

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 72.035...4

С.Л. ДМИТРИЕВА

**ВЛИЯНИЕ ИДЕЙ А. ПАЛЛАДИО НА РАЗВИТИЕ
ЦЕРКОВНОЙ АРХИТЕКТУРЫ ВЕНЕЦИИ В XVII-XVIII ВЕКАХ**

Дмитриева Светлана Леонидовна, кандидат искусствоведения, доцент Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, 40 лет Победы, 33), dmitrievasart@gmail.com

Аннотация. В статье анализируется влияние идей Андреа Палладио на развитие церковного зодчества Венеции XVII-XVIII вв. На примерах композиционного решения главных фасадов, интерьеров и планов венецианских церквей выявляются моменты преемственности идей Палладио в архитектуре Венеции эпохи барокко и классицизма: проводится анализ и систематизация конкретных архитектурно-художественных приемов.

Ключевые слова: зодчество Венеции; XVII-XVIII века; церковные здания; влияние А. Палладио.

UDC 72.035...4

S.L. DMITRIEVA

**THE INFLUENCE OF PALLADIO'S IDEAS AT THE DEVELOPMENT OF CHURCH
ARCHITECTURE OF VENICE IN THE XVII-XVIII CENTURIES**

Dmitrieva Svetlana Leonidovna, PhD, associate professor of Krasnodar state institute of culture (Krasnodar, 40 years Pobedy str., 33), dmitrievasart@gmail.com

Abstract. The article analyzes the influence of Andrea Palladio's ideas on the development of Venetian church architecture in XVII-XVIII centuries. On examples of composite solutions in main facades, interiors and Venetian churches' plans can be identified points of continuity of Palladio's ideas in Venice Baroque and Classicism architecture: analyzing and systematization of specific architectural and artistic techniques.

Keywords: architecture of Venice; XVII-XVIII century; church buildings; the influence of A. Palladio.

В истории западноевропейского зодчества ни один архитектор своим творчеством не сумел произвести столь долговременного эффекта и породить такого неослабевающего на протяжении нескольких столетий интереса, как Андреа Палладио (1508-1580). Ему досталась и прижизненная слава, но еще больше посмертная. Наследие архитектора, жившего в XVI веке, изучали и в XVII, и в XVIII, и в XIX, и уже на новом витке развития мирового зодчества в XX столетии. Так называемое палладианство – явление, характерное как для самой Италии, так и не менее ярко проявившееся во многих других странах: Англии, Германии, России и др. Бесспорно, объяснение этого феномена заключается в том, что Палладио, всю жизнь посвятивший изучению античной архитектуры и законов античной ордерной системы, черпал свои идеи из этой поистине неиссякаемой сокровищницы, преломляя их в своем сознании и трансформируя в новые архитектурные образы. Отдельные культовые сооружения Венеции XVII-XVIII вв., созданные под влиянием идей Палладио, отмечены как отечественными, так и зарубежными исследователями. В данной статье автор ставит целью конкретизировать и систематизировать представление о влиянии творчества Палладио на развитие церковного зодчества Венеции XVII-XVIII вв. и рассмотреть композиции фасадов, интерьеров и решение некоторых планов венецианских культовых построек указанного периода.

С 1550-х годов Андреа Палладио, уже известный своими работами в г. Виченца, выражал довольно активную позицию в преобразовании архитектурного облика Венеции в духе античных представлений. Но слишком реформаторский дух его градостроительных идей не всегда находил отклик в сердцах ревнителей многолетних венецианских традиций в зодчестве, для которых сохранение архитектурной идентичности Венеции являлось выражением патриотизма по отношению к этому великому городу: «...в период между 1554 и 1556 гг. Палладио пытался провести беззастенчивый пересмотр ряда традиционных для Венеции архитектурных типологий и строительных конструкций. Однако в городе, в котором верность старине составляла предмет величайшей гордости и заботы, подобный пересмотр мог только вызвать массовое сопротивление даже среди тех нобилей, которые, хотя и поддерживали в ряде случаев кандидатуру Палладио, не могли сдержать недовольства чрезмерной смелостью его предложений» [1, с. 349]. Вероятно, именно поэтому в Венеции совсем немного построек А. Палладио. Но, как это довольно часто случалось в истории искусства, после смерти этого талантливого мастера, он «был услышан», и его идеи были восприняты последующими архитекторами Венеции с большой чуткостью. Необходимо отметить, что Палладио, глубокий знаток психологии восприятия архитектурных форм и мастер, понявший специфическую особенность градостроительной ситуации Венеции, сумел доказать, что в городе, в котором основными магистралями являются каналы, главный фасад культового здания непременно должен быть обращен к воде. И две главных его культовых постройки в Венеции – церковь Сан Джорджо Маджоре и Иль Реденторе – по своему положению в городской среде отвечают этому требованию. Большинство самых известных и значительных церковных построек Венеции, появившихся в XVII и в XVIII веках, своими главными фасадами обращены к водным магистралям.

Одним из первых примеров явного и однозначного обращения к творчеству А. Палладио является фасад церкви Сан Пьетро ди Кастелло архитектора Франческо Смеральди (с 1594 г., окончание строительства – в XVII веке). Формы этого фасада по выбору элементов и их пластике максимально близки к решению фасадов Сан Джорджо Маджоре (с 1565 г.) и Иль Реденторе (с 1576 г.). Фасады этих двух построек Палладио отчетливо выражают главную цель творчества их создателя – противопоставить классицистическую трактовку ордерных форм, основанную на принципах античности, тому традиционализму архитектурного мышления Венеции, который является чуть ли не самой главной чертой ее зодчества.

В пору позднего венецианского барокко по проекту зодчего Антонио Гаспарри строится церковь Сан Видаль на площади Санто Стефано. Автором беломраморного фасада этой кирпичной церкви стал уже в 1700 году известный в Венеции архитектор Андреа Тирали, предложивший спустя 120 лет после смерти А. Палладио схему, наиболее близкую к главным культовым постройкам мастера – церкви Сан Джорджо Маджоре и Сан Франческа делла Винья и во многом схожую с фасадом вышеназванной церкви Сан Пьетро ди Кастелло. Мощные трехчетвертные колонны коринфского ордера, поставленные на пьедесталы, портал, в формах которого убедительно интерпретирован мотив римской архитектурной ячейки (излюбленный мотив Палладио), строгий фронтон, увенчанный статуями, – все вызывает отчетливые ассоциации с архитектурным языком А. Палладио.

Минималистичный по композиции фасад церкви Санта Лючия, которая была снесена в 1861 году, вызывает в памяти также весьма скромный фасад Палладио для церкви Санта Мария делла Презеттабоне, более известной под названием делле Цителли. Фасад, встроженный между двумя крыльями Дома призрения бедных девушек, Палладио разделяет антаблементом на две части и обрабатывает слегка выступающими пилястрами, поставленными по краям. Но пилястры на фасаде здания почти не видны вследствие их плоскостности. А главным лейтмотивом фасада становится большое полукруглое окно второго яруса под фронтоном, разделенное на три части. Именно такое точно окно мы видим на фасаде церкви Санта Лючия, достроенной в 1620 году по проекту неизвестного мастера. По свидетельству теоретика и историка архитектуры XVIII века Франческо Милиция, А. Палладио незадолго до своей кончины выполнял рисунки интерьеров этой церкви [2].

Одной из самых популярных схем в решении главных фасадов венецианских церквей в XVII и XVIII веках стала следующая: простой по формам фасад, на стене которого расположены пилястры либо полуколонны большого ордера, установленные иногда на пьедесталы, и венчающий треугольный фронтон. В трактате А. Палладио «Четыре книги об архитектуре» этому типу церковного фасада уделено немало внимания как одному из соответствующих духу античной архитектуры. Одна из первых интерпретаций этой идеи Палладио наблюдается в композиции кирпичного фасада церкви женского монастыря делле Капуччини (с 1614 г.). Фасад, обращенный к лагуне, расчленен композитными пилястрами, прорезан двумя полуциркульными окнами, одним овальным окном (*овал – излюбленная форма барокко*) и увенчан треугольным фронтоном.

Фасад церкви Сан Лаззаро деи Мендиканти, начатой в 1601 году по проекту Винченцо Скамоцци, был завершен уже в пору зрелого барокко в 1673 году под руководством одного из самых видных венецианских архитекторов Джузеппе Сарди. Но только лишь разорванный фронтон над входом выдает присутствие барокко. В остальном – в строгих пропорциях беломраморной стены и композитных полуколонн на пьедесталах, в очертаниях полукруглого окна, как в церкви делле Цителли, в классицистическом по форме фронтоне – ощущается мощное влияние ренессансной архитектуры великого мастера.

Продолжением этой же «темы» в решении фасада церкви можно считать проект мастера позднего венецианского барокко Доменико Росси, руководившего с 1733 года возведением церкви Санта Фоска. Криволинейные очертания рамки с надписью над входом – знак барокко. Но подчеркнута простые формы фасада этого сооружения с плоскими пилястрами на фасаде и строгим фронтоном позволяют причислить его к ренессансным по духу постройкам, вдохновленным гением Палладио.

Подобное же решение, но в более мощной пластике, и убедительный пример палладианства в Венеции – церковь делла Пьета на набережной Скьявони (с 1736 г.). Обращенная к Большому каналу церковь с ее ярко выраженной ренессансной концепцией фасада, основанной на максимально простой схеме, как бы организует окружающую городскую застройку. Зодчий Джорджо Массари обратился к довольно крупным масштабным соотношениям основных членений фасадной плоскости с мотивом коринфских полуколонн на пьедесталах и треугольным фронтоном – элементами, которые приобрели уже значимость неизменной архитектурной константы в решении фасада венецианской церкви. Ажурные решетки на фасаде – влияние позднего барокко и особенность почерка Массари, всегда стремившегося к поиску компромиссных решений.

В период раннего классицизма в зодчестве Венеции эта наиболее популярная схема в решении фасада культовой постройки не перестала интересовать венецианских архитекторов. Церковь Сан Барнаба, спроектированная в 1749 году Лоренцо Боскетти, последователем Джорджо Массари, отличается чистотой классицистического языка, отличным от несколько конформистских решений Массари.

Признанный пример палладианства в Венеции – фасад церкви Сан Никколо да Толентино. Церковь была сооружена по проекту Андреа Тирали с 1706 по 1714 год и являет собой иной подход к решению главного фасада культового сооружения. Здесь посетителей встречает глубокий портик с шестью коринфскими колоннами и треугольным фронтоном. Во многих чертежах А. Палладио этот тип фасада встречается как наиболее близкий к древнеримской архитектуре. Вполне справедливо характеризует решение зодчего Тирали Лоредана Оливато: «Творчество архитектора Андреа Тирали очень неоднородно, но в целом обнаруживает большую приверженность классицистическим канонам, явно полемизируя с выпреченными позднебарочными формами. В фасадах ряда венецианских церквей он корректно использовал элементы палладианской лексики, добиваясь несомненно выдающихся результатов» [3, с. 697].

Портик церкви Сан Никколо да Толентино, безусловно, воскрешает в памяти созданную в 1580 году А. Палладио близ Тревизо усыпальницу семейства Барбаро, более известную под названием Темпьетто в Мазере. А это сооружение, в свою очередь, явно вдохновлено римским Пантеоном. План здания, основанный на форме круга с выступающими вовне тремя капеллами и портиком, подытожил многолетние поиски итальянскими зодчими эпохи Ренес-

санса наиболее гармоничной структуры центрального храма. О значении круглых церквей А. Палладио писал: «...соблюдая подобающее достоинство в форме храмов, изберем форму совершеннейшую и превосходнейшую, а поскольку таковая есть круг, ибо из всех фигур она единственная самая простая, однородная, ровная, прочная и вместительная, мы и будем делать храмы круглыми. Ведь храмам эта фигура подобает особенно: и точно, будучи заключена в одной границе, в которой нельзя найти ни начала, ни конца и нельзя отличить одно от другого, и имея части, равные друг другу и одинаково причастные фигуре целого, и, наконец, имея край, в каждой своей части одинаково удаленный от центра, фигура эта в высшей степени способна воплощать единство, бесконечную сущность, однородность и справедливость Бога» [4, с. 7].

И хотя часовня Барбаро была возведена не в Венеции, а в Мазере, но, очевидно, именно этот тип круглой постройки с портиком явился отправной точкой для венецианских архитекторов XVIII века. Церковь Сан Симеоне Пикколо (с 1718 г.) архитектора Джованни Антонио Скальфаротто – наиболее явное свидетельство интереса мастера позднего барокко к классицистическим формам. Глубокий портик с треугольным фронтоном и коринфскими колоннами поставлен на высокий подиум. За ним следует цилиндр барабана главного помещения, перекрытого куполом со световым фонарем. План сооружения, его объемно-пространственная структура в целом, безусловно, навеяны римским Пантеоном. Церковь Святой Магдалины, возведенная в 1780 году по проекту крупнейшего венецианского зодчего классицизма Томмазо Теманца, также представляет собой цилиндр с куполом, но на этот раз с неглубоким входным портиком.

Влияние А. Палладио угадывается не только в решении фасадов церковных зданий Венеции XVII-XVIII веков, но и в структуре многих церковных интерьеров периода барокко. Как правило, интерьеры итальянских церквей времени барокко характеризуются сложной пластикой архитектурных объемов и изобилуют декоративными элементами. Но в Венеции довольно много церквей барокко, интерьеры которых отличаются подчеркнутой сдержанностью образно-эмоционального строя, что вызывает в памяти решение внутреннего пространства церквей А. Палладио Сан Джорджо Маджоре и Иль Реденторе. Мотив римской архитектурной ячейки, интерпретированный зодчим в широких раскрытиях арок и обрамлениях в виде колонн, строгие сочетания белых стен и светло-серого камня не оставили равнодушными и подтолкнули обратиться к этим приемам такого убежденного мастера барокко, как Бальдассаре Лонгена (интерьер церкви Санта Мария делла Салюте, 1680 г.) и архитектора раннего классицизма Корбеллини Карло (интерьер церкви Сан Джеремиа, 1753 г.).

Рассмотренные примеры венецианской церковной архитектуры: фасады, случаи построения объемно-пространственных композиций, а также решения интерьеров венецианских зданий XVII-XVIII веков – позволяют увидеть отчетливое влияние А. Палладио. Оно проявляется в обращении к схеме фасада в виде стены с ордерными элементами и треугольным фронтоном, либо в виде выступающего портика, а также в характере структуры и образно-эмоциональном строе интерьеров и в обращении к плану церкви, восходящему к Темплетто в Мазере. В этом нам видится преемственность с традициями Возрождения в венецианской архитектуре времени барокко, определенная взаимосвязь одного стиля с другим.

Литература

1. *Пуппи Л.* Венеция Палладио и Скамоцци. Золотой век // Венеция. Искусство сквозь века. М., АСТ-Астрель, 2003., Т.1. 918 с.
2. [http://it.wikipedia.org/wiki/Chiesa_di_Santa_Lucia_\(Venezia\)](http://it.wikipedia.org/wiki/Chiesa_di_Santa_Lucia_(Venezia))
3. *Олигато Л.* Венецианская архитектура XVIII века. XVIII век: Венеция в эпоху Просвещения // Венеция. Искусство сквозь века. М., АСТ-Астрель, 2003., Т. 2. 918 с.
4. *Палладио А.* Четыре книги об архитектуре. Кн. 4. Гл. 2. М., Издательство Всесоюзной Академии архитектуры, 1938. 352 с.

References

1. *Puppi L.* Venice Palladio and Scamozzi. The Golden age // Venice. Art through the ages. М., AST-Astrel, 2003., Vol. 1. 918 p.
2. URL: [https://it.wikipedia.org/wiki/Chiesa_di_Santa_Lucia_\(Venezia\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Chiesa_di_Santa_Lucia_(Venezia))

3. *Olivato L.* Venetian architecture of the XVIII century. Eighteenth century: Venice in the age of Enlightenment // Venice. Art through the ages. M., AST-Astrel, 2003., Vol. 2. 918 p.

4. *Palladio A.* Chetyre knigi ob arkhitekture [The Four books on architecture]. Book. 4, part. 2. M., Publishing house of the all-Union Academy of architecture, 1938, 352 p.

УДК 785.7+78.071.1:

А.А. ПРЕДОЛЯК

**«МУЗЫКА ДЛЯ КАМЕРНОГО ОРКЕСТРА»
И МУЗЫКАЛЬНЫЙ УНИВЕРСУМ ГЕОРГИЯ СВИРИДОВА**

Предоляк Анна Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, 40 лет Победы, 33), aapkras@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена «Камерной музыке для симфонического оркестра» Г.В. Свиридова. Рассматривается место камерной инструментальной музыки в творчестве композитора, определяются ее специфические черты, проявившиеся через новую трактовку камерных инструментальных жанров Свиридовым.

Ключевые слова: камерная музыка, музыкальный универсум Свиридова, интонационный план, стиль Свиридова.

UDC 785.7+78.071.1:

A. A. PREDOLYAK

**«CHAMBER MUSIC FOR SYMPHONIC ORCHESTRA»
AND THE MUSICAL UNIVERSUM OF GEOGRY SVIRIDOV**

Predolyak Anna Anatol'evna, PhD (art criticism), associate professor of the Krasnodar state institute of culture (Krasnodar, 40 years of Pobedy str., 33), aapkras@mail.ru

Abstract. This article is devoted to “Chamber music for symphonic orchestra” by G.V. Sviridov. The role and place of chamber instrumental music in his creative works are examined. The specific features which showed themselves through Sviridov’s new way of chamber instrumental music interpretation are also defined in the article.

Keywords: chamber music, Sviridov’s musical universum, intonational plan, Sviridov’s style

Чем глубже духовно музыка,
тем менее она распространяется в мире,
чем она сокровеннее,
тем более узок круг людей,
воспринимающих это сокровенное.

Г.В. Свиридов

Музыка Г.В. Свиридова вводит в свой оригинальный и непохожий мир, вызывает желание размышлять над вехами развития русского искусства XX века. Неслучайно А. Леман сказал: «Георгий Свиридов – мудрый, точный, чуткий летописец своего, нашего времени... его волнует не только пережитое, прошедшее, он постоянно проецирует свое искусство в будущее. «Время, вперед» – своеобразный символ свиридовского начала. Его произведения – это художественные документы, но не статичные и бесстрастные, не фотографичные, а подобные живописи, одновременно и объективные, и личностные» [1, с. 12]. Данное высказывание приводит к мысли о том, что Свиридов воспел историю и «дух» России подобно монаху Пимену из оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов». Такая ассоциация не случайна,