменная крыша была сделана только в XIX в., а потолок расписан в 1914 году, и в таком виде он существует до настоящего времени.

Кваренги строит свой зал по иным принципам, и решение проблемы перекрытия оказывается иным. Эрмитажный театр с самого начала представлялся ему крытым (что логично в петербургском климате, к которому необходимо было приспособить проект), но, чтобы не затеснять пространство дополнительными опорами для каменного потолка, архитектор перекрывает его более лёгким материалом — деревом. Благодаря свойствам деревянного потолка звук со сцены отражался от него обратно в зал. Однако стоит заметить, что у обоих архитекторов эта проблема не является первоочередной, так как театры очень небольшие по своим размерам, в отличие от древнеримских, и потому обладают лучшей слышимостью.

Обратимся к театру. Как и во всех античных театрах, у Палладио и Кваренги он представляет собой полукруг, разделенный на сектора. У Палладио он завершается колоннадой, на которой расположено 30 статуй — 30 меценатов, основавших Олимпийскую академию.

Это воспоминание об античной традиции ставить статуи заслуживших общественное уважение граждан вдоль улиц. Делая это в интерьере театра, архитектор показывает, чем заслужили почет тридцать его меценатов.

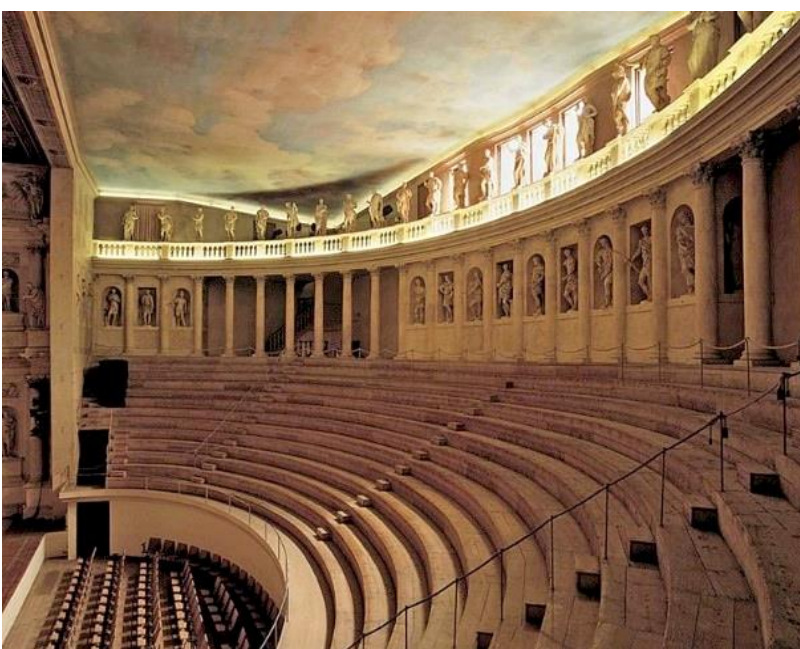
В Эрмитажном театре устройство театрального зала практически скопировано с проекта Палладио: постепенно повышающиеся полукруглые скамьи, которые завершаются рядом полуколонн. Между ними в нишах расположены скульптуры Аполлона и девяти муз, а над ними барельефы с портретами знаменитых деятелей театра, музыкантов и поэтов: Мольера, Расина, Вольтера, А.П. Сумарокова, Галуппи<sup>4</sup>, Йоммелли<sup>5</sup>, Метастазии<sup>6</sup>. Тем самым подчёркивается важность новаторской роли

<sup>4</sup> Бальдассаре Галуппи (Baldassarre Galuppi, 1706—1785) — итальянский композитор, по прозвищу Буранелло, автор многочисленных комических опер-буфф.

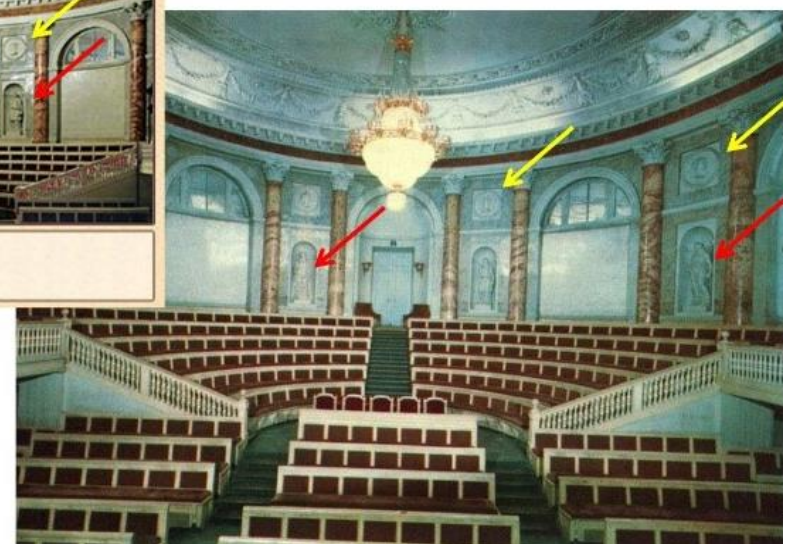
<sup>5</sup> Никколо Йоммелли (Niccolò Jommelli, 1714—1774) — итальянский композитор, за пристрастие к немецкому стилю в музыке именовался «итальянский Глюк».

<sup>6</sup> Пьетро Метастазиио (Metastasio, собственно Pietro Antonio Domenico Trapassi, 1698—1782) — прославленный итальянский либреттист и драматург.

людей, которые развивали театральное искусство. При этом барельефы как бы уравнивают богов и людей, одинаково подвластных силе театра, и проводят родословную этого искусства из античной древности. Аполлон и музы приносят гармонию в мир, их представление способно утихомирить конфликт богов; их появление в здании означает, что, попадая в театр, зритель забывает об оставшихся вовне делах и сосредоточен только на представлении. Другими словами, перед нами образ театра как иного мира, отмеченного преобразующим присутствием божества.



— муз  
— деятели искусства



Интерьер театра Олимпико А. Палладио (слева) и Эрмитажного театра Д. Кваренги (справа)  
Фото с сайтов <http://www.teatrolimpicovicenza.it/en/> и <https://hermitagetheater.ru/theater>



**КРАСНОРУЦКАЯ Т.В., ДЕМИДОВ А.С. ТЕАТР ОЛИМПИКО И ЭРМИТАЖНЫЙ ТЕАТР. ПРОСТРАНСТВО ТЕАТРА И ОТРАЖЕНИЕ ИДЕАЛОВ ВРЕМЕНИ.  
КОМПОЗИЦИЯ И ДЕКОРАЦИЯ**

Вопрос перехода между мирами, между пространством города и пространства театра, порождает проблему входа и его оформления.

По Витрувию,

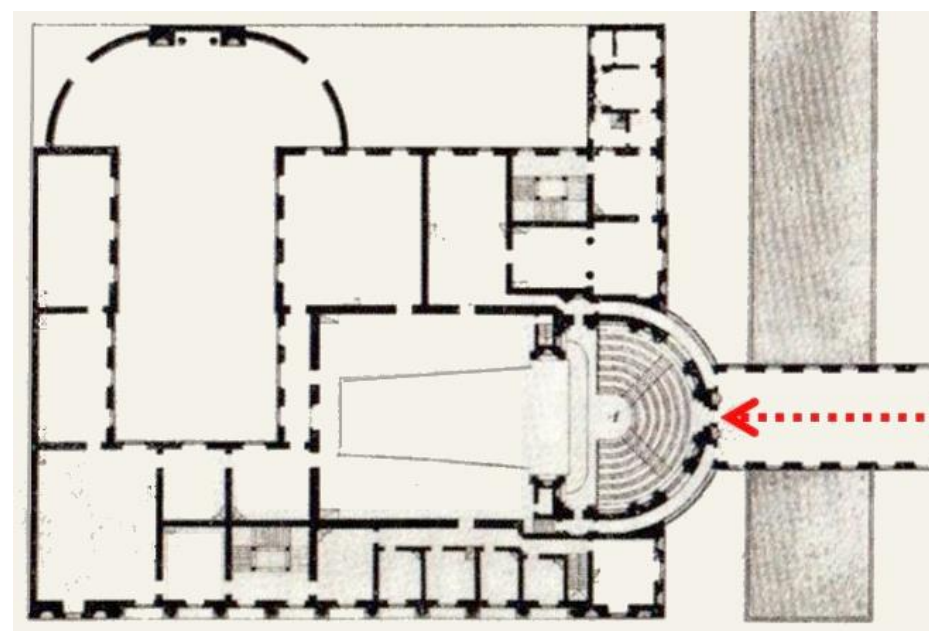
«...входы надо делать многочисленные и просторные и не соединять верхние с нижними, но проводить их всюду сквозными и прямыми, без поворотов, чтобы по окончании представлений не происходило давки и народ со всех мест мог расходиться по отдельным выходам беспрепятственно» (Витрувий. V, III).

В театре Олимпико входов немного, но при этом они расположены с разных сторон, нарушая римский принцип осевой композиции и фасадной ориентации и приветствуя поиск новых решений для новой эпохи. В древнеримский театр зритель попадает через арку, а здесь либо через колоннаду, либо через обыкновенный прямоугольный проход.



Театр Олимпико, А. Палладио, интерьер. С сайта <http://www.teatroimpicovicensa.it/en/>.

Кваренги делает всего один парадный вход для зрителей, тем самым он подчеркивает то, что театр этот является императорским, поскольку церемониально важно первенство монарха при проходе внутрь. Эрмитажный театр соединяется с Новым Эрмитажем аркой Фельтена, и только через нее можно было попасть в его здание из дворцовых помещений. Служебные входы с улицы выделены мало. Архитектура уже на пути к театру задаёт направленное движение, шествие.



Комплекс Эрмитажного театра, Д. Кваренги, план. С сайта <http://kannelura.info>.

Исключаются хаос и давка. Вход и выход являются одной из частей спектакля: первой входит императрица, за ней следуют остальные согласно иерархии. Возникает процессия, шествие, с которого начинается спектакль, и которым заканчивается. При этом у нас этот единственный вход/выход преобразован в отдельную постройку, тем самым Кваренги соблюдает античную традицию входа в театр через арку (здесь мы говорим о проходах в римские театры, стоя-

**КРАСНОРУЦКАЯ Т.В., ДЕМИДОВ А.С. ТЕАТР ОЛИМПИКО И ЭРМИТАЖНЫЙ ТЕАТР. ПРОСТРАНСТВО ТЕАТРА И ОТРАЖЕНИЕ ИДЕАЛОВ ВРЕМЕНИ.  
Композиция и декорация**

щие на субструкциях<sup>7</sup>).

<sup>7</sup> Субструкция — конструкция, поддерживающая снизу ту или иную часть архитектурного сооружения.

### **Сцена**

«Сцены бывают трёх родов: трагические, комические, сатирические. Декорации их несходны и разнообразны: трагические изображают колонны, фронтоны, статуи и прочие царственные предметы; комические же представляют частные здания, балконы и изображения ряда окон, в подражание тому, как бывает в обыкновенных домах; а сатирические украшаются деревьями, пещерами, горами и прочими особенностями сельского пейзажа» (Витрувий. V, VI).

В варианте Серлио, с которым работают Палладио и Скамоцци, эта декорация не плоский живописный задник, а уходящее перспективное пространство.

Единственным спектаклем, который игрался в театре Олимпико и открыл его, была трагедия «Царь Эдип». Его декорации сохранились, и уже по этому архитектурному оформлению сцены просвещённый зритель понимает жанр представления. Однако декорации театра Олимпико не только трагические: перспективы улиц с частными зданиями «комического» типа показывают, что Скамоцци не заботится об абсолютной чистоте античной идеи и преобразует её по своему усмотрению.

Если говорить о пропорциях, то они в целом соответствуют представлению об античном театре. Согласно Витрувию,

«...длина сцены должна быть вдвое больше диаметра оркестры. Высота колонн над подиумом, вместе с их капителями и базами, составляет четверть диаметра оркестры; архитравы и украшения этих колонн составляют пятую часть их вышины. Парапет над ними составляет половину нижнего парапета. Колонны над этим парапетом на четверть короче нижних; архитравы и украшения этих колонн составляют пятую их часть. Если же над сценой будет поставлен третий ярус колонн, то верхний парапет должен быть наполовину ниже среднего парапета; верхние колонны на четверть короче средних, а архитравы с карнизами у этих колонн также должны быть в одну пятую их высоты» (Витрувий. V, VI).

Выбор места продиктовал не круглую, а эллиптическую форму зала. Всё, кроме размера сцены и овальной вытянутости, Палладио устраивает по «канонам» Витрувия, подражая представлению о римском античном театре или, вернее, воссоздавая образ античности согласно с представлениями и пожеланиями своей эпохи. Кваренги, в свою очередь, не строит проскениума, поэтому ему не нужны античные декорации, расположенные на стене, которая обрамляла сцену. Этой стены у него просто нет. Кваренги — человек иной эпохи, с отличным от ренессансного представлением об античности и о том, как именно следует у неё учиться. Влияние античности на человека эпохи классицизма уже более опосредованное, во многом происходит сквозь призму выработанных Ренессансом взглядов, а в архитектуре фигура Андреа Палладио обладает колоссальным авторитетом.

### **Декор**

Мы обращаемся к пространству сцены театра Олимпико. В первом ярусе преобладает вертикаль, поэтому и чередование вертикальное, оно выражается в проемах. Явно присутствует ось симметрии, она задается аркой, которую придавливают две горизонтальные таблички сверху. Второй ярус является чем-то средним между первым и третьим, здесь не очень понятно, что преобладает вертикаль или горизонталь. Однако чередование здесь выражается через горизонтальные детали: треугольные и лучковые фронтоны. И на третьем ярусе явно преобладает горизонталь. Ярусы служат своеобразной «хронологической шкалой»: если на первых двух изображаются античные драматурги, то на третьем представлены сцены из их постановок, в которых чаще отражалось более раннее время, чем то, в котором они жили, так называемый век героев.

**КРАСНОРУЦКАЯ Т.В., ДЕМИДОВ А.С. ТЕАТР ОЛИМПИКО И ЭРМИТАЖНЫЙ ТЕАТР. ПРОСТРАНСТВО ТЕАТРА И ОТРАЖЕНИЕ ИДЕАЛОВ ВРЕМЕНИ.  
КОМПОЗИЦИЯ И ДЕКОРАЦИЯ**



Театр Олимпико, А. Палладио.  
Декорации сцены. Фото с сайта  
<http://www.teatrolimpicovicenza.it/en/>

В соответствии с системой декора триумфальной арки, изображения должны представлять деяния, прославившие её создателей. В данном случае это иллюстрации к сценам из произведений античных драматургов.

Круглые скульптуры, установленные на сцене, изображают римских поэтов, ораторов, героев, но при этом они имеют портретное сходство с членами Олимпийской академии. Это своеобразное проявление идеи донаторского портрета, важного в религиозной живописи и скульптуре как Возрождения, так и Средних веков. Здесь снова налицо «центростремительная» иерархия: чем значительнее был вклад, тем ближе к центру располагается статуя заказчика.

Целью объединения в Виченце объявлялось возрождение античности, и нетрудно заметить, как любовь к античности участников Олимпийской академии проявляется здесь во всем, в архитектуре, скульптуре и в пьесе, которая здесь игралась. А также в гербе, на котором изображен ипподром. Театр Кваренги сохраняет связь с идеями Палладио и в этом вопросе. Из античных мотивов в его декоре — Аполлон и музы, а люди, которым поставлена триумфальная арка — известные драматурги, деятели театрального искусства. В данном случае, однако, важна именно новаторская роль, а не просто принадлежность к миру театра.

### Театральные декорации

Андреа Палладио экспериментирует с декорациями театра Олимпико, создавая сложную многоуровневую концепцию. В оформлении обыгрывается архитектура и архитектурная иллюзия древнеримского театра, и создаётся иллюзия ещё более сложная. Каменная стена сцены, бывшая ранее, теперь стала выполнять роль декорации. Винченцо Скамоцци продолжает экспериментировать с декорациями, добавляя в них трёхмерные повышающиеся усиленные перспективы, которые расширяют театральное пространство. Благодаря этим перспективам перед зрителем возникает целый город.

Фронтальная стена построена таким образом, что в ее декорациях угадывается гигантская триумфальная арка, через проемы которой мы можем видеть расходящиеся улицы. Они достаточно малы, всего по пять-семь метров. Для того, чтобы соблюсти масштаб, они построены с учетом перспективного искажения и находятся под наклоном. Из-за опасности разрушить иллюзию взрослые актеры не заходили в них, там играли только дети. Так архитектура диктует театру правила его функционирования.

Все декорации вписаны в стену сцены древнеримского театра. Однако не забудем, что теперь она тоже является декорацией. Возникает усложняющий пространство и образ эффект декорации внутри декорации. При этом они настолько многообразны, что имеют несколько трактовок.

Во-первых, перед зрителями представлена триумфальная арка, которая открывает въезд в город, а в конце центральной перспективы можно увидеть ещё одну, которая как бы завершает эту дорогу, и тем самым как бы подразумевается изображение целого города.

На триумфальной арке есть две таблички. Первая гласит: «Театр создан Олимпийской академией. Палладио архитектор». Выше располагается другая, с девизом Академии (Nos opus, hic labor est!) и гербом Виченцы. Надписи, по сути, означают, что члены Олимпийской академии не только создали театр, но и воздвигли себе триумфальную арку.

Ещё один вариант интерпретации таков: сцена представляется центральной площадью города, к которой сходятся пять прямых «улиц», сформированных расходящимися треугольниками плана. Тем самым театр мыслится как проекция идеального города, однако созданного не в соответствии с идеалами античной гипподамовой системы<sup>8</sup>, а на основе средневековой радиально-кольцевой планировки.

<sup>8</sup> Гипподамова система — способ планировки античных городов с пересекающимися под прямым углом улицами, рав-

**КРАСНОРУЦКАЯ Т.В., ДЕМИДОВ А.С. ТЕАТР ОЛИМПИКО И ЭРМИТАЖНЫЙ ТЕАТР. ПРОСТРАНСТВО ТЕАТРА И ОТРАЖЕНИЕ ИДЕАЛОВ ВРЕМЕНИ.  
КОМПОЗИЦИЯ И ДЕКОРАЦИЯ**

ными прямоугольными кварталами и площадями, отводимыми под общественные здания и рынки, кратными стандартным размерам квартала. Обычно связывают с именем древнегреческого архитектора Гипподама Милетского.

Следует заметить, что декорации находятся не только на сцене, они окружают зрителя со всех сторон, то есть действие выходит за пределы сцены и как бы включает в себя посетителей, предлагая им роль, например, народа, толпящегося у дворца Эдипа.

Сцена Эрмитажного театра представляет собой физическое воплощение идеи перспективы, перспективной коробки. По этой причине само внутреннее пространство у Кваренги является более динамичным. Таким образом, достижением создателей театра Олимпико является решение декораций, а у Кваренги — художественные возможности пространства интерьера. В театре Олимпико актер подстраивается под пространство, а здесь — наоборот. У Палладио актеры оказываются отчасти подчинены архитектурной конструкции, они могут играть только на просцениуме, принимая во внимание то, что позади них находится целый город — Фивы. В книге сына Палладио опубликован проект этой декорации. Неизвестно точно, воспользовался ли Скамоцци рисунком учителя или его сына, но рисунок не содержит намёка на реальную глубину, и улицы скорее похожи на плоский задник с линейной перспективой.

В финальном варианте внутри превосходно выстроенной перспективной иллюзии человек кажется гигантом. Впрочем, действие не предполагало активного перемещения актёров на просцениуме и, тем более, в глубине сцены. У Кваренги же актеры играют в самом центре, прямо в проходе арки, как бы внутри мифологизированного пространства.

В театре Олимпико декорация выходит за отведенное ей пространство, а в Эрмитажном театре вся декорация вынесена в театрон. Сцена абсолютно пустая, ее от нас закрывает занавес, на который следует обратить особое внимание. В театре Олимпико его нет, так как задача Палладио — представить зрителю внешний мир. Кваренги знает о поставленной его предшественником задаче и решает ее по-своему. Вместо привычной для того времени декоративной живописи на занавесе был изображен фасад круглого купольного здания с портиком — идеального храма (под которым может подразумеваться храм искусства под покровительством императрицы, как это было в здании Академии Художеств); возможно, это проект или фантазия на тему внешнего облика Эрмитажного театра.



Пьеро делла Франческа. Идеальный город. Ок. 1472. Урбино, Национальная галерея области Марке.  
Модель идеального храма как центра пространства идеального города

Происходит обман зрительских ожиданий, и финалом триумфального шествия за императрицей вдруг оказывается театральная сцена. Минував реальный вход, посетитель видит изображение театра-храма. Кваренги будто помещает внутрь театра еще один, но при этом приводит человека к фасаду театра, в котором нет входа. Реальный фасад, в свою очередь, также мыслится как своеобразный архитектурный занавес. Здесь можно провести параллель с упомянутой идеей декорации, встроенной в декорацию, в театре Олимпико.

Рассмотрим важный для восприятия архитектуры вопрос точки зрения. В театре Олимпико нет места с полным обзором, взгляду доступны сразу не более трёх частей из пяти, хорошо видимые лишь из двух центральных секторов. Вероятнее всего, это способ намекнуть на несовершенство человеческой природы или просто естественное следствие этой нерешаемой проблемы Ренессанса. Даже в сотворённом человеческими руками пространстве человек не всемогущ, и видение его ограничивается не зависящими от него законами. Физические «точки зрения» напоминают о многообразии мнений и взглядов. Всё это несколько идёт вразрез с гуманистическими идеями об антропоцентричном мире. Перед нами возникает прекрасный совершенный мир, идеальный город, но нет такого места, откуда человеку можно было бы его полностью обозреть.

**КРАСНОРУЦКАЯ Т.В., ДЕМИДОВ А.С. ТЕАТР ОЛИМПИКО И ЭРМИТАЖНЫЙ ТЕАТР. ПРОСТРАНСТВО ТЕАТРА И ОТРАЖЕНИЕ ИДЕАЛОВ ВРЕМЕНИ.  
Композиция и декорация**

Этот идеал, город-зрелище, виден только для творца, зрителям и актёрам его полнота недоступна. Заметим, что арки сцены непрактичны для актёров, в них почти невозможно играть. Встречаются две крайности: идеал и невозможность его «обуздать». Это идеал возможен только без людей, их нет в идеальном городе, и ренессансный автор, силой своего творчества коснувшись божественного, возвысившись над миром, оказывается одинок в возможности познания и полноценного обладания совершенством.

Кроме того, возникает некая иерархия мест, хотя театр принадлежит кружку гуманистов, заявляющих о равенстве. Притом эта иерархия и не приближена к античной, где верхние места маркировали привилегированное положение; здесь «почётнее» оказывается центр, предлагающий более полный угол обзора, более расширенную «картину мира», большую возможность к познанию внутреннего пространства. И в этом, с одной стороны, отход от ренессансного желания следовать античности, а с другой — решение, достойное своей эпохи с её тягой к познанию мира. Кваренги же строит свой театр для императрицы, но все места с точки зрения видимости в нём «уравнены в правах»:

«В этом театре нет никаких особых мест, весь этикет изгнан и каждый может садиться там, где ему нравится»  
[Малиновский, 2008, с. 481—482].

Расположение входа позволяет подчеркнуть идею главенства императрицы. Все заходящие в театр вслед за правительницей могли, как и она, обозреть всё пространство сразу, поэтому важным оказывается именно первенство её взгляда. Этот эффект усиливается за счёт осознаваемого соотнесения с триумфальным шествием императора через арку. Таким образом, от одинаково «ущемлённого» равенства Палладио Кваренги переходит к выделению фигуры правителя, взору которого подвластно всё пространство.

Необходимо уточнить, что Палладио, с другой стороны, полностью открывает сцену, а у Кваренги сцена закрыта занавесом. Оказывается, что даже направление взгляда монарха predetermined заранее. Это напоминает о вещах, находящихся выше власти Екатерины, тех, которым она, в свою очередь, вынуждена подчиняться.

Снова обратимся к ренессансной идее создания идеального города, отвечающего всем потребностям новой совершенной личности эпохи Возрождения.

«Такой город должен быть разделен на кварталы, которые делились бы по иерархическому принципу или по виду занятости. В центре, на главной площади, находится здание, где была бы сосредоточена городская власть, а также главный собор и дома знатных фамилий и управляющих городом. Ближе к окраинам располагались дома торговцев и ремесленников, а на самой границе жили бедняки. Такое расположение зданий стало бы препятствием к возникновению различных социальных волнений, так как дома богачей были бы отделены от жилищ бедных граждан. Следующий важный принцип: город должен был отвечать запросам любой категории граждан, чтобы и правителю, и священнослужителю было комфортно проживать в нём. Планировка обязана была быть регулярной, по которой город делился на четкие кварталы прямыми улицами. Площади были либо круглыми, либо прямоугольной формы. Вся архитектура должна была подчиняться строгим геометрическим построениям» [Соколова, 2011].

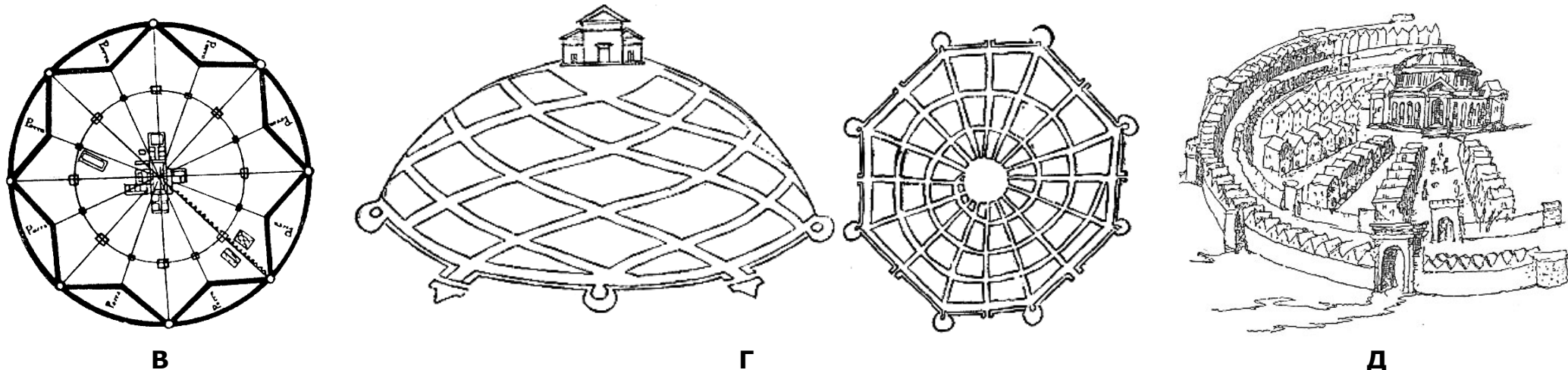


А



Б

**КРАСНОРУЦКАЯ Т.В., ДЕМИДОВ А.С. ТЕАТР ОЛИМПИКО И ЭРМИТАЖНЫЙ ТЕАТР. ПРОСТРАНСТВО ТЕАТРА И ОТРАЖЕНИЕ ИДЕАЛОВ ВРЕМЕНИ. КОМПОЗИЦИЯ И ДЕКОРАЦИЯ**

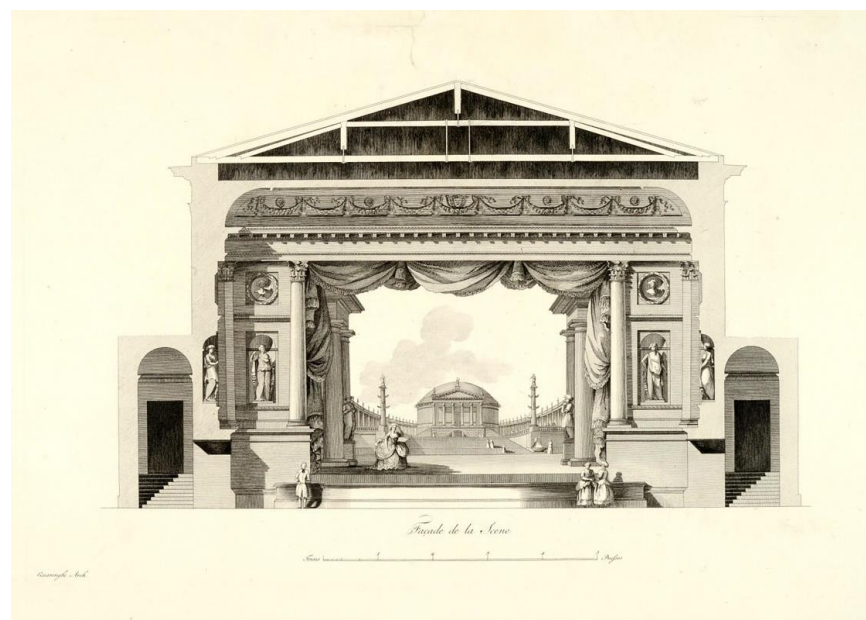
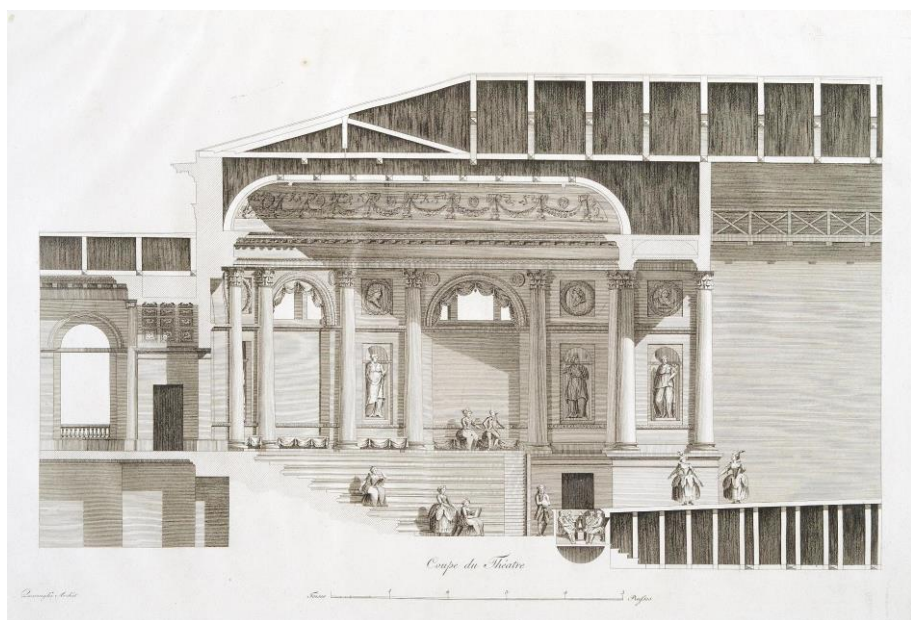


Идеальные города эпохи Возрождения: **А** — приписывается кисти Фра Карневале, ок. 1480—1484, **Б** — приписывается кисти Франческо ди Джорджо, ок. 1490 — ок. 1500; **В** — Антонио Филарете (Антонио ди Пьетро Аверулино), 1465, «Трактат об архитектуре»; **Г** — Франческо ди Джорджо Мартини, XVI в.; **Д** — идеальный город Фра Джокондо, XVI в.

Заметим, однако, что существование идеального города, населённого несовершенными жителями, то есть обыкновенными людьми, естественно отличающимися от представления эпохи об идеальном человеке, невозможно. Именно поэтому Палладио строит свой идеальный город так, чтобы в него не мог попасть человек, так как человек несопоставим с этим городом и разрушает его, попадая внутрь. В данном случае это происходит из-за разрушения иллюзии перспективы и из-за видимой несомасштабности зданий и человеческой фигуры.

Театр Олимпико открывает перед зрителем площадь, от которой расходятся абсолютно прямые улицы. Однако этот идеальный город помещен в неидеальный театр и недоступен полному обозрению с одной точки. Это показывает утопичность идеи совершенного города: её возможно воплотить лишь частично, и несоответствие идеального проекта реальности человеческой жизни является одной из важных проблем, с которыми сталкивается эпоха Ренессанса.

Ещё раз отметим важность мотива триумфальной арки в обоих театрах. У Палладио сама декорация сцены выполнена в виде такой арки. У Кваренги этот мотив не визуализирован и существует на уровне идеи, воспоминания, представления. Это означает, что сидящие в театроне либо находятся в проходе условной арки, либо уже миновали её.



Эрмитажный театр. Д. Кваренги: слева — проект, справа — первоначальные декорации сцены.  
С сайта <http://kannelura.info>

Античная арка всегда имеет посвящение. В театре Олимпико она посвящена олимпийской академии, античным драматургам, а также самому Палладио, её создателю. Вспомним также о соотношении с Аполлоном, музами и драматургами, которые изображены на стене театроне. В данном случае триумфальная арка как бы возведена в их честь, следовательно, они и должны быть на ней изображены.

Не менее важна идея процессии, шествия через арку, ставшей отдельной постройкой. Эрмитажный театр был построен специально для Екатерины II, поэтому каждый раз, когда она входила в него, она проходила как бы сквозь собственную триумфальную арку. Образ императрицы словно уподобляется победоносным императорам античности в моменты их славы, арка поставлена не только в честь изображённых драматургов, но в первую очередь самой правительнице как про-

**КРАСНОРУЦКАЯ Т.В., ДЕМИДОВ А.С. ТЕАТР ОЛИМПИКО И ЭРМИТАЖНЫЙ ТЕАТР. ПРОСТРАНСТВО ТЕАТРА И ОТРАЖЕНИЕ ИДЕАЛОВ ВРЕМЕНИ.  
КОМПОЗИЦИЯ И ДЕКОРАЦИЯ**

свещённому монарху и как автору произведений. Часто в этом театре проходили постановки пьес Екатерины. Тем самым она проходила через триумфальную арку, чтобы в том числе увидеть славу своих творений.

**Дух времени**

Важной проблемой, связанной с парой «театр Олимпико — Эрмитажный театр», является проблема наследования античности (и Ренессансу) и интерпретации наследия в эпоху Возрождения и в эпоху Просвещения.

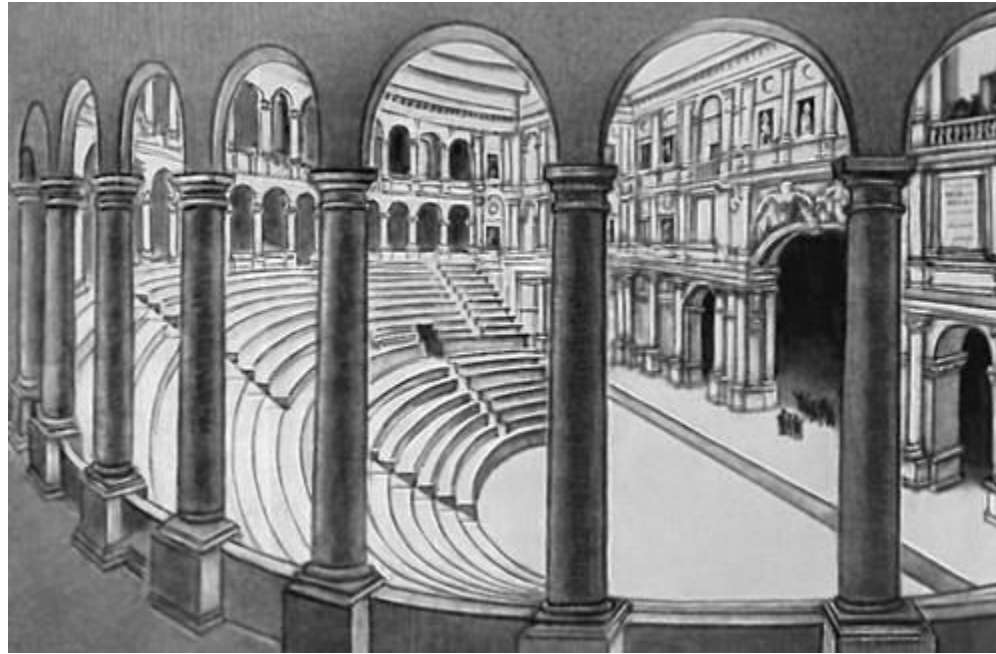
Античность — основа европейской культуры, общее прошлое народов Европы и в определённом смысле общее место во всём искусстве того, что принято называть Западным миром. Ренессанс, осознавший окончание античности, отделяет себя от Средневековья и стремится возродить её. Излишне было бы повторять многократно написанное о ретроспективизме эпохи, реконструкторском пафосе и в то же время желании не просто воссоздать, но превзойти величие достижений древних — прежде всего римлян. Одна из причин постоянного поиска в этом направлении — проблема приближения человека к Богу посредством познания математических законов мира и использования их в творчестве, решаемая Ренессансом путём обращения к античности и её творческой переработки при помощи достижений науки, то есть разума. Палладио с успехом завершил свой эксперимент по возрождению великой античной мечты, и неслучайно (именно поэтому) его работа стала отправной точкой для всех последующих поколений архитекторов, преследовавших ту же цель. Обращаясь к античности, они принимали в качестве эталонного удачный образец Палладио — более близкий по времени, показывающий совершенство, вобравший в себя Античность и утвердивший её в Новое время, — так, как для чтения выбирают более новое издание или перевод. Доказав возможность создания архитектуры, подобной античной и даже лучше, и оставив чёткое практическое руководство к этому в своих книгах, Палладио сооружает тем самым прочное основание для новых экспериментов: теперь, когда Античность возрождена, она может быть продолжена. Естественно, продолжение предполагает не копирование, но творчество, растущее из достижений прошлого; постройки и проекты Палладио заняли в их ряду равноправное почётное место. Палладианцы же, таким образом, — продолжатели древней традиции, прозревающие (герменевтически) её сквозь творения великого вичентинца, — с одной стороны, и продолжатели идей либо подражатели самого Палладио — с другой.

Для России Палладио как архитектор и как «источник античности» имеет самое большое значение. Ещё со времён Петра его архитектура и его теория, привезённая пенсионерами в виде усвоенных уроков, скопированных чертежей, в виде рукописи Долгорукова «Архитектура цивилная...», в которой приводятся фрагменты как из самого «Палладиуша», так и из его последователей (в том числе Скамоцци), прибывшая ко двору с собранными по Европе книгами архитекторов-палладианцев [*Палладио в России: От барокко до модернизма, 2015. С.55-57*], входит в культуру новой России, составляя важную часть теоретической основы архитектуры Нового времени.

При Екатерине II, в 1770-е, происходит смена приоритетов и переориентация в политике и в искусстве. Поиск собственного стиля идёт сразу в двух направлениях: в обращении к архитектуре «готической», то есть средневековой, «неправильной», отошедшей от античных принципов (под этим понимается как европейская традиция и собственно готика, так и русское средневековье — достаточно вспомнить, например, об указании строить пятиглавые храмы); в обращении к «правильной» архитектуре, под которой понимается ордерное строительство, наследующее древнеримским и ренессансным временам.

Естественным образом палладианская архитектура, и модная, и вечная, играет здесь ведущую роль. К совершенству построек Палладио русская архитектура (в лице в том числе Джакомо Кваренги, изучавшего её лично) прибегает как к идеалу, вынося из неё идеи величия и вечности (поскольку она продолжает древнюю и превосходит её — в духе Ренессанса). Монументальность и торжественность портиков, регулярность планов начинают устойчиво ассоциироваться в России с государственной властью, мудрой и совершенной, с торжеством Разума и справедливости. Созданный миф переживает век Просвещения, и палладианская архитектура продолжается даже в постройках XX века (интересен, например, интерьер театра из конкурсного проекта Дворца рабочих в Петрограде И.А. Фомина 1919 г.: полуэллипс оркестры окружён амфитеатром зрительских мест, верхний ярус оформлен аркадой на колоннах, а декорация сцены за узким просцениумом — трёхпролётная триумфальная арка с ордерной декорацией).

**КРАСНОРУЦКАЯ Т.В., ДЕМИДОВ А.С. ТЕАТР ОЛИМПИКО И ЭРМИТАЖНЫЙ ТЕАТР. ПРОСТРАНСТВО ТЕАТРА И ОТРАЖЕНИЕ ИДЕАЛОВ ВРЕМЕНИ.  
Композиция и декорация**



Дворец рабочих в Петрограде.  
И.А. Фомин. 1919 г. Проект интерьера.  
С сайта <https://dic.academic.ru>.

Интересно то, что и «готика», и палладианство для екатерининской эпохи подразумевают восхождение к античности, но разными путями. Под «готикой» в это время понимается также и восточная архитектура, и Ходынские постройки М. Ф. Казакова 1775 — увеселительный ансамбль в честь празднования заключения русско-турецкого мира, представляющий собой как бы карту завоёванных крепостей и завоёванную (то есть ставшую таким образом русской) архитектуру, доказывают это. Истинный облик, например, Еникале не отражается, как и то, что крепость строили итальянские мастера по европейскому образцу — турецкие укрепления представлены в «готическом» вкусе. «Греческий проект» Екатерины, предполагающий отвоевание византийских территорий у турок и возведение на константинопольский трон Константина Павловича, подсказывает следующий элемент в ряду: «готика» — это Турция и, как следствие, Византия, а Византия — прямая наследница Римской империи, в то время как Россия наследует от неё (здесь на ум приходит и «Сказание о князьях Владимирских», возводящее княжеский дом к императору Августу, и ряд Софийских соборов, и женитьба Ивана III на византийской принцессе, и бесконечная череда других фактов из русской средневековой — «готической» истории). Впрочем, палладианский путь к античности куда короче и яснее, уже имеет под собой основания благодаря петровскому времени и, самое главное, позволяет нарядить Россию в подлинно европейское платье, избегая вкуса к отдельной стране-источнику. Он имеет как бы вечный, всеобъемлющий, всеобщий характер, позволяет империи обрести равенство в ряду европейских стран, а не преемственность по отношению к одному государству, поскольку используется ведущими державами и продолжает древнюю античную традицию.

Своей античности в России не было (кроме как на крымских территориях, отвоеванных у Турции), а обращение к национальной «готике» напоминает об изоляции византийского мира от Запада; архитектура Палладио оказывается, таким образом, идеальной «античностью» для подражания. Отсутствие в его трактате идеологического содержания и обилие практических указаний делают её, к тому же, легко воспроизводимой и потому особенно популярной.

### Заключение

Первоначальный проект театра Олимпико предполагает театр наподобие античного, но в итоге получается театр как отдельный идеальный мир. Он в своих исканиях продолжает линию развития от вписанного в пейзаж, находящегося на природе и полностью открытого греческого театра к замкнутому, построенному внутри города и отделённому от его пространства внешней стеной, ориентированному внутрь себя римскому. Идеал задуманного им мира оказывается сложно достижим. Возникает парадокс: идеальный город строится для людей, но при этом как только человек в него попадает, он перестает быть идеальным.

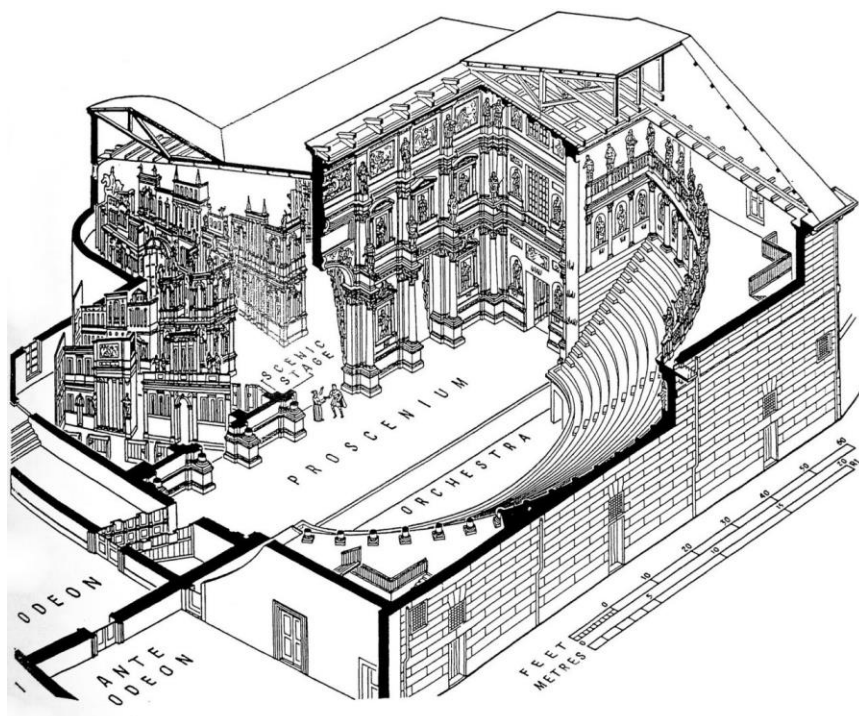
Этот мир закрыт от наших глаз, и по мере приближения зритель всё яснее понимает, что он не идеален, и притом погружается в иллюзию. Находясь внутри театра, человек осознаёт искусственность и декоративность всего, что его окружает, но ещё может поверить в образ идеальной красоты. Но излишнее приближение, помещение человека внутрь самой декорации, заставляет иллюзию рухнуть, и с ней математически выверенное совершенство теряет своё величие. Этот ренессансный театр, не утрачивая великолепия замысла и блеска архитектурного исполнения, оказывается выражением не только идеалов эпохи Возрождения, но и иллюстрацией изначально заложенного в этом явлении кризиса его идей.

Кваренги ставит перед собой другую задачу — он приближает зрителя к триумфальной арке настолько, что посетитель



**КРАСНОРУЦКАЯ Т.В., ДЕМИДОВ А.С. ТЕАТР ОЛИМПИКО И ЭРМИТАЖНЫЙ ТЕАТР. ПРОСТРАНСТВО ТЕАТРА И ОТРАЖЕНИЕ ИДЕАЛОВ ВРЕМЕНИ.  
КОМПОЗИЦИЯ И ДЕКОРАЦИЯ**

оказывается как бы позади нее. Благодаря новым решениям создателя человек проникает в глубину пространства и своим присутствием его реальным, заставляет проявляться заложенные в архитектуре образы и идеи, в отличие от театра Палладио, где все это существовало номинально. Кваренги помещает человека эпохи Просвещения внутрь идеального города Палладио, где всё подчинено разуму и строгой иерархии.



Театр Олимпико, А. Палладио: слева — разрез, справа — декорации.  
С сайтов <http://kannelura.info> и <http://www.teatrolimpicovicenza.it/en/>

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Алпатов М.В. Всеобщая история искусств. Т. II. М. — Л.: Искусство, 1949.
2. Баллер Э.А. Социальный вопрос и культурное наследие. М.: Наука, 1987.
3. Бархин Г.Б. Театры. М.: Академии Архитектуры СССР, 1947.
4. Веймарн Б.В., Вишпер Б.Р., Губер А.А., Доброклонский М.В., Колпинский Ю.Д., Левенсон-Лессинг В.Ф., Ситник К.А., Тихомиров А.Н., Чегодаев А.Д. Всеобщая история искусств. Т. III. Искусство эпохи Возрождения. М.: Искусство, 1962.
5. Веймарн Б.В., Вишпер Б.Р., Губер А.А., Доброклонский М.В., Колпинский Ю.Д., Левенсон-Лессинг В.Ф., Ситник К.А., Тихомиров А.Н., Чегодаев А.Д. Всеобщая история искусств. Т. IV. Искусство 17 — 18 веков. М.: Искусство, 1963.
6. Вергилий. Энеида. Книга VI [Электронный ресурс] // Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М.: Художественная литература, 1979. Сайт История Древнего Рима: Античная литература. Режим доступа: <http://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1375300006>.
7. Вёрман К. История искусства всех времен и народов. Т. III. Искусство XVI—XIX столетий. М.: Астрель, АСТ, 2001.
8. Витрувий. Десять книг об архитектуре. Кн. V. М.: Всесоюзный дом архитектуры, 1963.
9. Гарнери А. Ордера гражданской архитектуры / Пер. А. Зальцман, С. Тульчинского; под общ. ред. И. Малоземова. К.: Государственное научно-техническое издательство Украины, 1937.
10. Гращенко В.Н. Наследие Палладио в архитектуре русского классицизма // Советское искусствознание '81. 1982. Вып. 2 (15). С. 201 — 234.
11. Гримм Г.Г. Графическое наследие Кваренги. Л.: Гос. Эрмитаж, 1962.
12. Громов Н. Эрмитажный театр [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. 1996. № 10. Режим доступа: <http://ptzh.theatre.ru/1996/10/28/>.
13. Денисова Ю.Ю., Кузьмина Е.В., Пасынкова Т.Р. Эрмитажный театр: залы и здания Государственного Эр-

**КРАСНОРУЦКАЯ Т.В., ДЕМИДОВ А.С. ТЕАТР ОЛИМПИКО И ЭРМИТАЖНЫЙ ТЕАТР. ПРОСТРАНСТВО ТЕАТРА И ОТРАЖЕНИЕ ИДЕАЛОВ ВРЕМЕНИ.  
КОМПОЗИЦИЯ И ДЕКОРАЦИЯ**

митажа. СПб.: Государственный Эрмитаж, 2004.

14. Европейский театр. Выпуск 1. Очерки по истории европейского театра. Античность, средние века и возрождение / Под ред. А.А. Гвоздева, А.А. Смирнова. Пб.: Academia, 1923.
15. Жестаз Б. Архитектура Ренессанса. От Брунеллески до Палладио. М.: Астрель, АСТ, 2001. С. 21 – 130.
16. Зимин И.В. Люди Зимнего дворца. Монаршие особы, их фавориты и слуги. СПб.: Центрполиграф, 2014.
17. Ильин М.А. Наследие Палладио и русская архитектура конца XVIII века. М.: Госстройиздат, 1938.
18. Ильин М.А. О палладианстве в творчестве Д. Кваренги и Н. Львова // Русское искусство XVIII века / Ред. Т.В. Алексеева. М.: Наука, 1973. С. 103 – 108.
19. Кваренги. Архитектурные проекты и рисунки Джакомо Кваренги из музеев и хранилищ СССР: Выставка к 150-летию со дня смерти архитектора: Каталог / Сост. А.Н. Воронихина, М.Ф. Коршунова, А.М. Павелкина; вступ. статья А.Н. Воронихиной. Л.: Советский художник, 1967.
20. Малиновский К.В. Санкт-Петербург XVIII века. СПб.: Крига, 2008.
21. Маркузон В.Ф., Габричевский А.Г., Каплун А.И., Максимов П.Н., Саркисиан Г. А., Чиняков А. Г.. Архитектура Западной Европы XV – XVI веков. Эпоха Возрождения. Т. V. М.: Стройиздат. 1967.
22. Муратов П.П. Образы Италии. М., 1923.
23. Палладио в России: от барокко до модернизма / Сост. А.В. Ипполитов, В.М. Успенский. М.: Кучково поле, 2015.
24. Пилявский В.И. Джакомо Кваренги. Архитектор. Художник. Л.: Стройиздат, 1981.
25. Ревзина Ю.Е., Швидковский Д.О. Палладианство в России при Екатерине Великой и Александре I. Ч. 1 // Искусствознание. 2015. № 3 – 4. С. 161 – 179.
26. Ревзина Ю.Е., Швидковский Д.О. Палладианство в России при Екатерине Великой и Александре I. Ч. 2 // Искусствознание. 2016. № 1 – 2. С. 358 – 377.
27. Русское зодчество. Вып. 5. Памятники архитектуры второй половины XVIII века. Чертежи и фотографии / Под ред. Д.П. Сухова, Д.В. Разова, А.Г. Чинякова. М.: Госстройиздат, 1953.
28. Самин Д.К. 100 великих архитекторов. Джакомо Кваренги. М.: Вече, 2001.
29. Смирнова Л.Н., Гальперина Г.А., Дятлева Г.В. Популярная история театра. М.: Мульти Медиа, 2008.
30. Соколова Н. Идеальный город. Мечты об идеальном городе [Электронный ресурс] // Стиль эпохи. 2011. 28 окт. Режим доступа: <http://style-epoch.ru/idealnyj-gorod-mechty-ob-idealnom-gorode.html>.
31. Старикова Л. Джакомо Кваренги и русский театр в эпоху Екатерины II // Искусствознание. 2012. № 1 – 2. С. 423 – 433.
32. Филиппов С.М. Искусство как предмет феноменологии и герменевтики. Автореф. дисс. ... д. ф. н. М., 2003.
33. Цветкова П.О. Композиционно-стилистические особенности творчества Андреа Палладио в контексте эпохи позднего итальянского Возрождения. Дисс. ... к. искусствовед. М., 2013.
34. Ackerman J. S. *Palladio*. Harmondsworth: Penguin, 1994.
35. Berzal de Dios J. "Palladio, Teatro Olimpico." *Khan Academy*. Khan Academy, nonprofit organization, 2015 <<https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/renaissance-venice/late-renaissance-venice/a/palladio-teatro-olimpico>>.
36. Beyer A. *Andrea Palladio: Teatro Olimpico*. Frankfurt am Main: Fischer, 1987.
37. Constant C. *The Palladio Guide*. Princeton, NJ: Princeton Architectural Press, 1985.
38. Pevsner N. *A History of Building Types*. London: Thames & Hudson, 1976.
39. Serlio S. *The Five Books on Architecture, An Unabridged Reprint of the English Edition of 1611*. New York: Dover, 1978.
40. Wittkower R. *Architectural Principles in the Age of Humanism*. New York: W.W. Norton & Co., 1971.

Цитирование по ГОСТ Р 7.0.11—2011:

Красноруцкая, Т. В., Демидов, А. С. Театр Олимпико и Эрмитажный театр. Пространство театра и отражение идеалов времени. Композиция и декорация [Электронный ресурс] / Т.В. Красноруцкая, А.С. Демидов // Электронное научное издание Альманах Пространство и Время. — 2017. — Т. 17. — Вып. 1: Studia studiosorum: успехи молодых исследователей. — Стационарный сетевой адрес: 2227-9490e-aprov\_r\_e-ast17-1.2017.42.

КРАСНОРУЦКАЯ Т.В., ДЕМИДОВ А.С. ТЕАТР ОЛИМПИКО И ЭРМИТАЖНЫЙ ТЕАТР. ПРОСТРАНСТВО ТЕАТРА И ОТРАЖЕНИЕ ИДЕАЛОВ ВРЕМЕНИ.  
КОМПОЗИЦИЯ И ДЕКОРАЦИЯ

## TEATRO OLIMPICO AND HERMITAGE THEATRE. THEATRICAL SPACE AND REFLECTION OF CONTEMPORARY IDEALS. COMPOSITION AND DECORATION

Tatiana V. Krasnorutskaya, 3rd year student at Historical Department of Lomonosov Moscow State University

**ORCID ID** <https://orcid.org/0000-0003-3284-3742>

E-mail: [tatiana-v-krasnorutskaya@j-spacetime.com](mailto:tatiana-v-krasnorutskaya@j-spacetime.com); [just123444@gmail.com](mailto:just123444@gmail.com)

Alexander S. Demidov, 3rd year student at Department of Economics of Presidential Academy of National Economy and Public Administration

**ORCID ID** <https://orcid.org/0000-0002-6239-5226>

E-mail: [alexander-s-demidov@j-spacetime.com](mailto:alexander-s-demidov@j-spacetime.com); [alexdemidov96@yandex.ru](mailto:alexdemidov96@yandex.ru)

In this article, using method of historical reconstruction and descriptive method, source, comparative and formal analysis, as well as some elements of formalistic, hermeneutic and phenomenological approaches, we compare the Teatro Olimpico by Andrea Palladio and the Hermitage Theatre by Giacomo Quarenghi. Our investigation is recalled by the matters of placing Russian art and culture in European context, which requires study and confrontation of certain pieces of art. Tradition and novation in theatres' architectural, visual and hidden implied ideas are the main subjects of our research.

Teatro Olimpico was constructed in Vicenza in 1580—1585 as the home for the Academia Olimpica. Andrea Palladio was the author of the project. Final design and scene decorations were produced by Vincenzo Scamozzi. The Hermitage Theatre was built by the well-known palladianist architect Giacomo Quarenghi under the protection of Catherine II as a part of the Hermitage complex in Saint Petersburg. Teatro Olimpico was built into a Renaissance fortress and faced problems caused by placing a theatre into an inappropriate space. Andrea Palladio successfully managed to organize the performance and audience spaces. He followed antique traditions but also presented some changes and innovations such as ellipse-shaped auditorium. Scamozzi built a perfectly illusive decoration — a three-dimensional perspective of three streets behind the scene.

Quarenghi, in his turn, had to bring his project into line with the already established urban ensemble. His theatre has a 'false' facade and a complicated idea of entrance referring to roman emperors' triumphs; The Hermitage Theatre's plan and construction are a variation on Palladio's masterpiece with some peculiarities of shape, space and architectural ideas.

As a result of our research we present general points we've arrived at. Both Palladio and Quarenghi transform antique forms, use certain antique, medieval and renaissance subjects, and reflect on the ideas of an arch of triumph and of a perfect city. Andrea Palladio creates a complex and sophisticated illusion of a real city but faces the Renaissance immanent crisis of ideas, showing that the realization of the concept of ideal city is impossible. Quarenghi follows Palladio's project and masters a complicated and contradictory image of a theatre with no hierarchy of seats but priority of a first step and first sight, emphasizing the monarch's figure. The presence of a human makes theatre's 'conditional' space real matter. We conclude by stating the great authority of Andrea Palladio in European (and finally Russian) architecture.

**Keywords:** Andrea Palladio, Antiquity, decoration, Giacomo Quarenghi, Palladianism, Renaissance, theatre, Vitruvius.

### References:

1. Ackerman J. S. *Palladio*. Harmondsworth: Penguin, 1994.
2. Alpatov M.V. *Universal Art History*. Moscow and Leningrad: Iskusstvo Publisher, 1949, volume 2, pp. 71—74. (In Russian).
3. Baller E.A. *Social Issue and Cultural Heritage*. Moscow: Nauka Publisher, 1987. (In Russian).
4. Barchin G.B. *Theatres*. Moscow: USSR Academy of Architecture Publisher, 1947. (In Russian).

**КРАСНОРУЦКАЯ Т.В., ДЕМИДОВ А.С. ТЕАТР ОЛИМПИКО И ЭРМИТАЖНЫЙ ТЕАТР. ПРОСТРАНСТВО ТЕАТРА И ОТРАЖЕНИЕ ИДЕАЛОВ ВРЕМЕНИ.  
КОМПОЗИЦИЯ И ДЕКОРАЦИЯ**

5. Berzal de Dios J. "Palladio, Teatro Olimpico." *Khan Academy*. Khan Academy, nonprofit organization, 2015 <<https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/renaissance-venice/late-renaissance-venice/a/palladio-teatro-olimpico>>.
6. Berzal de Dios J. "Palladio, Teatro Olimpico." *Khan Academy*. Khan Academy, nonprofit organization, 2015 <<https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/renaissance-venice/late-renaissance-venice/a/palladio-teatro-olimpico>>.
7. Beyer A. *Andrea Palladio: Teatro Olimpico*. Frankfurt am Main: Fischer, 1987.
8. Constant C. *The Palladio Guide*. Princeton, NJ: Princeton Architectural Press, 1985.
9. Denisova Yu.Yu., Kuzmina E.V., Pasyukova T.R. *The Hermitage Theater: Halls and Buildings of the State Hermitage*. St. Petersburg: State Hermitage Publisher, 2004. (In Russian).
10. Filippov S.M. *Art as a Subject of Phenomenology and Hermeneutics*. Synopsis of Doctoral diss. Moscow, 2003. (In Russian).
11. Garneri A. *Orders of Civil Architecture*. Kiev: Gostekhnauchizdat of Ukraine Publisher, 1937. (In Russian).
12. Grashenkov V.N. "The Heritage of Palladio in Architecture of Russian Classicism." *Soviet Art History*'81 2 (1982): 201 – 234. (In Russian).
13. Grimm G.G. *Graphic Heritage of Quarenghi*. Leningrad: State Hermitage Publisher, 1962. (In Russian)
14. Gromov N. "The Hermitage Theater." *Petersburg Theatrical Journal* 10 (1996). Web. <<http://ptzh.theatre.ru/1996/10/28/>>. (In Russian).
15. Gvozdev A.A., Smirnov A.A., eds. *European Theater, Issue 1: Essays on the History of European Theater. Antiquity, Middle Ages and Renaissance*. Petersburg: Academia Publisher, 1923. (In Russian).
16. Ilyin M.A. "Palladianism in G. Quarenghi's and N. Lvov's Works." *18th-century Russian Art*. Ed. T.V. Alekseeva. Moscow: Nauka Publisher, 1973, pp. 103 – 108. (In Russian).
17. Ilyin M.A. *The Heritage of Palladio and Russian Architecture of the Late 18th Century*. Moscow: Gosstroyizdat Publisher, 1938. (In Russian).
18. Ippolitov A.V., Uspensky V.M., eds. *Palladio in Russia: From Baroque to Modernism*. Moscow: Kuchkovo pole Publisher, 2015. (In Russian).
19. Jestaz B. *Architecture of the Renaissance: From Brunelleschi to Palladio*. Moscow: Astrel Publisher, Ast Publisher, 2001, pp. 21 – 130. (In Russian).
20. Malinovsky K.V. *St. Petersburg of the 18th Century*. St. Petersburg: Kriga Publisher, 2008, pp. 481 – 482. (In Russian).
21. Markuson V.F., Gabrichevsky A.G., Kaplun A.I., Maksimov P.N., Sarkisyan G.A., Chinyakov A.G. *Architecture of Western Europe of the 15th – 16th cc., Volume 5: The Epoch of Renaissance*. Ed. V.F. Markuson. Leningrad and Moscow: Stroyozdat Publisher, 1967. (In Russian).
22. Muratov P.P. *Images of Italy*. Moscow, 1923. (In Russian).
23. Pevsner N. *A History of Building Types*. London: Thames & Hudson, 1976.
24. Pilavsky V.I. *Giacomo Quarenghi: Architect, Artist*. Leningrad: Stroyizdat Publisher, 1981. (In Russian).
25. Revzina Yu.E., Shvidkovy D.O. "Palladianism in Russia under Catherine the Great and Alexander I. Part 1." *Art Criticism* 3 – 4 (2015): 161 – 179. (In Russian).
26. Revzina Yu.E., Shvidkovy D.O. "Palladianism in Russia under Catherine the Great and Alexander I. Part 2." *Art Criticism* 1 – 2 (2016): 358 – 377. (In Russian).
27. Samin D.K. *100 Great Architects*. Moscow: Veche Publisher, 2001. (In Russian).
28. Serlio S. *The Five Books on Architecture, An Unabridged Reprint of the English Edition of 1611*. New York: Dover, 1978.
29. Smirnova L.N., Galperina G.A., Dyatleva G.V. *Popular History of Theater*. Moscow: Multimedia Publisher, 2008. (In Russian).
30. Sokolova N. "The Ideal City. Dreams of Ideal City." *Style of Epoch*. N.p., 28 Oct. 2011. Web. <<http://style-epochi.ru/idealnyj-gorod-mechty-ob-idealnem-gorode.html>>. (In Russian).
31. Starikova L. "Giacomo Quarenghi and Russian Theater in Epoch of Catherine II." *Art Criticism* 1 – 2 (2012): 423 – 433. (In Russian).
32. Sukhov D.P., Razov D.V., Chinyakov A.G., eds. *Russian Architecture, Issue 5: Architectural Monuments of the 2nd Half of the 18th c. Drawings and Photographs*. Moscow: Gosstroyizdat Publisher, 1953. (In Russian).
33. Tsvetkova P.O. *Compositional-stylistic Features of Andrea Palladio's Creativity in the Context of Late Italian Renaissance*.

**КРАСНОРУЦКАЯ Т.В., ДЕМИДОВ А.С. ТЕАТР ОЛИМПИКО И ЭРМИТАЖНЫЙ ТЕАТР. ПРОСТРАНСТВО ТЕАТРА И ОТРАЖЕНИЕ ИДЕАЛОВ ВРЕМЕНИ.  
КОМПОЗИЦИЯ И ДЕКОРАЦИЯ**

Ph.D. diss. Moscow, 2013. (In Russian).

34. Veimarn B.V., Vipper B.P., Guber A.A., Dobroklonsky M.V., Kolpinsky Yu.D., Levinson-Lessing V.F., Sidorov A.A., Tikhomirov A.N., Chegodayev A.D. *Universal Art History, Volume 3: Art of the Renaissance*. Moscow: Iskusstvo Publisher, 1962. (In Russian).
35. Veimarn B.V., Vipper B.P., Guber A.A., Dobroklonsky M.V., Kolpinsky Yu.D., Levinson-Lessing V.F., Sidorov A.A., Tikhomirov A.N., Chegodayev A.D. *Universal Art History, Volume 4: Art of the 17th and 18th cc.* Moscow: Iskusstvo Publisher, 1963. (In Russian).
36. Virgil. "Aeneid, Book VI." *Eclogues. Georgics. Aeneid*. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publisher, 1979. *History of Ancient Rome: Antique Literature*. N.p., n.d. Web. <<http://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1375300006>>. (In Russian).
37. Vitruvius. *Ten Books on Architecture*. Moscow: Vsesoyuzny dom arkhitektury Publisher, 1963, book 5. (In Russian).
38. Voronikhina A.N., Korshunova M.F., Pavelkin A.M., eds. Quarenghi. *Architectural Projects and Drawings by Giacomo Quarenghi from Museums and Vaults of the USSR: Exhibition Catalog on Occasion of the 150th Anniversary of the Death*. Leningrad: Sovetsky khudozhnik Publisher, 1967. (In Russian).
39. Wittkower R. *Architectural Principles in the Age of Humanism*. New York: W.W. Norton & Co., 1971.
40. Woermann K. *History of Art of All Times and Peoples, Volume 3: Art of the 16th – 19th cc.* Moscow: Astrel Publisher, AST Publisher, 2001. (In Russian).
41. Zimin I.V. *People of the Winter Palace. Monarchs, their favorites and servants*. St. Petersburg: Tsentrpoligraf Publisher, 2014. (In Russian).

**Cite MLA 7:**

Krasnorutskaya, T. V., and A. S. Demidov. "Teatro Olimpico and Hermitage Theatre. Theatrical Space and Reflection of Contemporary Ideals. Composition and Decoration." *Electronic Scientific Edition Almanac Space and Time* 17.1 (Studia Studiosorum: Achievements of Young Researchers. Researches by Successful Science Students) (2017). Web. <2227-9490e-aprovr\_e-ast17-1.2017.42>. (In Russian).