

ПАНТЕОН И ПАНТЕОНЫ. УМНОЖЕНИЕ НАИМЕНОВАНИЙ: КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ И МНЕМОНИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ПАМЯТНИКОВ КЛАССИЧЕСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

Власов Виктор Георгиевич

Доктор искусствоведения, профессор.
Международная ассоциация художественных критиков (AICA).
Италия, Рим, e-mail: natlukina@list.ru

УДК: 7.01; 7.08; 7; 72
ББК: 85.113(3)

DOI: 10.47055/1990-4126-2020-2(70)-5

Аннотация

В статье излагается опыт объединения культурно-исторического и мнемонического подходов к изучению памятников классической архитектуры на примере древнеримского Пантеона. Автор намеренно выбрал хорошо изученный памятник, который в широком пространственно-временном контексте еще во многом остается загадочным. В статье рассказывается о сооружениях, расположенных рядом с Пантеоном, и об исторических событиях, повлиявших на их жизнь, о символичности отдельных моментов их биографии, а также об иных культурных феноменах, имеющих опосредованную связь с понятием «пантеон».

Ключевые слова:

архитектура, история искусства, мнемоника, памятник архитектуры, пантеон, пространство

Особенности восприятия и оценки памятника в культурно-историческом и мнемоническом аспектах

Изучение памятников архитектуры осуществляется многими методами, средствами и приемами: поиском документальных источников и историко-литературных описаний, археологическими изысканиями, натурными обмерами, средствами иконографического и стилового анализа, технологической экспертизы и компьютерного моделирования... В наше время выделяют системный, междисциплинарный, интермедиальный, историко-культурный и семиотический подходы. При этом подразумевается, что целостное восприятие, понимание и интерпретация произведения искусства возможны лишь с учетом внешних факторов, условий постоянно изменяющейся предметной и духовной среды, представлений разных людей, также весьма различающихся от эпохи к эпохе.

Памятник архитектуры существует не только в качестве физического тела, испытывающего материальные метаморфозы, но и феноменологически – в сознании людей, их исторической памяти, мифологических, религиозных и научных представлениях, литературных описаниях, фантазиях, изображениях в различных видах и жанрах искусства. Поэтому можно утверждать, что здания живут вместе с нами физически и метафизически в потоке исторического времени, и у них тоже есть рождение, молодость и старость. Даже когда памятник гибнет материально, он живет в мнемоническом смысле. В области мнемоники – коллективной и субъективной исторической памяти – своеобразно переплетаются исторические факты и личностные восприятия, научные и художественные представления, моральные установления и частные эстетические вкусы.

Коллективному и индивидуальному мнемоническому мышлению свойственны фантазийные репликации исторического памятника, комбинаторные вариации тем и мотивов, ассоциативные интерпретации, метафорические приемы описания, отражающие многообразие отношений исторического образца и воображаемой модели. Причем содержание и значение таких моделей шире материального памятника как во временном, так и в пространственном диапазонах [1]. Создаваемые нами живые картины субъективны и в отдельные моменты времени не полны, так как движутся вместе с эпохой и той средой, в которой пребывает зритель со своими предпочтениями, вкусами и жизненным опытом. Поэтому в изучении памятника классической архитектуры необходимо совмещать все аспекты:

- материальную трансформацию памятника с момента создания до наших дней;
- функциональные изменения;
- эволюцию материальной и духовной обстановки внутри и снаружи;
- экологические метаморфозы: гераклитова река уже не та, но мы продолжаем поклоняться духу места;
- историю памятника в документах, литературных описаниях и отображениях в разных видах искусства;
- частные представления об истории и различные интерпретации иконографических источников.

Пантеон как культурно-историческое понятие

Греческое слово «пантеон» обычно переводят как «храм всех богов», однако более точно, согласно древнейшему значению, следует переводить «всебожественный», «единобожеский». Именно такой смысл имеет это слово в древнейших эзотерических трактатах. Поклонение разным божествам означало в древности поклонение единому природному началу, Абсолюту, который проявляется в различных персонификациях или атрибутах Единого. Местные культы разных божеств, согласно пантеистической религии, суть поклонение разным лицам единого Бога. Эти лики воплощаются в природных силах, имеют аналоги в физических явлениях и в теле человека.

Прагматичные древние римляне создали упрощенный вариант этой идеи, понятный простым людям. Сделав религию государственным делом, они собирали в свой пантеон богов разных покоренных ими народов и территорий. Такой пантеон возглавлял обожествленный император. Всех прибывающих в римский пантеон они называли «нововселившимися» (лат. *novus in sides*). Для такого собрания требовалось возведение особых алтарей, жертвенников, а затем и обширных помещений. Отсюда множественность позднейших значений слова «пантеон»: собрание богов, единение церквей, «Собор всех святых», «Праздник всех святых», собрание выдающихся имен, мемориал многим героям. Таким образом, даже на уровне семантики имен мы наблюдаем широкий круг тем и их исторические метаморфозы.

Вечный Рим, гений места и нумерология Римского Пантеона

Вечный город Рим, *Caput Mundi* в истории архитектуры отличается от иных европейских столиц в том числе и тем, что он не имеет единого исторического центра: кремля, цитадели. Римский Форум? А почему не Колизей, Площадь Венеции, Капитолий или Ватикан? Рим с его хаотичной, разностильной и разномасштабной архитектурой – не умозрительно распланированный ансамбль и не искусственный синтез искусств. Это символ вечности, но не застывшей и неподвижной, как останки других античных городов и следов древних цивилизаций, а вечности живой, динамичной, развивающейся. Рим представляет собой сложное, не разъединяемое

целое, которое невозможно рассматривать или изучать по частям. Хочешь изучать античный Рим – при осмотре античного памятника видишь римское барокко, которое находится тут же, рядом, в двух шагах. Рассматриваешь архитектуру барокко – и видишь в ней ожившую античность. И. В. Гёте проникновенно писал: «Жизнь начинается сызнова, когда твой взор объемлет целое, доселе известное тебе лишь по частям» [2]. Об этом же писал Н.В. Гоголь в повести «Рим» (1839–1842). Герой повести, вначале удивленный неприглядными, грязными домами и кривыми улочками, постепенно замечает, как «мало-помалу из тесных переулков начинает выдвигаться древний Рим, где темной аркой, где мраморным карнизом, вделанным в стену, где порфировой потемневшей колонной, где фронтоном посреди вонючего рыбного рынка, где целым портиком». И, наконец, город «громодно вздымается необъятным Колизеем, триумфальными арками... императорскими банями, храмами, гробницами»; герой везде видит «следы художников-исполинов и великолепной щедрости пап... Ему нравились эти непрерывные внезапности, неожиданности, поражающие в Риме», как «вместе с небольшой площадью выглядывал картинный фонтан... как темная грязная улица оканчивалась неожиданно играющей архитектурной декорацией Бернини, или летящим кверху обелиском, или церковью и монастырской стеною... И понял он наконец ясно, что только здесь, только в Италии слышно присутствие архитектуры и строгое ее величие как художества» [3].

И в наше время, так же как Гоголя и его героя, утомляет хаос кажущихся бессмысленными наслоений, но по мере сил и времени начинаешь проникаться особенной духовной атмосферой Вечного города. Неожиданные изменения ракурсов и масштабов переводят симметрию зданий, размеры городских площадей и направления улиц в сложный, живописный и многомерный образ. Возникают картины, в которых многие моменты европейской истории оказываются рядом. Конечно, при этом необходимо знание исторической хронологии и топографии. Ведь образ античной архитектуры – это не только одинокие колонны Римского Форума. Именно в Риме детали подвигают на многие ассоциации и исторические размышления. Так, остатки античных жилых домов с прекрасно сохранившимися росписями ныне находятся намного ниже уровня мостовых. Но стоит спуститься в крипту чуть ли не каждого христианского храма, чтобы увидеть языческое чудо.

Гений места (лат. *Genius loci*) свойствен не только природным феноменам или городам, но и отдельным зданиям, алтарям, надгробиям, дорогам, фонтанам, садам и паркам. Ибо, согласно грамматике Сервию, «Нет места без духа» (лат. *Nullus enim locus sine genio est*), а Пантеон в Риме – вообще случай особенный. Это памятник – более чем храм, он имеет не только множество значений имени, но и многие пространственно-временные планы. Это «город в городе», или «гений Марсова поля». Во время осмотра части города, которая в древности именовалась Марсовым полем (ныне плотно застроенным), Пантеон появляется как бы сам собой: замшелые бока огромного цилиндра похожего на какое-то древнее животное неожиданно вырастают в тесноте окружающей застройки.

О Пантеоне известно многое и многое написано [4], поэтому мы можем опустить хорошо знакомые особенности конструкции, изменения внешнего вида, относительно незначительные метаморфозы интерьера. Скажем только, что здание построено по велению консула Марка Випсания Агриппы, зятя императора Августа, в 27–25 гг. до н. э. в память морской победы Октавиана Августа в 31 г. до н. э. при мысе Акциум над флотом Антония и Клеопатры (флотом Октавиана командовал Марк Агриппа). Храм дважды страдал от пожара (в 80 и 110 гг.). В 118–120 гг. н. э. воссоздан императором Адрианом с сохранением на фризе старой посвятельной надписи от имени Марка Агриппы. В иной версии Пантеон рассматривают в качестве характерного памятника времени правления императора Траяна (98–117): он был существенно перестроен в 114 г. либо сразу после пожара 110 г. и лишь закончен при Адриане (117–138)

между 125 и 128 гг. Также очевидно, что Пантеон не был только храмом в обычном смысле этого слова. Он задуман как династическое святилище, являющееся частью культа правителя эпохи Августа с посвящением Юлию Цезарю, прародителю семейной линии Августа и Агриппы и обожествлен решениями Сената 44–42 гг. до н. э. Об этом, прежде всего, свидетельствует расположение здания. Согласно преданию, с того места, где теперь находится Пантеон (в древности – «Козье болото», лат. *Palus Caprae*), Ромул, основатель Вечного города, был вознесен на небо богом Марсом, после чего Козье болото стало Марсовым полем. Неслучайно Пантеон находится на одной оси с Мавзолеем Августа. Здание таким образом может отражать идею объединения богов и правителей Рима в эпоху, когда формировались новые религиозные представления о божественном происхождении императоров [5].

Место, на котором расположен Пантеон (Марсово поле), в древности имело священное космологическое значение. Здесь было множество сооружений, связанных с культом Солнца, унаследованным от Древнего Египта, и апофеозом личности императора (египетские обелиски, используемые в качестве гномонов, Мавзолей Августа с двумя «солнечными обелисками» у входа, бронзовая линия меридиана «*Norologium Augusti*»). Мавзолей Августа, также круглый в плане (ближайшая аналогия: *Teatro Marittimo* на вилле Адриана в Тиволи), был завершен за несколько лет до Пантеона. Две постройки расположены на одной оси «север – юг».

Ориентация храма не типична ни для греческих, ни для римских зданий. Главный вход ориентирован на север, поэтому солнечный свет проникает только через окулус – круглое окно в центре купола (рис. 1).



Рис.1. Пантеон в Риме эпохи Адриана. Реконструкция. Макет. Рим, Музей римской цивилизации. Источник: Museo della civiltà romana. Roma: Bonechi Edizioni, 1999. P. 45

Существуют концепции, согласно которым Пантеон эпохи Адриана построен на основе пифагорейской нумерологии. Круговой план, полусферический купол, ориентация по четырем сторонам света отражают взгляды пифагорейцев на устройство Вселенной [6]. Окулус на вершине купола символизирует монаду и бога солнца Аполлона. Двадцать восемь ребер, простирающихся от окулуса, символизируют Луну, потому что двадцать восемь – число месяцев в пифагорейском лунном календаре. Пять кессонных колец под ребрами представляют брак Солнца и Луны. Кессоны купола делят его на 28 равных секций, что соответствует количеству больших

колонн внизу. 28 – одно из «совершенных чисел», равное сумме собственных делителей, отличных от самого числа ($1 + 2 + 4 + 7 + 14 = 28$). В древности было известно только четыре совершенных числа (6, 28, 496 и 8128), и все они, по теории Пифагора, имели мистическое значение, связанное с космосом. Внутреннее пространство ротонды построено на окружности, описанной вокруг квадрата со стороной в 100 греческих футов – константы пропорционирования всей классической архитектуры. Нижняя часть ротонды делится на 8 равных частей, которые занимают ниши (числом 8 вместе с входом). Внутренний диаметр купола (43,57 м) равняется 150 римским футам [7] (рис. 2).

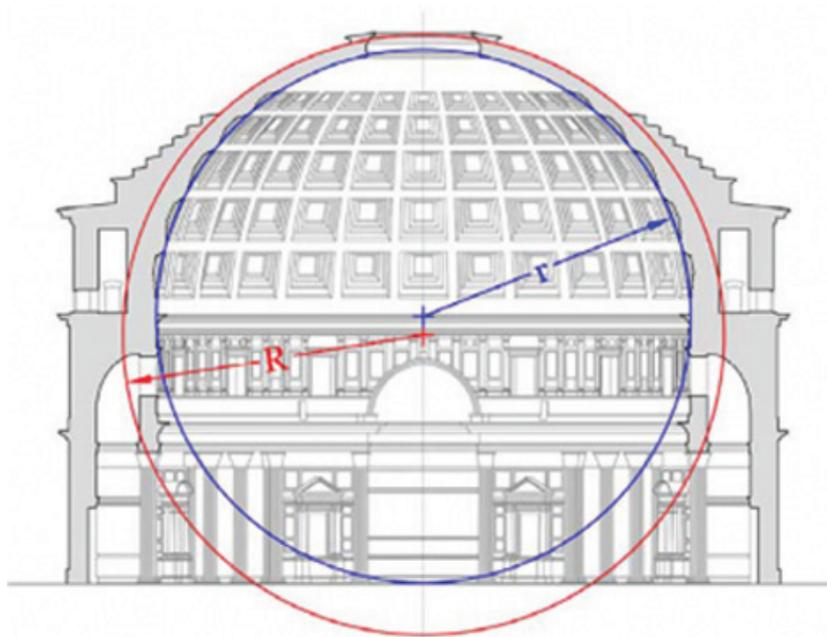


Рис. 2. Пантеон в Риме. Схема пропорций в разрезе по средней оси. Чертеж А. Плишкина. Источник: <http://elima.ru/articles/index.php?id=49>

Исторические метаморфозы композиции Римского Пантеона

В разные века здание Пантеона подвергали переделкам и дополнениям, равно как и менялся город вокруг. Главный – северный – вход с портиком оформляют восемь монолитных коринфских колонн, сделанных из серого египетского гранита. Позади первого ряда колонн находится еще два – из красного асуанского гранита, всего 16 колонн. Высота колонн 11, 9 м, вместе с капителями и базами – 14,15 м (в полтора раза выше колонн афинского Парфенона), нижний диаметр – 1,48 м. В XVII в. некоторые колонны были заменены новыми.

К южной стороне Пантеона при консуле Агриппе в 33–25 гг. до н. э. в честь его морских побед пристроили базилику Нептуна – подобие нефа с тремя трансептами под двускатными кровлями и с нишами для статуй [8]. До настоящего времени сохранились фрагменты мраморного фриза с изображениями дельфинов, раковин и трезубцев (рис. 3).

В 608 г. византийский император Фока передал античное здание Папе Римскому Бонифацию IV, который освятил его 13 мая 609 г. как христианскую базилику Святой Марии и Мучеников (Basilica di Santa Maria ad Martyres). Название дано в честь анонимных христианских мучеников, мощи которых перенесли из катакомб в крипту Пантеона. Этот день стали отмечать как праздник Всех святых (в середине VIII в. праздник перенесли на 1 ноября). С XI в. храм все чаще называли соответственно его архитектурному типу, по-римски – Санта Мария Ротонда; соответственно именовали и площадь перед храмом (Piazza della Rotonda). При Папе Александре VII понизили уровень земли перед храмом. За века он поднялся более чем на 6 м (в древности, согласно реконструкциям, к возвышенному портику храма вели ступени). Были уни-



Рис. 3. Базилика Нептуна при Пантеоне. 33–25 гг. до н. э. Фрагменты антаблемента и мраморного фриза. Фото В. Г. Власова, 2018

чтожены торговые лавки. Папа приказал снести несколько домов, принадлежащих капитулу, чтобы провести археологические раскопки на примыкающей к портику территории.

За свою историю Рим семь раз подвергался захвату и разграблению. Особенно тяжелые последствия город пережил после захвата Рима норманнами в 1084 г. и опустошения наемниками императора Священной Римской империи Карла V в 1527 г. (итал. вульг. Sacco di Roma – опустошение Рима). Многие постройки были разрушены, а дворцы и храмы разграблены. Не оставали и понтифики. Позолоченные бронзовые листы, покрывавшие купол Пантеона, были сняты по приказу византийского императора Константа II во время его посещения Рима в 658 г. и переправлены в Константинополь. В 735 г. по распоряжению Папы Григория III купол покрыли свинцовыми пластинами, а в 1270 г. над портиком Пантеона возвели небольшую колокольню. В 1624 г. по указу Папы Урбана VIII из рода Барберини колокольню снесли, по его же распоряжению сняли бронзовые покрытия портика для изготовления кивория в соборе Св. Петра. Жители Рима ответили поговоркой: «Quod non fecerunt barbari fecerunt Barberini» (То, что не сделали варвары, сделал Барберини). Архитектор Бернини по углам аттика возвел две небольшие колокольни, но они выглядели столь нелепо, что сразу получили непочтительное прозвание «ослиные уши Бернини» (исследователи оспаривают этот факт, приписывая работу Ф. Борромини и Д. Фонтана) (рис. 4). В 1883 г. колокольни убрали [9].

Панрелигиозная метафизика «окулуса неба»

Храм строили в этрусских традициях, в форме тумулуса – круглого здания, в кровле которого сделали отверстие для выхода дыма от жертвенника. В ныне существующем здании в центре огромного купола диаметром 43,57 м имеется круглое отверстие диаметром 8,3 м, называемое окулус (лат. *oculus* – глазок, круг, по-гречески *οραϊον*) (рис. 5). Адриан потребовал, чтобы купол «раскрывал небо, показывая попеременно свет и тень». В историческом романе М. Юрсенар «Воспоминания Адриана» (1951) эта идея излагается следующим образом: «Мое намерение состоит в том, чтобы Храм всех богов представлял аналогию земли и планетных сфер. А диск



Рис. 4. Дж. Б. Пиранези. Вид Пьяццы делла Ротонда. Офорт из серии «Разные виды Рима, античного и современного...». 1748. Источник: Giovanni Battista Piranesi. Vedute di Roma. Milano: A. Mondadori Editore, 2000. Tav. 11

солнечного света воспринимался бы щитом из золота. Проливающийся дождь будет создавать под окулусом бассейн чистой воды на полу, воспаряя под наши молитвы как дым в пустоту, в которой мы займем место богов». Писательница при работе над романом использовала исторические, хотя и косвенные свидетельства [10]. Известно также, что император Адриан был посвящен в мистерии Митры, одного из божеств греко-персидского культа, в котором Митру отождествляли с греческим богом Солнца Гелиосом. Существует гипотеза об идентичности круговых рядов кессонов купола Пантеона и схемы гелиоцентрической системы мира, много позднее описанной Н. Коперником [11]. Подобные интерпретации спорны, но бесспорно то, что сама архитектура, включая внутреннее скульптурное оформление Пантеона, является лучшим доказательством его космологического значения.



Рис. 5. Дж. Паоло Панини. Интерьер Пантеона, Рим. Деталь. Окулус. Около 1734 г. Холст, масло. Вашингтон, Национальная галерея искусства. Источник: <https://www.teggelaar.com/rome/images/imagesub/imrome/R100478.jpg>

Внутри были установлены статуи трех верховных божеств: Юпитера, Марса и Квирина. Затем устроили семь ниш для «семи богов», олицетворяющих Природу (Сатурн, Юпитер, Нептун, Плутон, Венера, Марс, Меркурий). Особое значение имела статуя Венеры-Прародительницы (лат. *Venus Genetrix*), почитавшейся в качестве основательницы рода Юлиев. По иной версии там же находились статуи Минервы, Весты и Дианы.

Человек, находящийся под куполом Пантеона, испытывает ощущения умиротворенности, покоя и одновременно парения, движения вверх. Купол простирается подобно внутреннему небу с Солнцем в центре. Высота храма до верхней точки купола и внутренний диаметр «цилиндра» равны (44,3 м). Гипотетическое завершение верхнего полушария создает сферу, которая явственно ощущается и переосмысливается в качестве модели космоса (греч. *kosmos* – украшение, наряд, порядок, благо).

Диаметр окулуса Пантеона не случаен, но он определен не конструктивно, а символично. Солнечные лучи, проникающие через окулус, отмечают дни и часы. Место, занимаемое ныне главным алтарем, прямо напротив входа, всегда остается в тени. Ранее там находилась статуя обожествленного Юлия Цезаря. В дни летнего и зимнего равноденствия (22 июня и 22 декабря), или эквinoxа (лат. *aequinostium*), солнечные лучи освещают внутреннюю поверхность купола точно до линии его основания. От входа ровно в полдень 21 апреля Солнце вписывается в отверстие купола – эта дата считается днем основания Вечного города (итал. *Natale di Roma*). Размеры окулуса были выбраны так, чтобы солнце «проводило» осень и зиму в верхней полусфере здания, а после весеннего равноденствия ровно в полдень солнечный луч проходит через решетку над дверями, поэтому император входил в храм «вместе с Солнцем» [12]. Так полусфера купола с окулузом обретает символическое значение оси мира (лат. *axis mundi*).

Следует учитывать, что Пантеон строили в период, когда римская государственная религия менялась с учетом идеи божественного происхождения императоров. Личность императора обеспечивала благополучие государства «равновесием небес» и его апофеоз связывали с расположением созвездий. В раннехристианское время точку весеннего равноденствия обозначали латинской надписью: *Terminus Paschae*. Такой указатель (в античной традиции – гномон) использовали для отсчета годового цикла и определения точной даты празднования христианской Пасхи (согласно постановлению Никейского собора 325 г., праздник проводили в первое воскресенье после первого полнолуния вслед за днем весеннего равноденствия по Юлианскому календарю).

С превращением языческого Пантеона в церковь пантеистическая символика окулуса оказалась включенной в новую иконографию. Христианский храм символизирует небо, идею воскресения к новой жизни. Если же посмотреть на римский Пантеон сверху, с «птичьего полета», возникает ассоциация с планетарием в самом древнем, исконном смысле этого слова (рис. 6). В такой метафоре нет ничего предосудительного. Чудо архитектуры заключается в том, что метафора, которая могла бы показаться странной шуткой, может лучше иных слов отразить синкретизм функций древнего здания. Пантеон построен в качестве помещения для ритуальных церемоний и как огромное астрономическое устройство для расчета точного времени, солнечного цикла и календарного года, это действительно своего рода обсерватория. Но даже при такой утилитарности сохраняется исконный символизм древней архитектуры. Подобный синкретизм, утраченный впоследствии, является основной архитектурной идеей всех древних построек от вавилонских зиккуратов и египетских пирамид до грандиозных монументов эллинизма и императорского Рима. Однако и в этом ряду римский Пантеон остается уникальным. Его главная особенность (рискованный каламбур) заключена в его панрелигиозности. Прославляя возможности заказчика, величие и силу императорской власти, композиция Пантеона не теряет универсальности семантики и множественности символических значений.

Причем все эти свойства воплощены посредством ясной композиционной идеи и гармонии пропорций.



Рис. 6. Пантеон в Риме. Аэрофотосъемка. Фото Arts Italia Editrice, Roma, 1989

Можно представить себе иные конструктивные решения. Например, ряд окон в основании купола, как это сделано в храме Св. Софии в Константинополе, или световая башня-фонарь на вершине купола, что было бы не хуже в функциональном и конструктивном отношении. Но сила синкретического мышления создателей Пантеона была такова, что привела к композиции, в которой задачи оптимальной прочности конструкции, организации внутреннего сакрального пространства и его освещения слились в тектонической идее сферы-космоса и тем самым оказались способными выразить вселенскую гармонию чисел и пространства. Такая панрелигиозная идея получила своеобразное продолжение в ренессансном и постренессансном искусстве, в частности в декоративных росписях «под потолок, снизу вверх» (итал. *pittura di sotto in su*) (рис. 7).



Рис. 7. А. Мантенья. Роспись плафона Камеры дельи Спозии. Мантуя, Палаццо Дукале. Деталь. 1465–1474. Фреска. Источник: https://ru.wikipedia.org/wiki/Камера_дельи_Спозии

Сириец Аполлодор и архитектурная схоластика византийского типа

Архитектором императора Траяна был сириец Аполлодор из Дамаска (?– ок. 125 г.н.э.). Он построил Форум Траяна с триумфальной колонной (111–114), одеон, цирк и термы Траяна в Риме и многое другое. Предположительно участвовал в перестройке Пантеона при Адриане в 125–126 гг. Известно также о конфликте императора и архитектора. Независимо от дискуссий об участии Аполлодора в строительстве Пантеона бесспорно то, что купольное покрытие – ближневосточная, сирийская традиция. Более того, возведение Пантеона в Риме – высшее достижение этой традиции, усвоенной и развитой римскими строителями. Идея купола уже в римской редакции возвратилась на Восток и дала еще одно знаменитое сооружение – храм Св. Софии, возведенный в Константинополе в 532–537 гг. при императоре Юстиниане Великом. Строителями византийского храма были также восточные, малоазийские мастера: Анфимий из Тралл и Исидор из Милета. Храм представляет собой купольную базилику, ее центральное пространство перекрыто огромным куполом (31,9 м в диаметре), однако он несколько меньше купола римского Пантеона (43,57 м). В отличие от римского храма вес купола храма Св. Софии не распределяется равномерно на массив несущих стен, а концентрируется в угловых опорах. Благодаря этому стал возможен эффектный прием: основание купола прорезано тесно поставленными оконными проемами; свет, льющийся в окна, зрительно скрадывает узкие простенки, и кажется, будто купол парит в воздухе. Отсюда красивая восточная метафора: купол Св. Софии подвешен на золотой цепи к небу.

Н.И. Брунов остроумно использовал знаменитое высказывание Д. Браманте о строительстве собора Св. Петра, сформулировав главную идею византийского сооружения: водружение «купола Пантеона на базилику Максенция» [13]. Огромное пространство все же лишено изящества. О. Шуази заметил «ту же четкость, что и в греческом искусстве», но и схоластичность, приверженность жестким схемам в отличие от античности [14].

Внешний вид огромного сооружения, как и многих византийских церквей, крайне непривлекателен. И. Бродский, размышляя о характере византийского искусства по личным впечатлениям о путешествии в Стамбул, написал: «Бред и ужас Востока. Пыльная катастрофа Азии. Зелень только на знамени пророка». И далее, вопреки общепринятым восторгам от храма Св. Софии и Голубой мечети: «Нет большего противоречия, чем торжествующая церковь, – нет большей безвкусицы. От этого страдает и Св. Петр в Риме. Но мечети Стамбула! Эти гигантские, навешенные на землю, не в силах от нее оторваться застывшие каменные жабы... Их плоские, подобные крышкам кастрюль или чугунных латок купола, понятия не имеющие, что им делать с небом: скорей предохраняющие содержимое, нежели поощряющие вздеть очи горе» [15]. За этот отрывок поэт Бродский претерпел множество нападок, но с художественной точки зрения он прав!

Вокруг Пантеона кроме самого Пантеона

В 1575–1578 гг. архитектор Джакомо делла Порта по приказу Папы Григория XIII спроектировал для площади перед Пантеоном фонтан. В 1711 г. по распоряжению Папы Климента XI композицию фонтана увенчали подлинным египетским обелиском из Гелиополя высотой 6,34 м, взятым из храма Исиды и Сераписа на Марсовом поле (итал. Campo marzio). Обелиск привезли в Рим во времена императора Домициана. До 1373 г. обелиск находился на римской площади Сан Макуто (итал. Piazza di San Macuto), отсюда и произошло его название: Obelisco Macuteo. Климент XI решил перестроить фонтан и пригласил для этого Ф. Барджони, который изменил форму бассейна, добавил изображения четырех дельфинов вокруг постамента (общая высота с фонтаном и постаментом составила 14,52 м; рис. 8). В 1886 г. оригинальные мрамор-

ные фигуры были заменены копиями (оригиналы ныне находятся в Музее Рима в Палаццо Браски (итал. Palazzo Braschi). Барочный фонтан своеобразно, по-римски, вписался в живописное пространство вокруг Пантеона.



Рис. 8. Фонтан на Пьяцца дела Ротонда в Риме. 1575–1578. Проект арх. Джакомо дела Порты. Добавления 1711 г. Скульптор Ф. Барджони. Источник: <https://tuorism.ru/europe/italy/rome/dostoprimechatelnosti-rim/fontan-panteona-i-obelisk-rim/>

По другую сторону от Пантеона расположена маленькая площадь Piazza della Minerva с церковью Санта Мария sopra Минерва («Святой Марии над Минервой»). Ранее на этом месте находились три древних храма, посвященных Минерве, Исиде и Серапису. По иным сведениям, святилища заменили общим храмом Минервы-Исиды (лат. *Minerva Isaeum*). Римляне верили, что египетская Исида, римская Минерва и христианская Мария связаны общей добродетелью: божественной мудростью. Остатки древнего святилища открыты археологами в крипте действующей церкви.

В 750 г. Папа Захарий, греческого происхождения, поклонник греческого искусства, поставил на античных руинах небольшую церковь в форме ротонды и отдал ее в ведение греческих монахинь ордена св. Василия Великого, бежавших из Константинополя от иконоборческих гонений, охвативших Византию. С 1255 г. церковь принадлежала «бенедиктинцам Марсова поля». В последующие годы монастырь Св. Марии Минервской находился под попечительством первого доминиканского монастыря Рима – монастыря Св. Сабины. Весь комплекс зданий стал известен как «*Insula Sapientiae*» («Остров мудрости»). В 1280–1370 гг. доминиканцы с помощью флорентийских мастеров строили новый храм по образцу флорентийской церкви Санта Мария Новелла. В 1380 г. в церкви была погребена Екатерина Сиенская. В алтаре находится ее саркофаг. В северном трансепте захоронен выдающийся живописец, монах-доминиканец фра Беато Анжелико, скончавшийся в 1455 г.

Церковь хранит многие произведения искусства, среди которых мраморная статуя «Воскресший Христос» работы Микеланджело, созданная им во Флоренции в 1518–1520 гг. Это второй вариант статуи (первый опыт 1514–1516 гг. был неудачным из-за брака в глыбе мрамора). Вторую статую Микеланджело отправил в Рим, где ее завершил ученик Пьетро Урбано, но сделал это столь плохо, что Микеланджело намеревался все переделать. Тем не менее именно это произведение делает церковь рядом с Пантеоном местом паломничества любителей искусства.

В монастырском клуатре полузасыпанный землей лежал египетский обелиск из красного гранита (5,47 м), вероятно VI в. до н. э. Позднее рядом с церковью были найдены еще несколько обелисков, которые во множестве привозили в Рим после покорения Египта в 30 г. до н. э. Скорее всего, обелиски принадлежали храму Исиды. Один из них установили на площади перед Пантеоном. Папа Александр VII решил поставить перед церковью и доверил проект Дж. Л. Бернини. Композиция выполнена его учеником Эрколе Феррата в 1667 г., она изображает слона, который несет на спине египетский обелиск (рис. 9).



Рис. 9. Вид обелиска со слонем на фоне Пантеона. Источник: <https://www.teggelaar.com/en/rome-day-5-continuation-3/>

Иконография этого памятника имеет сложную историю. Живого слона в те времена видели немногие. Известно, что при дворе Папы Льва X несколько лет жил белый слон, подарок португальского короля Мануэля. Сохранилась копия рисунка Рафаэля с изображением этого слона. Однако Бернини живого слона не видел, поэтому убедительней другая версия. В 1471 г. в Италии был издан греческий трактат V в. н. э., посвященный тайне египетских иероглифов. Перевод на латинский язык выполнил Марсилио Фичино во Флоренции в 1463 г. Монах доминиканского ордена Франческо Колонна в романе «Гипнеротомахия Полифила» (*Hypnerotomachia Poliphili* – «Борьба любовных страстей во сне Полифила», или «Сон Полифила», 1499) привел описание путешествия в фантастический город, в котором герой осматривает пирамиду и обелиск, располагавшийся на спине слона. Одна из иллюстраций к венецианскому изданию романа показывает такую композицию (рис. 10). Архитектор Бернини решил использовать эту тему по совету иезуита А. Кирхера, специалиста по мифической иероглифике [16]. В дальнейшем этот мотив стал популярным. На вершине обелиска – крест, опирающийся на «шесть гор» – эмблему Папы Александра VII из семьи Киджи, заказчика монумента (рис. 11).

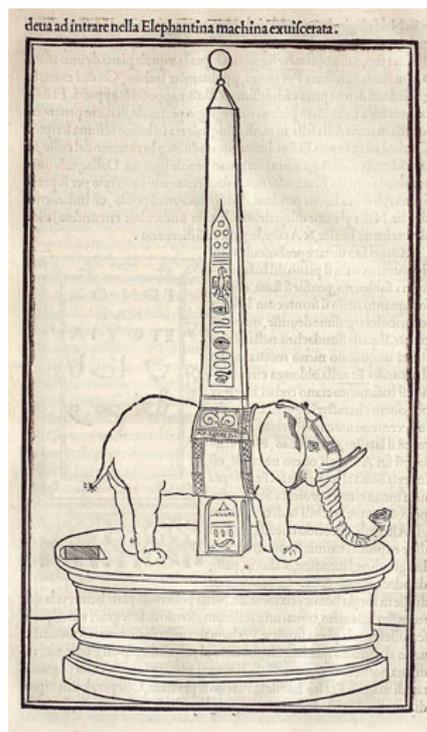


Рис.10. Ф. Колонна. Гипнеротомахия Полифила. Венеция, Издание Альда Мануция, 1499. Гравюра на дереве: «Слоновая машина». Источник: <http://diglib.hab.de/inkunabeln/3-1-eth-2f/start.htm?image=00042>

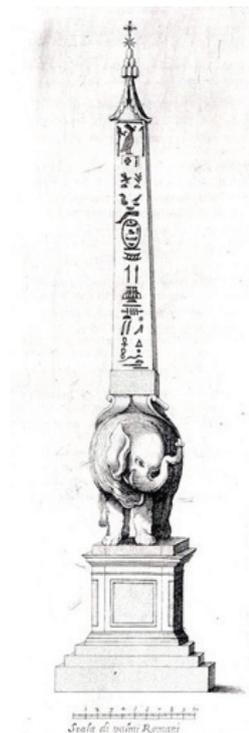


Рис.11. Обелиск, установленный на спине слона. Гравюра по рисунку А. Кирхера. 1666. Источник: Rühlmann G. Die Nadeln des Pharao. Dresden: Verlag der Kunst, 1972. № 38

В новой иконографии обелиск символизирует Божественную мудрость, которая спускается на твердую голову, изображаемую слонем, о чем говорит надпись на постаменте с намеком на мудрость Александра VII: «*Sapientis Aegypti / insculptas obelisco figuras / ab elephanto / belluarum fortissima / gestari quisque hic vides / documentum intellige / robustae mentis esse / solidam sapientiam sustinere*» (лат., Кем бы ты ни был, видишь здесь, что фигуры мудрости египетской, вырезанные на обелиске, поддерживаются слонем, самым сильным из животных, это доказательство сильного ума, чтобы поддержать твердую мудрость). Нерасшифрованные в то время иероглифы считали изображениями солнечного света, что и было интерпретировано в духе христианской символики. Какое-то время в народе монумент был известен под шуточным прозвищем «поросенок Минервы» (итал. *Porcellino della Minerva*) из-за сходства упитанного слоненка с поросенком, но затем название превратилось в более пристойное «цыпленок Минервы» (итал. *Pulcino della Minerva*).

Вскрытие могилы Рафаэля

Выдающийся живописец Рафаэль Санти скончался 6 апреля 1520 г. Перед смертью он распорядился, чтобы на его средства в Пантеоне «был восстановлен древний каменный табернакл и чтобы там был сооружен алтарь со статуей Мадонны, под которой он выбрал место для погребения и упокоения» [17]. Статую по образцу античной Венеры (по иным источникам – Исиды) он поручил сделать своему ученику – скульптору и архитектору Лоренцо Лотти по прозвищу Лоренцетто (скульптуру установили в 1524 г.). Скульптура Мадонны с Младенцем получила название «Мадонна дель Сассо» (итал. *Madonna del Sasso*), Мадонна Горы, или Каменная, поскольку нога Мадонны опирается на валун (рис. 12).



Рис.12. Пантеон в Риме. Мадонна дель Сассо. Камень. 1523–1524. Скульпторы Л. Лотти и Рафаэль да Монтелупо. Фото В. Г. Власова, 2019

Причины скоропостижной смерти «Божественного Рафаэля» до сих пор не ясны, как и не было понятно точное место его захоронения, хотя сообщалось, что его похоронили в Пантеоне «в нише рядом с алтарем Богоматери» [18]. 14 сентября 1833 г., дабы удостовериться в факте захоронения, с разрешения Папы Григория XVI вскрыли плиту под табернаклем (третьем слева), в котором была установлена статуя Мадонны с Младенцем. При вскрытии присутствовали представители Священной конгрегации (Римской курии), папский представитель кардинал Викарио Зурла, послы иностранных государств, представители церкви, города Рима, нотариусы, медики, археологи. Присутствовали знаменитые писатели и художники, бывшие в то время в Риме: И.Ф. Овербек, Б.Торвальдсен, К.П. Брюллов, О. Верне, Ф.А. Бруни, А.А. Иванов. Всего 75 человек (рис. 13).



Рис.13. Диофеби Ф. Вскрытие могилы Рафаэля в 1833 г. 1836. Холст, масло. Копенгаген, Музей Торвальдсена. Источник: <https://thorvaldsensmuseum.dk/en/collections/work/B73>

Скелет не был поврежден, и художнику Винченцо Камуччини было предоставлено исключительное право изобразить процесс открытия и закрытия гробницы. Он сделал это на нескольких рисунках, которые позже были литографированы. В течение месяца останки Рафаэля были выставлены для обозрения, затем их поместили в древнеримский саркофаг, который предоставил из своей коллекции Папа. На торце крышки саркофага высекли эпитафию, сочиненную итальянским гуманистом, кардиналом Пьетро Бембо: «*ILLE HIC EST RAPHAEL TIMUIT QUO SOSPITE VINCI / RERUM MAGNA PARENS ET MORIENTE MORI*» (лат. Здесь покоится великий Рафаэль, при жизни которого природа боялась быть побежденной, а после его смерти она боялась умереть). Для завершения оформления гробницы использовали произведение скульптора Антонио Муньоса (1811): на крышке саркофага появилось бронзовое изображение лежащего лаврового венка, а над гробницей – двух целующихся голубков (рис. 14). Несмотря на театральность композиции, это место приковывает к себе внимание и никого не может оставить равнодушным, ведь в саркофаге находятся останки того, кто, как никто другой, умел давать жизнь краскам и линиям. Произведения Рафаэля считали непревзойденными образцами искусства в Императорской Академии художеств в Санкт-Петербурге. Поэтому присутствие на историческом событии в Пантеоне русских художников имеет особый смысл.



Рис.14. Пантеон в Риме. Гробница Рафаэля Санти. Скульптор А. Муньес. 1811–1833. Фото В. Г. Власова, 2016

В Римском Пантеоне похоронены знаменитые художники: Б. Перуцци, А. Карраччи, Перинотель Вага, Таддео Цуккари, архитектор Дж. Б. да Виньола, скульптор Ф. Вакка, композитор А. Корелли. После захоронения первого короля объединенной Италии Виктора Эммануила II в 1878 г., второго короля Умберто I в 1900 г. и его жены королевы Маргариты Савойской слово Пантеон приобрело более широкий смысл – усыпальница именитых людей Италии. В дни государственных праздников у могил итальянских королей несут вахту добровольцы Национального института почетного караула у Королевских гробниц Пантеона.

Наводнения в Пантеоне

До конца XIX в. из-за разливов Тибра Рим был подвержен наводнениям, в среднем один раз в 30 лет. В истории наиболее известны наводнения 414 г. до н. э., 69, 1230, 1277, 1422, 1495, 1530, 1598, 1637, 1870, 1937 гг. В наводнение 1598 г. вода поднималась на 19,56 м, в 1870 г. на

–17,22 м. Вода приносила глину, тину и мусор. Особенно сильно воды Тибра заливали Марсово поле, где находились Мавзолей Августа и Пантеон, и низину между Палатином, Эсквилином и Капитолием, где располагался римский Форум. Памятные доски с сообщениями о разливах Тибра расположены на стене церкви Санта Мария sopra Минерва. Высокие набережные, защищающие от разливов, построили по решению парламента только в 1876–1926 гг. Помимо материального ущерба в этих событиях можно увидеть и мистическую связь с культом «всех богов» римского Пантеона. Во время грозы и ливня вода с грохотом низвергалась на пол храма через окулус купола, а при наводнении рвалась через колоннаду портика внутрь. Космическая стихия соединялась с водной, подобно стихийному союзу Юпитера и Нептуна (рис. 15).



Рис.15. Наводнение в Риме. Фото 1900 г. Пантеон. Источник: https://m.facebook.com/CastraRomana/?locale2=es_LA

Пантеоны после Пантеона

Архитектура римского Пантеона оказывает длительное воздействие на развитие искусства. В этом влиянии можно выделить несколько аспектов взаимодействия классического и актуального:

- по композиционной структуре;
- именованию;
- семантике;
- ассоциативной связи;
- опосредованным влияниям в иных видах искусства, а также в эссеистике, философии, истории культуры.

Все последующие купольные сооружения в конструктивном и композиционном отношении так или иначе восходят к римскому Пантеону, начиная с купола флорентийского Собора по проекту Ф. Брунеллески (1420–1436). Для возведения огромного купола диаметром 42 м и общей высотой (с фонарем) 114,5 м без вспомогательных деревянных кружал (по причине размеров постройки, дефицита времени и средств) Брунеллески начертил на полу средокрестия храма «цветок» (итал. fiore) и с помощью системы подвижных мерных шнуров задал нужную кривизну «опрокинутых арок» кладки и схождения ребер [19, 20]. Так цветок на полу превратился в купол собора «Св. Марии с цветком» (итал. Santa Maria del Fiore).

Основоположник римского классицизма Д. Браманте спроектировал полусферический купол Темпьетто (1502; позднее купол был изменен) на Яникульском холме в Риме по образцу купола

Пантеона (рис. 16). Другой пример: в интерьере римской церкви иезуитов Сант Иньяцио экспонируется макет купола, который не удалось возвести, но архитектор и живописец А. Поццо заменил его иллюзорной росписью плафона подкупольного пространства (1694) — инверсия достойная эпохи барокко (рис. 17, 18).

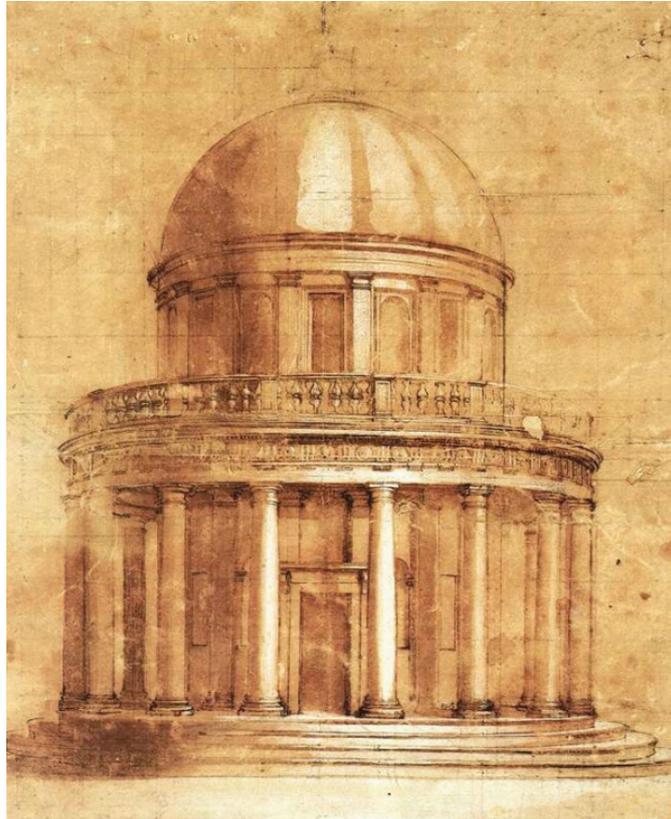


Рис.16. Ф. Бароччи. Вид Темпьетто в Риме до перестройки. 1502. Проект Д. Браманте. Бумага, перо, сепия, сангина. Флоренция, Уффици. Источник: Degli Uffizi. Firenze: Bonechi. P. 543



Рис.17. А. Поццо. Свод несуществующего купола на плафоне средокрестия церкви Сант Иньяцио в Риме. 1685. Холст, масло. Источник: Chiesa di Sant Ignazio. Roma, 2002. Foto: Vasari. P. 20



Рис.18. Макет Купола церкви Сант Иньяцио. Проект А. Поццо. Фото. В. Г. Власова, 2017

Архитектор «прусского эллинизма» и знаток античности К. Ф. Шинкель, создавая здание Старого музея в Берлине (1823—1830), спроектировал Ротонду, архитектура которой непосредственно восходит к римскому Пантеону. Располагающиеся по кругу античные статуи, изображающие греческие божества, создают явственное ощущение присутствия «всех богов» (рис. 19).



Рис.19. Ротонда Старого музея в Берлине. 1823–1830. Арх. К. Ф. Шинкель. Фото. В. Г. Власова, 2014

Известны здания и проекты, созданные в качестве композиционного подобия древнеримского Пантеона. Например: проект Дж. Кваренги храма Христа Спасителя в Москве (1815; рис. 20), церковь Великой Богородицы (Гран Мадре ди Дио) в Турине, архитектор Фердинандо Бонсиньоре (1818–1831), Церковь Сан Франческо ди Паола в Неаполе архитектора Пьетро Бьянки (1824–1836), ротонда (библиотека) Университета Вирджинии (Шарлоттсвилл, США; архитектор Томас Джефферсон, 1817–1826), Собор Вознесения Девы Марии, или Ротонда в г. Моста на о. Мальта (Mosta Dome, Mosta Rotunda) по проекту Дж. Гроне де Вассе (1833–1836; рис. 21), Мавзолей прекрасной Розин (итал. Mausoleo della Bela Rosin) – усыпальница Розы Верчеллана в Турине, архитектор Анджело Демецци (1886–1888, рис. 22).

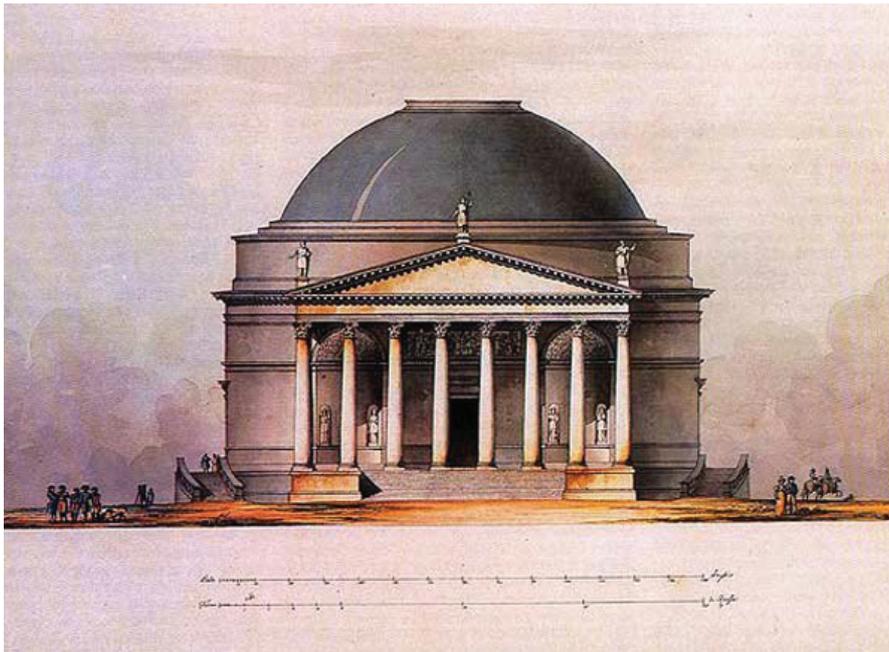


Рис. 20. Дж. Кваренги. Проект храма Христа Спасителя в Москве. 1815. Бумага, тушь, акварель, перо, кисть. Москва, Музей архитектуры им. А. В. Щусева. Источник: <https://www.liveinternet.ru/users/4184717/post279314979/>



Рис. 21. Собор Вознесения Девы Марии, или Ротонда в г. Моста, Мальта. 1833–1836. Арх. Дж. Гроне де Вассе. Источник: <https://vicamilleri.com/malta-rotunda-mosta/>



Рис. 22. Мавзолей прекрасной Розин (Mausoleo della Bela Rosin), усыпальница Розы Верчеллана в Турине. 1886–1888. Арх. А. Демецци. Источник: https://it.wikipedia.org/wiki/Mausoleo_della_Bela_Rosin

Ассоциативная связь с римским Пантеоном прослеживается в оригинальной круглой в плане церкви Санта Мария Ассунта в Аричча близ Рима (1663–1665, Дж. Л. Бернини), круглом доме в «Озерном крае» (Belle Isle House, 1774) в Англии, мавзолее Волконских в Суханове под Москвой (Доменико Жилярди, 1813), многих неоклассических проектах усыпальниц и мавзолеев в форме купольных ротонд (рис. 23).

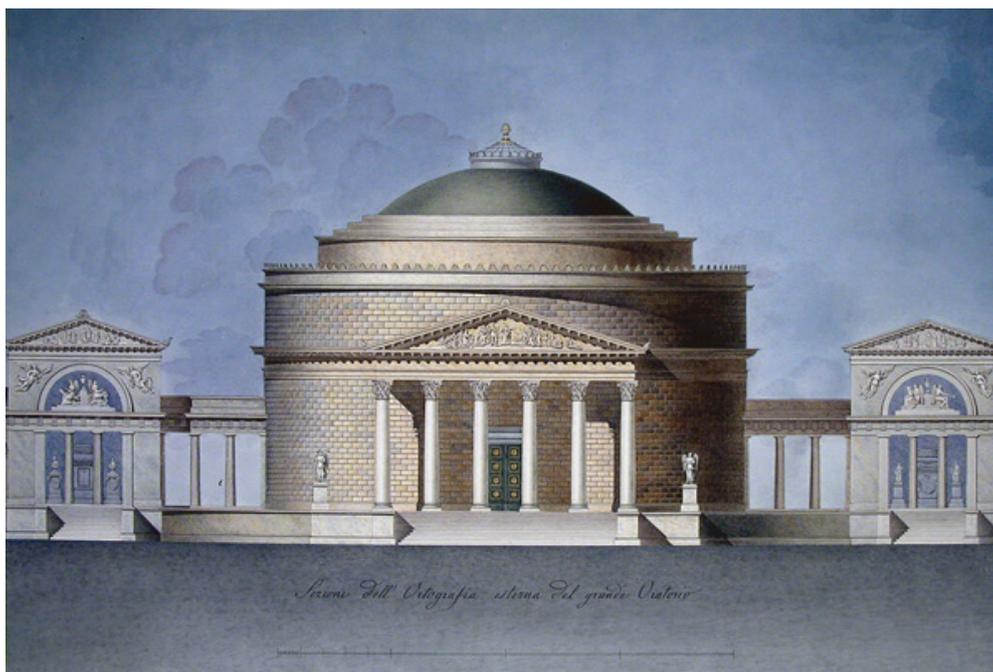


Рис. 23. Проект оратория с усыпальницей. Италия. Около 1820 г. Автор неизвестен. Нью-Йорк, Национальный музей дизайна Купер-Хьюитт. Источник: Чекмарев А. В. «Сimitero monumentale» под Москвой // Московское наследие. 2013. – № 30. – С. 2–6. URL: <https://arch-heritage.livejournal.com/1798562.html>

Купол Пантеона со временем приобрел значение эталона, а его внутренний диаметр (43,57 м) – универсальной меры, которую стремились достичь или превзойти архитекторы разных времен и стран. Так, внутренний диаметр купола Флорентийского собора Санта Мария дель Фиоре – 42 м, собора Св. Петра в Ватикане, возведенного по идее Микеланджело Буонарроти, – 41, 47 м.

Архитектоническое наследие Пантеона проявилось не только в ротондальных, но и в иных центрических, крестово-купольных и базиликальных сооружениях. Именно так сформировалась «французская схема»: совмещение плана латинского или греческого креста, фасадов с колонными портиками, барабана с куполом и башней-фонариком или шпилем на одной вертикальной оси. Такая схема разработана Жюлем Ардуэном-Мансаром для церкви Дома инвалидов (1679–1706) и Жаком-Жерменом Суффло для Пантеона в Париже (1758–1789).

Особое место в постпантеоновской архитектуре занимает Исаакиевский собор в Санкт-Петербурге (1818–1858 – одно из крупнейших купольных сооружений Европы, его высота составляет 101,5 м. Внутренний диаметр барабана купола 21,83 м. Архитектор Огюст Рикар де Монферран (на русской службе с 1816 г.) следовал классической «французской» схеме, а колонные портики в общих чертах повторяют портик римского Пантеона (несмотря на иное количество колонн: по три ряда на северном и южном и по одному ряду колонн на западном и восточном портиках; рис. 24).



Рис. 24. Исаакиевский собор от бульвара Адмиралтейства. 1850. Литография Ф. Бенуа по рисунку О. Монферрана. Париж, Издание братьев Тьерри. Москва, Российская государственная библиотека

По распоряжению президента Академии художеств А.Н. Оленина, поддержавшего эту идею, из Рима выписали слепки капителей коринфского ордера Пантеона, они прибыли в Петербург в 1828 г. (рис. 25). На ступенчатом гранитном подиуме были установлены 48 монолитных колонн высотой 17,05 м (что превышает высоту колонн Пантеона на 2,9 м) и весом 114 т каждая, высеченных из темно-красного гранита рапакиви из каменоломен в Финляндии. Нижний диаметр фуста колонн 1,78 м. Их базы подобны пантеоновским (рис. 26, 27). Высота колонн примерно равняется 9 нижним диаметрам, что согласуется с канон Витрувия [21]. Собор был освящен в присутствии императорской фамилии и многих почетных гостей 30 мая 1858 г. – через сорок лет после начала строительства.



Рис. 25. Антаблемент портика Пантеона в Риме. Вид с востока. Фото В. Г. Власов, 2014



Рис. 26. База колонны портика Пантеона в Риме. Фото В. Г. Власова, 2014



Рис. 27. Базы колонн южного портика Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге. Фото В. Г. Власова, 2019

В полном согласии с идеологией периода историзма Монферран совершил три поездки в Западную Европу, чтобы на месте изучить разные типы храмов (первый раз он был в Италии в 1806 г. в составе наполеоновской армии). В 1842 г. как архитектор России он посетил Германию, Францию, Англию и Италию. Был во Флоренции и Риме, внимательно изучал собор Св. Петра в Ватикане. В 1845 г. был в Карраре, Генуе и снова во Флоренции и Риме. Эkleктизм художественного мышления проявился и в составленном Монферраном «Архитектурном, художественном и историческом описании Исаакиевского собора», в котором он попытался воссоздать историю архитектуры христианских храмов и представить свой проект как наиболее полный, впитавший все предыдущие достижения. В таком «научном» подходе отразились историзм, рационализм и прагматизм, свойственные XIX в. Сам Монферран отдавал предпочтение «свободному переложению барочных форм».

После пожара 1837 г., уничтожившего большую часть интерьеров Зимнего дворца в Санкт-Петербурге, восстанавливали многие помещения, в том числе Ротонду – проект О. Монферрана (1830), повторяющий ротонду Старого музея в Берлине, созданную К.Ф. Шинкелем, ко-

торая в свою очередь восходит к архитектуре римского Пантеона (рис. 28). Полуротонда, или экседра, Павильонного зала Малого Эрмитажа, оформленная по проекту А.И. Штакеншнейдера (1851–1858), относится к этому же иконографическому ряду (рис. 29).

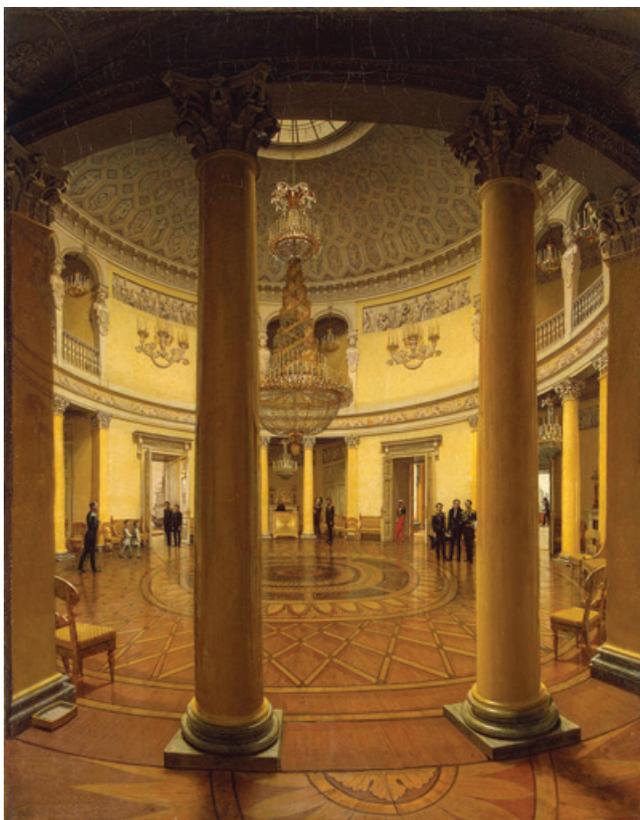


Рис. 28. Тухаринов Е. Интерьеры Зимнего дворца. Ротонда. 1834. Холст, масло. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж. Источник: Эрмитаж. История и архитектура зданий. Л.: Аврора, 1974. С. 96–97 (цветная вклейка)

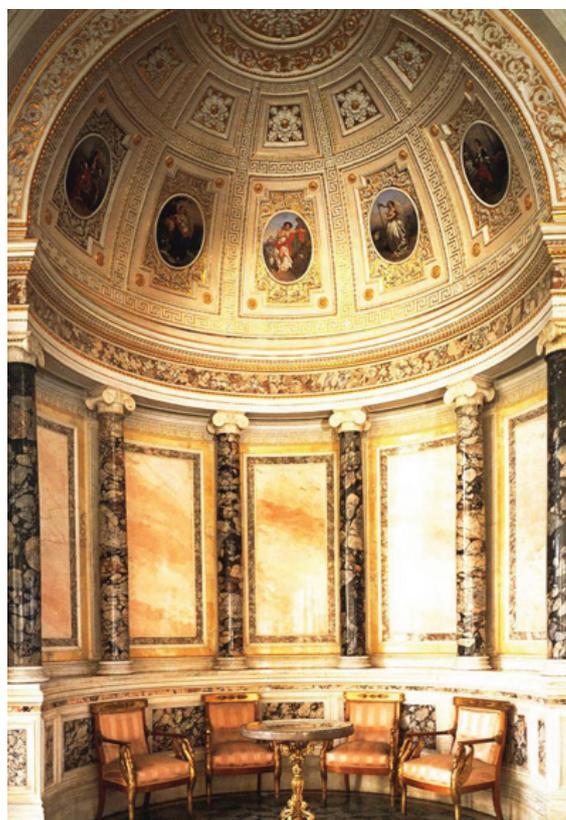


Рис. 29. Экседра Павильонного зала Малого Эрмитажа в Санкт-Петербурге. 1851–1858. Арх. А. И. Штакеншнейдер. Фото В. Г. Власова, 2012

Наследие Пантеона проявилось и в конструктивистской архитектуре. В 1854–1857 гг. английский архитектор С. Смёрк создал ротонду (позднее новый читальный зал Библиотеки) Британского музея в Лондоне. Круглый читальный зал диаметром 42,7 м (на 0,87 м меньше диаметра купола римского Пантеона) вписан в квадратное пространство внутреннего двора музея. При возведении купола использовали 20 стальных ребер, опирающихся на кирпичный барабан. От основания до вершины купол покрыли медными листами и замаскировали под традиционную архитектуру. На вершине сделали световой фонарь диаметром 12,2 м наподобие окулуса Пантеона (рис. 30). В 1998–2000 гг. двор музея с ротондой в центре Норман Фостер перекрыл большой изогнутой оболочкой сетчатой конструкции со стеклянным заполнением. Схожую композицию имеет ротонда галереи Кольбер в Париже (1826, архитектор Ж. Бийо, реконструкция 1985 г.; рис. 31), многие другие торговые и выставочные залы.

После французской революции, в 1791 г., церковь Св. Женеьевы в Париже (покровительницы города) указом Конвента переименована в Пантеон – «Усыпальницу великих людей, которые погибли за свободу Франции». На фризе поместили надпись: «Великим людям – благодарное Отечество». В крипте Пантеона установлены гробницы Вольтера, Ж.-Ж. Руссо, В.-Р. Мирабо, Марата, В. Гюго, Э. Золя, М. Бертелло, Л. Карно, архитектора здания Ж.-Ж. Суффло и многих других.

В 1830–1842 гг. на высоком левом берегу Дуная в 11 км к востоку от Регенсбурга по проекту мюнхенского архитектора Л. фон Кленце возвели Вальгаллу (название небесного рая, места успокоения душ героев скандинавской мифологии). Второе название мемориала: Пантеон –



Рис. 30. Ротонда читального зала библиотеки Британского музея в Лондоне. 1854–1857. Арх. С. Смёрк. Источник: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/elgin-marbles-on-the-move-as-british-museum-ponders-new-reading-room-role-9579939.html>



Рис. 31. Ротонда галереи Кольбер в Париже. 1826. Арх. Ж. Бийо (реконструкция 1985 г.). Источник: <https://www.infrance.su/forum/showthread.php?p=848736>

храм, в крипте которого установили саркофаги с телами героев, павших в битвах с Наполеоном, а в главном зале – бюсты и памятные доски с именами великих людей Германии. По архитектуре Вальгалла не имеет ничего общего с римским Пантеоном, она восходит, согласно идеологии прусского эллинизма, к древнегреческому периптеру, классическим образцом которого является Парфенон афинского Акрополя. «Пантеон германской нации» высится на громадных каменных террасах. В этой композиции эллинизм соединен с тевтонской мифологией (рис. 32).



Рис. 32. Вальгалла на Дунае, Бавария. 1830–1841. Арх. Л. фон Кленце. Источник: <https://www.flickr.com/photos/time-to-look/19367001181>

В Советской России после смерти И. В. Сталина 5 марта 1953 г. на заседании комиссии по похоронам приняли решение о разработке проекта Пантеона – мемориальной усыпальницы, «памятника вечной славы великих людей Советской страны». В него планировали перенести саркофаги Ленина и Сталина, а также «останки выдающихся деятелей Коммунистической партии и Советского государства, захороненных у Кремлевской стены». Грандиозное сооружение, «увязанное с силуэтом будущего Дворца Советов и высотным зданием в Зарядье» планировали возвести напротив ленинского Мавзолея на Красной площади. В конкурсе на создание монумента участвовали самые известные советские архитекторы (рис. 33). Однако в дальнейшем проект был заморожен, а после постановления ЦК КПСС и Совета министров СССР от 4 ноября 1955 г. «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» о нем и вовсе забыли.

Иные значения слова «пантеон»

Во многих случаях именованья произведений искусства и архитектурных памятников обретают иной смысл в сравнении с этимологией и первичным значением термина. Примеров подобных метаморфоз существует множество. Вот наиболее известные.

В Лондоне на Оксфорд стрит существовал театр под названием «Пантеон». Здание в стиле классицизма было построено по проекту Дж Уайета в 1769–1772 гг. (в 1792 г. театр уничтожен пожаром). «Пантеон» – название журнала, посвященного истории театра и драматической литературы. Выходил в Санкт-Петербурге с 1840 г. ежемесячно под редакцией Ф.А. Кони. В 1842 г. «Пантеон» соединили с журналом «Репертуар», издававшимся в Санкт-Петербурге с 1839 г., под общим названием: «Репертуар русского и пантеон всех европейских театров» (в 1844–1846 гг. «Репертуар и пантеон», затем просто «Пантеон»). Журнал прекратил существование в 1856 г.

В 1888–1895 гг. также в Санкт-Петербурге выходил историко-литературный альманах «Пантеон литературы». «Пантеон» – название книжного издательства, основанного в 1907 г. в Санкт-Петербурге З.И. Гржебиным. Издательство выпускало классические произведения мировой

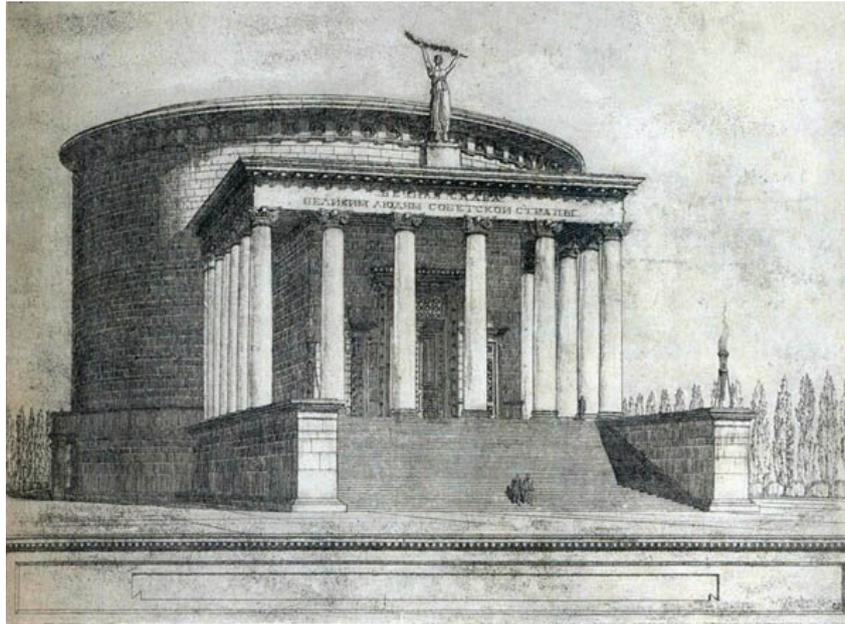


Рис. 33. Проект Пантеона в Москве. 1953. Арх. А.В. Власов. Источник: <https://fishki.net/3063749-kak-v-1954-godu-planirovali-likvidirovaty-mavzolej.html>

литературы. В подготовке изданий принимали участие А.А. Блок, В.Я. Брюсов, М.А. Волошин, Вяч.И. Иванов, А. М. Эфрос, многие художники-символисты. Издательство прекратило существование в 1912 г. В Греции существует Университет политических и социальных наук «Пантеон», основанный в 1927 г. в Афинах. Пантеонами называют многие собрания выдающихся имен, отдельных произведений, организаций и даже событий. Прямые значения переходят в иносказания. Предметом историко-культурных исследований в таких случаях становятся, как принято говорить, межпредметные связи, или исторические взаимодействия произведений разных видов искусства, культурных феноменов и артефактов.

Для сравнения: нечто подобное произошло с другим классическим термином «пропилеи» (преддверие). Более других известны Пропилеи – архитектурно оформленный вход на афинский Акрополь (437–431 гг. до н. э.). Свои Пропилеи есть в Мюнхене (1846–1862, архитектор Л. фон Кленце), к древнегреческим воротам восходят Бранденбургские ворота в Берлине (1788–1793, арх. К.Г. Лангханс), Московские триумфальные ворота в Санкт-Петербурге (1834–1838, арх. В.П. Стасов) и многие другие. Со временем слово «пропилеи» обрело символический смысл: посвящение, введение в храм искусства. Так, И.В. Гёте и Г. Майер «Пропилеями» назвали альманах, который они издавали в Ваймаре в 1798–1800 гг. В России в начале XX в. выходил историко-литературный альманах под названием «Русские пропилеи, в котором печатались материалы по истории русской мысли и литературы». В конце XX в. выходила серия книг «Российские Пропилеи».

Историческая многозначность не противоречит онтологичности термина «пантеон», но переводит это понятие на более сложный семантический уровень. Процесс умножения наименований следует фундаментальным закономерностям исторического мышления, он обогащает содержание явления широким полем ассоциаций, аллюзий, историко-культурных и предметных связей. Именно такой многосторонний процесс отражает классическая история искусства. Что касается архитектурных наименований, то, с исторической точки зрения, их, как правило, следует рассматривать в трех основных аспектах: название конкретного памятника архитектуры, распространение этого названия на определенный тип или жанр сооружений, перенос наименования на другие произведения искусства и культурные феномены с целью придания им метафорического значения и иносказательного смысла. Слово «пантеон» в этом отношении является наилучшим примером.

Библиография

1. Власов, В. Г. Реминисценция как мнемоника архитектуры [Электронный ресурс] / В.Г. Власов // Архитектон: известия вузов. – 2017. – № 3(59). – URL: http://archvuz.ru/2017_3/1
2. Гёте, И. В. Собр. соч. В 10 т. / И.В. Гёте – М.: Худож. лит-ра., 1980. – Т. 9. – С. 65.
3. Гоголь, Н. В. Рим/ Н.В. Гоголь // Н.В. Гоголь. Полн. собр. соч. – М.: Изд-во АН СССР. – Т. 3. 1938. – С. 219, 245–246.
4. MacDonald, William L. The Pantheon: Design, Meaning, and Progeny/ L. William MacDonald – Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1976.
5. Hetland, Lise M. Dating the Pantheon/ Lise M. Hetland // Journal of Roman Archaeology. –2007. – № 20. – P. 95–112.
6. Christiane, L., Joost-Gaugier, C. Measuring Heaven: Pythagoras and His Influence on Thought and Art in Antiquity and the Middle Ages/ L.Christiane, C. Joost-Gaugier. – New York: Cornell University Press, 2006. – P. 166–170.
7. Радзюкевич, А. В. Реконструкция логики формообразования римского Пантеона. 2011 [Электронный ресурс] / А.В. Радзюкевич. – ArtMatLab. – URL: <http://www.artmatlab.ru/article/pG31094O2717B10V3fn478P144066YL47y0bLIV9>
8. Strong, E. Roman Sculpture from Augustus to Constantine / E.Strong. 1909, ripubblicato da Ayer Publishing, 1969. – P. 243.
9. Marder, A., Wilson Jones, M. The Pantheon From Antiquity to the Present/ A.Marder, M.Wilson Jones. – Cambridge University Press. 2015. – P. 64–66.
10. Юрсенар, М. Воспоминания Адриана / М.Юрсенар. – М.: Радуга, 1988. – С. 137.
11. The Heliocentric Pantheon: An Interview with Walter Murch. 2007 [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.bldgblog.com/2007/04/the-heliocentric-pantheon-an-interview-with-walter-murch/>
12. Hannah, R., Magli, G. The Role of the Sun in the Pantheon’s Design and Meaning [Электронный ресурс] / R.Hannah, G.Magli. 2009. – P. 5–7. – URL: <https://arxiv.org/vc/arxiv/papers/0910/0910.0128v1.pdf>
13. Брунов, Н. И. Очерки по истории архитектуры: В 3 т. / Н.И. Брунов. – М.–Л.: Academia, 1935. – Т. 2. – С. 43.
14. Шуази, О. История архитектуры: В 2 т. / О. Шуази. – М. : Изд-во Акад. арх-ры, 1937. – Т. 2. – С. 31.
15. Бродский, И. А. Путешествие в Стамбул / И.А. Бродский // Свеча. – Л.: Зимний сад, 1991. – С. 16, 23.
16. Heckscher, W. S. Bernini’s Elephant and Obelisk/ W. S. Heckscher // The Art Bulletin. – 1947. – Vol. 29. – № 3. – P. 155–182.
17. Вазари, Дж. Жизнеописание Рафаэля из Урбино, живописца и архитектора // Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Дж. Вазари. – М. : Альфа, 2008. – С. 245.
18. La Morte di Raffaello. – URL: <http://la-morte-di-raffaello-da-urbino.blogspot.com/2016/11/tomba-di-raffaello-al-pantheon-la-morte.html>
19. Ricci, M. Il genio di Filippo Brunelleschi e la costruzione della Cupola di Santa Maria del Fiore/ M. Ricci. – Firenze : Sillabe, 2014.
20. The Secrets of the Florentine Dome: The Secrets of the Florentine Dome, accessdate: 25 January 2017 [Электронный ресурс]. – URL: <https://archive.schillerinstitute.com/educ/pedagogy/2013/vereysken-dome-1.html>
21. Радзюкевич, А. В. К вопросу об изучении пропорций и размеров Исаакиевского собора Монферрана [Электронный ресурс] / А.В. Радзюкевич // Всерос. науч.-практ. конф. «Современные проблемы истории и теории архитектуры» Санкт-Петербург, 30 апреля 2015 года. – URL: <http://www.artmatlab.ru/article/w5O32sJn39DSs28Tr61K1W2OX3iq0aOkz935z589/>

Дата поступления: 02.04.2020

Лицензия Creative Commons

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution-ShareALike» («Атрибуция - на тех же условиях»).

4.0 Всемирная



THE PANTHEON AND PANTHEONS. MULTIPLICATION OF NAMES: CULTURAL, HISTORICAL AND MNEMONIC ASPECTS OF STUDYING MONUMENTS OF CLASSICAL ARCHITECTURE

Vlasov Viktor G.

DSc. (Art Studies), Professor.
International Association of Art Critics (AICA).
Italy, Rome, e-mail: victor.vlasov@list.ru

UDK: 7.01; 7.08; 7; 72
BBK: 85.113(3)

DOI: 10.47055/1990-4126-2020-2(70)-5

Abstract

The article describes an experience in combining the cultural-historical and mnemonic approaches to the study of monuments of classical architecture using as an example the ancient Roman Pantheon. The author intentionally chose this well-studied monument, which is still largely mysterious when considered in a wide spatio-temporal context. The article tells about the structures located near the Pantheon and the historical events that influenced their life, about the symbolism of certain moments in their biography, and about other cultural phenomena that have an indirect connection with the concept of "pantheon".

Keywords:

architecture, history of art, mnemonic, architectural monument, pantheon, space

References

1. Vlasov, V. G. (2017). Reminiscence as a mnemonic of architecture [Online]. Architecton: Proceedings of Higher Education, No. 3(59). Available from: http://archvuz.ru/en/en/2017_3/1 (in Russian)
2. Goethe, I.V. (1980). Collected Works In 10 vol. Moscow: Khudozhestvennaya Literatura, Vol. 9, p. 65 (in Russian)
3. Gogol, N. V. (1938). Rome. In: Gogol, N. V. Collected Works. Moscow: Publishing House of the USSR Academy of Sciences, Vol. 3, pp. 219, 245–246 (in Russian)
4. MacDonald, William L. (1976). The Pantheon: Design, Meaning, and Progeny. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press (In English)
5. Hetland, Lise M. (2007). Dating the Pantheon. In: Journal of Roman Archeology, No. 20, pp. 95–112 (In English)
6. Christiane, L., Joost-Gaugier, C. (2006). Measuring Heaven: Pythagoras and His Influence on Thought and the Middle Ages. New York: Cornell University Press, pp. 166–170 (In English)
7. Radzyukevich, A.V. (2011). Reconstruction of the Formation Logic of the Roman Pantheon [Online] ArtMatLab. Available from: <http://www.artmatlab.ru/article/pG31094O2717B10V3fn478P144066YL47y0bLIV9> (in Russian)
8. Strong, E. (1969). Roman Sculpture from Augustus to Constantine. 1909, ripubblicato da Ayer Publishing, p. 243 (In English)
9. Marder, A., Wilson Jones, M. (2015). The Pantheon from Antiquity to the Present. – Cambridge University Press, pp. 64–66 (In English)
10. Yursenar, M. (1988). Memories of Adrian. Moscow: Raduga, p. 137 (in Russian)

11. The Heliocentric Pantheon: An Interview with Walter Murch (2007) [Online] Available from: <http://www.bldgblog.com/2007/04/the-heliocentric-pantheon-an-interview-with-walter-murch/> (In English)
12. Hannah, R., Magli, G. (2009). The Pantheon's Design and Meaning of the Sun [Online] Available from: <https://arxiv.org/vc/arxiv/papers/0910/0910.0128v1.pdf> (In English)
13. Brunov, N. I. (1935). Essays on the History of Architecture. In 3 Vol. Moscow-Leningrad: Academia, Vol. 2, p. 43 (in Russian)
14. Choisy, O. (1937). History of Architecture. In 2 Vol. Moscow: Akademia Arkhitektury, Vol. 2, p. 31 (in Russian)
15. Brodsky, I. A. (1991). Travel to Istanbul. Leningrad: Zimny Sad, pp. 16, 23 (in Russian)
16. Heckscher, W. S. (1947). Bernini's Elephant and Obelisk. In: The Art Bulletin, Vol. 29, No. 3, pp. 155–182 (In English)
17. Vasari, G. (2008). Biography of Raphael from Urbino, painter and architect. In: Biographies of the most famous painters, sculptors and architects. Moscow: Alpha, p. 245 (in Russian)
18. La Morte di Raffaello [Online]. Available from: <http://la-morte-di-raffaello-da-urbino.blogspot.com/2016/11/tomba-di-raffaello-al-pantheon-la-morte.html> (In Italian)
19. Ricci, M. (2014). Il genio di Filippo Brunelleschi e la costruzione della Cupola di Santa Maria del Fiore. Firenze: Sillabe (In Italian)
20. The Secrets of the Florentine Dome: The Secrets of the Florentine Dome (2017) [Online] Available from: <https://archive.schillerinstitute.com/educ/pedagogy/2013/vereycken-dome-1.html>
21. Radzyukevich, A.V. (2015). On the issue of studying the proportions and sizes of St. Isaac's Cathedral of Montferrand. In: Modern Problems of the History and Theory of Architecture: proceedings of the All-Russian scientific-practical conference. St. Petersburg, April 30 [Online] Available from: <http://www.artmatlab.ru/article/w5O32sJn39DSs28Tr61K1W2OX3iq0aOkz935z589/> (in Russian)