

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (Москва, РФ);

^акандидат философских наук, доцент; e-mail: loungina@yandex.ru;

^бмагистрант; e-mail: mishel_95@mail.ru

АЛТАРЬ МИРА В РИМЕ: МАТЕРИАЛЫ К ПОСОБИЮ ДЛЯ СОВРЕМЕННОГО ГИДА

Статья отражает современные тенденции в музеологии и научных направлениях, связанных с историко-культурным туризмом. Она строится на пересечении нескольких дисциплин, занимающихся интерпретацией древних архитектурных памятников, – теории и истории пространственных искусств, гражданской (политической) истории Древнего Рима, истории римской религии и градостроительства. Для современного гида и музейного работника статья будет полезной как выражение актуального на сегодняшний день подхода, который направлен не столько на изучение памятников и коллекций, сколько на установление взаимодействия с аудиторией, т.е. с современными горожанами. В этом взаимодействии экскурсант рассматривается в качестве полноправного участника коммуникации, а не пассивного получателя научных сведений и эстетических впечатлений. Музейный экспонат, в свою очередь, описывается с точки зрения коммуникации между экскурсантом и реальной вещью, сформированной градостроительной, политической, религиозной и художественной логикой древней культуры. Для апробации действенности такого подхода авторы выбрали алтарь Августа в Риме. При описании алтаря предпринимается попытка восстановления городского контекста этого сооружения (ныне утраченного ввиду разрушения алтаря после падения империи и позднейшей застройки Марсова поля, а также его дальнейшего перемещения). В целях наглядности делается сопоставление пропагандистских приёмов, используемых в древних культовых сооружениях и в памятниках тоталитарных эпох. Анализ строения и иконографической программы алтаря Мира призван помочь экскурсанту раскрыть в себе собеседника древних памятников архитектуры и скульптуры, а экскурсоводу – восстановить и представить музейный объект в контексте жилой среды, пусть на сегодняшний день и полностью или частично утраченной. Этот подход может быть использован при работе с объектами *in situ*.

Ключевые слова: архитектура Древнего Рима, принципат Августа, религия и искусство, история архитектуры и скульптуры, градостроительство, современная экскурсионная деятельность.

Эта статья адресована поклонникам и знатокам архитектуры и градостроительства, которые воспринимают любимые места и здания не просто как памятники истории и культуры (роднящие их с музейным экспонатом – т.е., по определению, с предметом, «извлечённым из реальной действительности»¹), а как элементы жилой среды.

Хорошо известно, что между описанием памятника и непосредственно производимым им действием существует разрыв. Его, как правило, чувствуют обе стороны – знаток и адресат. Что сообщает строение, которое мы видим перед собой? Особенно

если оно старое (или совсем древнее), а значит, представляющее результаты многочисленных реставраций и перестроек? Допустим, замысел архитектора несложно узнать из соответствующих источников. Понять, чему служит сооружение с точки зрения экспертов в области городского ландшафта, специалистов по теории и истории архитектуры, урбанистов и девелоперов, – задача, как правило, также посильная. Но присоединяемся ли мы в своём восприятии к точке зрения зодчего, градостроителя и инженера (с какой, например, написаны трактаты Витрувия, Л.Б. Альберти или А. Палладио) или руководствуемся зрительной логикой того, кто задуман как адресат здания (молящийся – если речь идёт о храме; подданный, гражданин и иной участник

¹ Краткий словарь музейных терминов / сост. А.Б. Закс, Д.А. Равикович, А.М. Разгон, Н.П. Фиягина. М.: НИИ культуры, 1974. С. 29.

властных отношений – если дело касается площадей и дворцовых ансамблей), или заглядываем в путеводители, составленные на основе литературных источников (как, например, лучшее в своём жанре чтение «Здесь был Рим» Виктора Сонькина), мы встречаем своего рода идеальные здания и городские пейзажи. Они отсылают не к реальности, а к замыслу. Говоря о них, специалисты описывают то, что создано или увидено таким же профессионалом, как и они (или целенаправленным «пользователем»), а не явлено горожанину непосредственно.

Многих стесняло это обстоятельство. Выдающийся искусствовед XX века Ганс Зедльмайр уподоблял художественное творение нотам или пьесе. Наш современник, лауреат премии «Просветитель» Сергей Кавтарадзе продолжает его мысль: *«Произведения искусства не могут существовать без зрителя. Сами по себе они просто мёртвые тела, куски холста, листы бумаги, обломки мрамора и кирпичные коробки. Только люди дают им жизнь <...> Мы, искусствоведы – профессиональные интерпретаторы, поясняем смысл, обращаем внимание на детали, придаём старым вещам актуальное звучание. Наша роль сродни призванию дирижёра или режиссёра. Но жить произведение всякий раз начинает именно тогда, когда к нему приходит зритель»* [4, с. 454]. А вот зрительское восприятие, добавим мы от себя, – это тоже работа. Глядящий так же нуждается в поставленном зрении, как артист – в наработанной технике игры. Тем более – если он горожанин, который любит родные места и вдохновляется чужими. Но чтобы «пьеса» зазвучала, а автор, исполнитель и слушатель пребывали в общем смысловом пространстве произведения, нужно помочь работе нашего восприятия, апеллируя не только к знаниям истории архитектуры, культуры, религии или политики, но и к некоторым другим способностям.

Как это возможно? Как уменьшить пропасть между текстом архитектуры и ее посланием? Ведь будоражащая воображение римская инсула (т.е. отдельно стоящее жилое помещение в несколько этажей), в которой в I в. н.э., возможно, обитал сам

Марциал, сегодня выглядит, как крошащаяся кирпичная кладка, что вот-вот обрушится под тяжестью позднейших надстроек.

В данной статье предлагается обсудить эту проблему в форме беседы между двумя участниками. Будущую аудиторию (в данном случае выступающую в качестве интервьюера) мы условно назовём «образованными горожанами», в тексте – «О.Г.». Роль гида возьмет на себя «специалист», сокращённо «С.».

О.Г.: Как уже было сказано, любовь к архитектуре предполагает не только знание теории и истории. Архитектура управляет нами прямо и непосредственно. В отличие от станковой картины, зодчество, скульптура и монументальное искусство требуют телесной вовлеченности в их действие, а значит – и другого, более органического уровня понимания. Как жители столицы мы испытываем на себе это действие, когда оказываемся... – да хотя бы на оси, соединяющей Московский университет с центром города, в районе Пироговских улиц, которые звучат, как настоящий гимн дореволюционной науке (клиники Девичьего поля, здания курсов Герье – 2-го МГУ, ныне МПГУ, архива древних актов и др.). Каким контрастом к этой жизнеутверждающей мелодии слышится монотонная дробь окон там же расположенного здания, чей боковой фасад тянется вдоль ул. Россолимо! Это здание архива Октябрьской революции (ЦГАОР, 1932–38, окончание строительства – конец 1950-х гг.), ныне Государственного архива РФ. Здесь невозможно просто гулять. Ритм этого фасада требует строевого шага; главный (по ул. Хользунова), но в ещё большей степени – боковой, выходящий на Б. Пироговскую улицу фасад разъясняет источник этой локомоции: здесь сосредоточены бумаги государственной важности. От них, как от государства, зависит жизнь каждого советского человека. Что эта жизнь в любой момент может быть отнята, напоминает барельеф, изображающий группу людей, которые обороняются от противника. Но их фигуры не связаны общим движением и грубо изваяны – создаётся впечатление, что скульптор намеренно оставил героев действовать поодиночке. Зажавший в руке пулемётную ленту ребёнок в

треухе глядит на врага с любопытством. Призванный быть символом всемирного обновления, которое несёт революция, он смотрится случайным прохожим, а значит – потенциальной жертвой революции. Быть готовыми разделить его участь были призваны и люди тридцатых годов.

Специфические узкие «архивные» окна фасада на ул. Россолимо, затрудняющие проникновение света внутрь здания, и его глиняная окраска усиливают впечатление тесного склепа. Кажется, оно такое длинное, что занимает половину улицы – точнее, заменяет её собой. Поскольку его невозможно охватить взглядом – а значит, отстраниться и перепроверить собственные реакции, – впечатлительному горожанину ничего не остаётся, как поскорей пройти мимо. Но если все же взглянуть в эту постройку (к сожалению, справочники дают мало сведений об архитекторе А.Ф. Волхонском), бросается в глаза шаблонность авторского послания, делающая необязательным знать имя создателя. Индивидов – горожан, бюргеров, просто прохожих здесь не знают; сообщества, собственно, тоже. Сложная ритмическая система здания, включающая не только множественное повторение одних и тех же элементов, но и субординацию цоколя по отношению к верхним этажам, вдавливающим его в землю, изображает сложный и непрозрачный порядок советского государства, закрытый от людей и сегодня.

Чтобы это увидеть, не требуется специальных знаний; достаточно довериться общему эстетическому чувству. Тем интереснее было бы рассмотреть сооружение, чьё послание – неочевидно для нашего современника и скрыто под воздействием целого комплекса обстоятельств. Вам как знатоку культуры Древнего Рима, хорошо понимающему эти обстоятельства, наверное, было бы интересно рассказать о постройке, которая, аналогично архиву, соединяет живых и мёртвых (и, кстати, так же, как и корпус ЦГАРФ, выходящий на Б. Пироговскую, тяготеет к кубу). Но, в противоположность нашему случаю, она визуализирует не только государственный порядок.

С.: Темой нашей беседы станет алтарь Августова Мира (Ara Pacis Augustae). Он был

возведён по постановлению сената в 13–9 гг. до н.э. и посвящён первому римскому императору Октавиану Августу – вернее, не ему лично, а его «Рах», то есть миру, который он установил в империи.

Проверим, можно ли восстановить городской контекст этой постройки. Сегодня мы приближаемся к алтарю или по модернизированной набережной Лунготеве-рин-Аугуста или по Виа ди Рипетта, где, кроме ещё одного памятника эпохи раннего принципата – мавзолея императора, расположено много домов XVI–XIX вв. Но даже здесь, в Риме, где современная жизнь органично протекает среди древних построек, алтарь практически непроницаем для взгляда горожанина. Это не элемент жилой среды, а всецело *музейная редкость* (хотя и встроенная в уличную магистраль). Статус «памятника истории и культуры» подчёркивает не только посвящённая императору топонимика района, но и собственная самоподача монумента. Аналогично холсту, защищённому рамой со стеклом, он предстаёт в консервирующем «колпаке» из современных материалов – сегодня уже втором по счёту. Современный корпус музея установил Ричард Мейер в 2006 г. Кроме надписей и указателей, нет ни намёка о том, что внутри модернистского здания располагается воссозданный антик, и это весьма характерное для современности явление: внешний вид современных музеев не отражает их сущности и направленности.

О.Г.: Мы догадываемся, что Тибр, разливами уничтожавший алтарь после падения империи, – не лучшее соседство для святилища. Изначальным местоположением культового места была, вероятно, сакральная зона?

С.: Вы правы, хотя остатки того, что раньше было восточным углом Марсова поля, где изначально и располагался алтарь, сегодня также едва выдают присутствие святыни. Под средневековым фундаментом дворца на Виа дель Корсо (в древности – Фламиниева дорога), который принадлежал членам папской курии, в том числе – кардиналу Пьетро Оттобони, и потом ещё несколько раз менял имена и владельцев, сохранилось лишь основание алтаря из туфа.

О.Г.: А можно ли теперь понять предназначение алтаря (как элемента городской, а значит социально-политической системы Рима), которое сегодня не вычитывается из сооружения на Виа ди Рипетта?

С.: Лишь отчасти. Муссолини, чьим приказом в 1938 г. (в год 2000-летия Августа) последние фрагменты алтаря были извлечены из-под дворца Оттобони на Виа дель Корсо и собраны воедино на Виа ди Рипетта, считал, что принципат Августа должен стать стилистической платформой для его диктатуры. Поэтому предыдущий павильон – стиль короба, возведённого Витторио Морпурго из стекла и травертина, называется поздним конструктивизмом, в просторечном варианте «стилем тоталитарных режимов» – более соответствовал градостроительной политике диктатора. Но решение сохранить соседство алтаря с мавзолеем Августа подчеркнуло, скорей, разительное отличие новых пропагандистских приёмов от древних.

Участок Марсова поля, обустроенный при Августе, был образом идеального города, контрастирующего с хаотичной застройкой республиканского Рима. Узловые точки этого пространства – привезённый из Гелиополя обелиск, служивший горологием (не только часами, но и объектом религиозного предназначения, т.к. проверка точности календаря входила в обязанности верховного понтифика²), сам алтарь и, наконец, крематорий и мавзолей императора – всё подчёркивало отделение сакрального мира от профанного. Август не стремился сделать для масс новым богом; религиозное содержание его «Мира», как мы увидим далее, задавало вектор политической стратегии.

Отдельная тема – история утраты и обретения алтаря в XIX веке, с чем связан тот факт, что целый ряд сегментов фриза и карниза, украшающих его стены, – это копии. Подлинники хранятся в Лувре, музеях Ватикана, галерее Уффици, Венских музейных собраниях. Строго говоря, всё сооружение в том виде, в котором он находится в Музее

алтаря Мира, является современной реконструкцией [подробнее см.: 13, с. 79-101]. Особого разговора требует и та колоссальная реставрационная работа, которая была проведена при восстановлении памятника.

О.Г.: Рассказ о сооружениях, безвозвратно утраченных, а если и восстановленных, то демонстрирующих в большей степени логику современных научных установок, чем импульс создателей оригинального произведения, оставим до следующего раза. И всё же – иногда отсутствующий оригинал («на месте этого здания было...») может сказать горожанину больше, чем реплика. И не только пробуждая любопытство, ностальгию или возмущение. В данном случае мы стоим перед проблемой, в которой итальянский архитектор и теоретик Бруно Дзеви видел сущность или, как он говорил, «момент» архитектуры.

Он считал, что здание – это не просто вторжение в природу, замещающее пустоту человеческими постройками. Говоря о зодчестве в целом, нужно рассматривать и причины, побуждающие человека строить в этом месте. Ибо тектоническая деятельность являет не только результат человеческого вмешательства. Архитектура – это, прежде всего, высвобождение энергии местности, изменяющее и человека, и природу. Они становятся частью нового – архитектурного организма (Дзеви обозначает его как замкнутое, или организованное, пространство). Оно продолжает действовать – например, в планировке улиц, переключке других строений, изменениях флоры, результатах археологических раскопок – даже если сооружение передвинуто, разрушено или утрачено. Ибо произведение состоит тогда, когда *«когда мы во всей полноте своего физического и духовного, а главное, человеческого существа вступим в пространства, которые мы изучали, и постигнем их на собственном опыте <...> Всякий раз, когда должен реализоваться полный пространственный опыт, мы должны быть включены в него, мы должны чувствовать себя частью и мерой архитектурного организма, будь то раннехристианская базилика, церковь Сан Спирито Брунеллески, колоннада Бернини*

² Октавиан Август, принявший эту должность в 13 г. до н.э. после кончины своего предшественника М. Эмилия Лепида, отныне должен был лично следить за точностью проведения религиозных церемоний и праздников.

или оваянные легендами камни средневековой улицы...» [3, с. 486–487].

Сегодня алтарь Мира, обтекаемый современными улицами, представляет собой явление художественно-эстетическое. Его религиозное послание считается лишь внутри музейного пространства. Правда, стоит заметить, что и древнейшие процессы, приведшие к тому, что в I в. до н.э. алтарь получил именно такую форму – куба в кубе, сопоставимы с цивилизационными сдвигами, через которые прошла Европа за последние две тысячи лет и которые в корне изменили смысл священного сооружения. Ушли в историю религиозные ритуалы римлян. Нет ни понтификов, заклинающих богов жреческой формулой и закрепляющих её смысл кровавой жертвой (отверстие для стока крови можно видеть и сейчас, заглянув в целлу), исчезла и республика, благополучие которой была призвана оплатить эта жертва. Её граждане, участники древней процессии, сохранились только в мраморе.

Потребовалось больше трёх тысячелетий – с бронзового века до расцвета античного градостроительства, сопровождаемого соответствующими трансформациями религиозного культа, чтобы «алтарь» (по одной из версий, возводящей ‘ara’ к ‘altus’, означавший навершие жертвенника) из камня, престола, куба или иного монолита, помечающего событие эпифании, стал кровом, помещением, в которое можно войти, – предтечей алтаря в христианском понимании. Интересный случай превращения монолита в камеру уже был отмечен в греческой архитектуре эллинистического периода (пример – Пергамский алтарь, ныне в музее Пергамон, Берлин). Если брать индоевропейскую культуру в целом, ранней промежуточной формой такой трансформации была ниша в индийской ступе, предназначенная для статуи божества; более поздней, с уже сформировавшимся узким и тесным наосом – хорошо всем известный храм «в антах». В книге Н.Л. Павлова «Алтарь. Ступа. Храм» подробно описывается религиозная, социальная и художественная логика этого превращения [7, с. 28, 39, 79–82, 87]. Мы же обратим внимание на то, что алтарь Мира демонстрирует несколько

стадий развёртывания алтаря от жертвенника до здания, т.е. замкнутой пространственной системы с целлой. И если древний жертвенник постепенно становился зданием, поначалу приобретая алтарный подиум, затем – парапет, украшенный рельефами с изображениями богов – адресатов жертвоприношения, а затем ограждаясь колоннами, то в алтаре Мира можно заметить несколько стадий одновременно. Это и внутренний двухъярусный алтарь на ступенчатом подиуме, который виден в дверной проем, и те, кто торжественной процессией приближаются к сакральному месту и изображены на внешних стенах (в греческом храме местом их изображения была бы средняя часть балочного перекрытия, называемая фризом).

С.: Однако для неизвестного римского зодчего, строившего алтарь Мира, превращение жертвенника в здание было событием глубоко архаичным, ведь для поколения Витрувия храм уже давно ассоциировался с «domus». Как и людям, божествам полагалось иметь убежища, а храмам – защиту в городских стенах, т.е. быть включёнными в civitas – союз богов и людей, гражданскую общину. Такова была сугубо городская, «цивилизаторская» логика римского понимания жилой среды.

О.Г.: «Идеальная зона» Марсова поля сохраняла это логику?

С.: Конечно. Вылетная дорога, обеспечивающая коммуникацию между городами, известна, пожалуй, каждой цивилизации. Но улицу как элемент градостроительства изобрели римляне. В отличие от греков, не придававших такого значения триумфальным шествиям и сосредоточивших свою общественную жизнь на площади (агоре), римляне впервые продумали проходы, или проезды для торжественных процессий. Тем самым они превратили улицу в важней-

³ Результаты архитектурной археологии, показывающие глубину истории местности, сами по себе способны составить городское пространство и стать элементом жилой среды. Примеры таких подземных музеев и их аналогов есть не только в Риме (Барселоне, Вене, Лондоне и других городах), но и в нашем городе – как, например, Музей археологии, созданный вокруг Воскресенского моста, подземный переход к м. Китай-город, хранящий основание Варварских ворот, фундаменты Чудова монастыря в Кремле и др.

ший архитектурный и градостроительный элемент. Им принадлежит идея отделения проезжей части от тротуара, а также мощения улиц каменными плитами (подробнее: [2, с. 58]). Это привнесло дополнительные смыслы в идею римских городских построек: дома – не только то, в чем укрываются, но также и то, мимо чего проходят.

Это породило ещё одно важное отличие римской архитектуры от греческой. Прежде чем говорить о картине шествий, изображённых на верхних ярусах северного и южного фасадов алтаря, войдём в музей и поближе рассмотрим то, что находится на уровне глаз. Нижние ярусы исполняют гимн природе. Здесь лебедь (имеет также символическую нагрузку: это священная птица Аполлона – покровителя принцепса⁴), там – червяки, пища обитателей надземного мира; в траве прячутся скорпионы, ящерицы и лягушки. Сегодня мраморно-белая, как большинство дошедших до нас памятников античной скульптуры, тогда эта живность была окрашена в цвета, какими её наделила природа.

Взаимоотношения с натурой, в которые было погружено римское зодчество посредством таких почти оживших картин, – тема, опять же, требующая специальных знаний из истории религии. Чтобы не уходить в сторону, добавим лишь, что идея украшения стен, делавшая римскую пластику столь оригинальной, стала (как мы знаем из книги «Образы Италии»; см.: [6, с. 229]) дополнительным импульсом для развития психологизма в изображении и человеческих фигур.

О.Г.: Да, тяга римлян к иллюстративности хорошо известна, и здесь, в Риме, мы видим её в действии.

С.: В отличие от греков, впервые вменивших архитектуре в обязанность изобра-

жать «работу собственных конструкций» [4, 17], римляне сосредоточили внимание не на реально нагруженных частях сооружения, а на декоре. Они не только придумали заменить колонны пилястрами, ввели членение стены по вертикали и по горизонтالي, а также идею соединения ордеров – дорического, ионического и коринфского при оформлении одного фасада, дабы облегчить или зрительно переоформить стену. *«Ощущение бестелесности материала поддерживалось искусством резчиков, из-под рук которых мраморные аканфы, пальметты и овы, а также края каннелюр, абрисы модульонов и другие детали выходили подобными кружевам – насыщенными, чёткими и дематериализующими поверхность каменной массы»* [4, с. 17].

О.Г.: И не только ощущение «бестелесности материала», «дематериализованной массы». Растительный и животный мир алтаря, в котором свободно и гармонично уживаются реалистичность и символическая нагруженность фигур, позволяет предположить, что этот приём – соединение разнородных категорий ради дальнейшего развития образа – оправдывает себя повсеместно. Жрецу дозволялось взойти по ступеням и начать священнодействие внутри целлы – профанный мир с его естественной суетой, по идее, оставался снаружи. Но шум и неконтролируемые движения, свойственные всему живому, удел не только нас, зрителей – всё это сохранено и показано на наружных стенах алтаря. Сюжет рельефов южной и северной стороны легко считает даже непрофессиональный глаз: среди членов торжественной процессии – не только жрецы и децемвиры, но и домохозяева «августейшей фамилии», явно не доросшие до понимания торжественности момента. Маленький мальчик просится к отцу на ручки, двое детей весело переглядываются, женщина, прижимающая палец к губам, призывает к тишине – и не только малышня, но, скорее всего, и взрослые.

С.: Некоторые считают, что это сестра императора Октавия [см.: 9, с. 407]. На боковых панелях изображены и другие личности, большая часть из которых может быть с

⁴ Согласно Питеру Холлидену [11, с. 545], лебеди были гораздо более насыщенным смыслами символом, чем простым олицетворением Аполлона. Поскольку считалось, что бог наделил их пророческим даром, они служили также напоминанием об исключительной роли авгуров – жреческой коллегии, выполнявшей официальные государственные гадания. В использовании символов Аполлона, воспринимавшегося амбивалентно – как установителя мира и покровителя искусств, с одной стороны, и мстителя, с другой, – проявляется культурный код эпохи, связывающей понятие «мира» с необходимостью владеть оружием.

известной долей точности идентифицирована: это, конечно, сам принцепс (в венке и в тоге), его жена Ливия, её сыновья от первого брака Друз и Тиберий, дочь Юлия, его личный друг Гай Меценат, соратник и зять императора Марк Випсаний Агриппа (строитель первого, несохранившегося Пантеона) и другие.

Процессия, тем не менее, не является отражением реального события. По мнению исследователей, рельефы с процессией фиксируют либо закладку алтаря, либо его освящение, либо оба обряда одновременно [12, с. 228–231]. Питер Холлидей настаивает, что рельефы процессий несут в себе смысл идеального, мифологического события [11, с. 544–550] – ведь люди, изображённые здесь, по объективным причинам не могли присутствовать вместе ни на одной из перечисленных церемоний. А следовательно, историческая действительность интерпретируется здесь не с точки зрения сиюминутного политического момента, а в мифологической, вневременной перспективе. Продолжая наше шествие по периметру алтаря, мы встречаем сцены с теми, в чьём направлении движутся обе процессии, – легендарным Энеем и Ромулом с Ремом; на противоположном, восточном фасаде, изображены богини Теллус и Рома. Таким образом, процессии, расположенные по боковым стенам, связывают пространства вечного, прошлого и настоящего – ведь идеологией Августа было создание мифа о новом «Золотом веке», который заканчивает историю Рима, возвращая его к истокам, в век мира, изобилия и всеобщего благоденствия.

Характерная черта так называемого «Августовского классицизма» – соединение реального с ирреальным, конкретно-индивидуального с вымышленным и обобщённым, делает ненужным появление на алтаре никого из других исторических деятелей долгой истории Рима.

О.Г.: Действительно, среди персонажей нет ни Цезаря, ни кого-либо из триумфаторов, ни полководцев, ни государственных деятелей периода республики. Такое ощущение, что изображенная на рельефах история Рима, сжатая до моментов «в нача-

ле» и «в конце», представлена, по сути, как «сейчас» нового «Золотого века», всегдашними свидетелями которого должны стать и современники принцепса, и мы – зрители последующих эпох.

С.: Наше соприсутствие в культуре вместе с деятелями ранней империи отмечают герои и боги.

Богиня Рома, сидящая на груди оружия (согласно идентификации Карла Галинского; см.: [10, с. 148]; к сожалению, из-за плохой сохранности большая часть рельефа заменена современной прорисовкой), напоминает о том, что мир для римлянина неотделим от войны, является её понятием. В понятие мира входит также природа. Её символизирует богиня Теллус (Земля), которая изображена в виде заботливой матери. Она дарует людям различные плоды: у её ног мирно лежит бык и пасётся овца, на руках сидят два карапуза, один показывает ей яблоко, а другой тянется к груди. Земля – это аллегория установки Августа на мир и изобилие. Несмотря на разнесённость по разным стенам, богам и шествующим в процессии вполне комфортно в обществе друг друга. Ведь в основе этого согласия лежит ритуальная римская религия, основу которой составляет не изжитое пока чувство близости богов, а значит – ощущение, что государственный порядок, установленный ими и их посредниками-героями, находится в руках людей и им реально управлять. Но посредством эстетики утверждается и новое для ранней империи культурное обстоятельство – трансформации идиоллии в идеологию. Гражданин республики становится гражданином мира с расширенным горизонтом представлений о человеке, власти и достоинстве.

Причём скульпторы делают это не прибегая к героическим позам и другим мобилизирующим зрителя приёмам. Глядящего не втягивают в «отзеркаливание» порыва персонажей, действующих в произведениях мобилизационных эпох («Тираноубийцы», «Давид», «Рабочий и колхозница»). Древняя эстетика пробуждает в нем более сложное душевное движение. Политика, всё ещё произрастающая из религии, не превращает её в орудие своего господства, как в XX веке. Религиозное по-

чение (предшествующее таким важным политическим категориям, как уважение к авторитету, с одной стороны, и гражданским правам, с другой) поддержано здесь не экспрессией порыва, напряжения или угрозы, а чувством причастности к традиции.

На западном фасаде алтаря мы видим мужчину с покрытой головой, т.е. в одеянии понтифика. Если мы обратимся к «Энеиде» Вергилия, где описывается жертвоприношение белой свиньи, совершенное Энеем в благодарность богам за исполнение предсказания Феба⁵, то узнаем этого легендарного предка римлян. Сзади него, предположительно, Асканий-Юл, один из основателей династии Юлиев, давший ей своё имя и ставший тем самым, через Гая Юлия Цезаря, предком и императора Августа. Двое молодых людей перед Энеем помогают ему свершить заклинание. На заднем фоне виден домик, который может быть интерпретирован как маленький храм богов-пенатов, покровителей рода. Сцена слева от входа на том же западном фасаде алтаря (также, как и на восточном, прорисованная) изображает встречу Марса, отца Ромула и Рема, с пастухом Фаустилом, который нашёл младенцев рядом с волчицей; сцена тоже отсылает к легендарной эпохе основания Рима. Боковые процессии северной и южной стены направлены именно к этим рельефам, символизируя возвращение к истокам, к праотцам, к их памяти и заветам, и снова становится понятен вектор политики Августа. Стремясь утвердить себя в качестве нового Ромула, не создающего ничего сызнова, а возрождающего древние обычаи и нравы, он лишний раз подчёркивал свою приверженность родной старине. Глядящий должен

был быть уверен: Август занимает достойное место в настоящем времени, будучи напрямую связанным с самым основанием Рима через свой род. Окончание истории, т.е. введение Рима в «Золотой век», одновременно является возвратом к праотеческим временам, но более мирным и более сытным.

О.Г.: Этот алтарь – памятник также и животным, которых ведут на заклание. *Вместо туманного будущего, ради которого призывали к жертвам политики новейшего времени, «сейчас» алтарных сцен, чьими современниками становимся и мы, напоминает о необходимой, как пища, связи природы и богов. Пенаты – «существа иного, лучшего мира»* [1, с. 64], наделяют политику и гражданственность забытыми смыслами: не изменяя себе, домашнее и семейное способно стать общественным, а значит, политическим. Идеализация – иначе говоря, расширение образов и смыслов – возвышает глядящего до уровня гражданина мира, не делая его, однако, лишним или отгороженным от идеала, как в продукциях типа «Кубанских казаков». Хотя алтарные рельефы полны «плодов изобилия», цветочные гирлянды, поддерживающие бычьи черепа, напоминают о жизни и смерти как звеньях одной цепи. Глядящего на эти сцены, по сути, захватывает сама игра баланса художественных категорий – веризма и обобщения, индивидуального и типического, реалистического (сююминутного) и отвлечённого. Мы учимся преодолевать обычное для музея отчуждение зрителя от произведения, глядящего от образа, а значит – и от самого себя. Ведь узнать себя в другом, малопонятном, и есть главная цель искусства.

Список источников:

1. Гомбрих Э. История искусства. М.: АСТ, 1998. 688 с.
2. Гутнов А.Э., Глазычев В.Л. Мир архитектуры: Лицо города. М.: Молодая гвардия, 1990. 352 с.
3. Дзеви Б. Уметь видеть архитектуру (отрывки) // Мастера архитектуры об архитектуре. М.: Искусство, 1972. 684 с.

⁵ Феб предсказал Энею повторное обретение «земли, где некогда род возник ваш старинный». См.: Verg. Aen. III. 369-393; рус. пер.: Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М.: Худ. лит., 1979. С. 181.

4. Кавтарадзе С. Анатомия архитектуры. Семь книг о логике, форме и смысле. М.: Изд. дом ВШЭ, 2016. 472 с.
5. Межерицкий Я.Ю. «Восстановленная республика» императора Августа. М.: Ун-т Дмитрия Пожарского, 2016. 992 с.
6. Муратов П.П. Образы Италии. М.: Республика, 1994. 592 с.
7. Павлов Н.Л. Алтарь. Ступа. Храм. Архаическое мироздание в архитектуре индоевропейцев. М.: Олма-пресс, 2001. 368 с.
8. Ревзин Г.И. Очерки по истории архитектурной формы. М.: ОГИ, 2002. 138 с.
9. Соськин В. Здесь был Рим. М.: Астрель, 2012. 608 с.
10. Galinsky K. Augustan Culture. Princeton: Princeton University, 1996. 496 p.
11. Holliday P. Time, History, and Ritual on the Ara Pacis Augustae // The Art Bulletin. 1990. Vol.72. No.4. Pp. 542-557. DOI: 10.2307/3045761.
12. Momigliano A. The Peace of the Ara Pacis // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1942. Vol.5. Pp. 228-231. DOI: 10.2307/750454.
13. Ryberg I.S. The Procession of the Ara Pacis // Memoirs of the American Academy in Rome. 1949. Vol.19. Pp. 79-101. DOI: 10.2307/4238621.
14. Thornton M.K. Augustan Genealogy and the Ara Pacis // Latomus. 1983. Vol.42. Pp. 619-628.
15. Wood S. Urban Imagery and Visual Narrative: The Campus Martius in the Age of Augustus // The School of Historical Studies Postgraduate Forum. Edition Two. 2003. URL: <https://www.societies.ncl.ac.uk/pgfnewcastle/files/2015/05/Wood-Urban-Imagery-and-Visual-Narrative.pdf> (Дата обращения: 18.09.2017).

Darya A. LOUNGINA^a, Mikhail S. CHISTOSERDOV^b

^{a-b}*Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russia);*

^a*PhD in Philosophy, Associate Professor; e-mail: loungina@yandex.ru;*

^b*Master's Degree student; e-mail: mishel_95@mail.ru*

THE ARA PACIS AUGUSTAE IN ANCIENT ROME: THE MATERIAL FOR A MODERN GUIDE BOOK

The article represents modern trends in museology and scientific directions in historical and cultural tourism. It is of an interdisciplinary nature and follows several approaches in ancient monuments interpretation, such as theory and history of plastic arts, civil and political history of Ancient Rome, history of Roman religion and urban development. The article can be a useful tool to assist tourist guides and museum professionals since its approach is concentrated not so much on antiquity studies but rather on relationships with the audience of modern citizens. The sightseer is regarded as an active agent of museum communication, not as passive recipient of scholarly information and aesthetic impression. The exhibit is in turn being described in terms of communication between the sightseer and the real object as it had been formed within urban, political, religious and aesthetical logic of the ancient culture. To test the efficiency of such an approach in this case the Ara Pacis Augustae is chosen. The authors seek to restore the ancient Campus Martius urban and religious context of the altar which was lost after the altar's destruction and subsequent displacement to Via di Ripetta. To make the approach more illustrative the authors compare propagandist techniques used in ancient religious constructions and in the monuments of totalitarian epochs. An analysis of the iconographical program of the Ara Pacis is intended to help the sightseer to reveal himself as an interlocutor of ancient monuments and to assist the guide in his work. This approach can be used when working with objects in situ.

Keywords: *architecture of Ancient Rome, the Augustan Principate, religion and art in Rome, history of architecture and sculpture, urban construction, modern excursion activities.*

References

1. Gombrich, E. (1998). *Istorija iskusstva [The Story of Art]*. Moscow: AST. (In Russ.).
2. Gutnov, A. E., & Glazychev, V. L. (1990). *Mir arhitektury: Lico goroda [The world of architecture: The face of the city]*. Moscow: Molodaja gvardija. (In Russ.).
3. Dzevi, B. (1972). *Umet' videt' arhitekturu (otryvki) [Be able to see the architecture (excerpts)]*. In book: *Mastera arhitektury ob arhitekture [Masters of Architecture about Architecture]*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.).
4. Kavtaradze, S. (2016). *Anatomija arhitektury. Sem' knig o logike, forme i smysle [Anatomy of architecture. Seven books on logic, form and meaning]*. Moscow: HSE Publ. House. (In Russ.).

5. **Mezherickij, Ya. Yu.** (2016). *"Vosstanovlennaja Respublika" imperatora Avgusta [The "Restored Republic" of Emperor Augustus]*. Moscow: University of Dmitry Pozharsky. (In Russ.).
6. **Muratov, P. P.** (1994). *Obrazy Italii [Images of Italy]*. Moscow: Respublika. (In Russ.).
7. **Pavlov, N. L.** (2001). *Altar'. Stupa. Hram. Arhaicheskoe mirozhdanie v arhitekture indoevropejcev [Altar. Mortar. Temple. Archaic universe in the architecture of Indo-Europeans]*. Moscow: Olma-Press. (In Russ.).
8. **Revzin, G. I.** (2002). *Ocherki po istorii arhitekturnoj formy [Essays on the history of architectural forms]*. Moscow: OGI. (In Russ.).
9. **Sonkin, V.** (2012). *Zdes' byl Rim [Here was Rome]*. Moscow: Astrel. (In Russ.).
10. **Galinsky, K.** (1996). *Augustan Culture*. Princeton: Princeton University.
11. **Holliday, P.** (1990). Time, History, and Ritual on the Ara Pacis Augustae. *The Art Bulletin*, 72(4), 542-557. doi: 10.2307/3045761.
12. **Momigliano, A.** (1942). The Peace of the Ara Pacis. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 5, 228-231. doi: 10.2307/750454.
13. **Ryberg, I. S.** (1949). The Procession of the Ara Pacis. *Memoirs of the American Academy in Rome*, 19, 79-101. doi: 10.2307/4238621.
14. **Thornton, M. K.** (1983). Augustan Genealogy and the Ara Pacis. *Latomus*, 42, 619-628.
15. **Wood, S.** (2003). Urban Imagery and Visual Narrative: The Campus Martius in the Age of Augustus. *The School of Historical Studies Postgraduate Forum*. URL: <https://www.societies.ncl.ac.uk/pgfnewcastle/files/2015/05/Wood-Urban-Imagery-and-Visual-Narrative.pdf> (Accessed on September 18, 2017).

Лунгина Д.А., Чистосердов М.С. Алтарь Мира в Риме: материалы к пособию для современного гида // Современные проблемы сервиса и туризма. 2018. Т. 12. №1. С. 50-59. DOI: 10.24411/1995-0411-2018-10106.

Loungina, D. A., & Chistoserdov, M. S. (2018). The Ara Pacis Augustae in Ancient Rome: The material for a modern guide book. *Sovremennye problemy servisa i turizma [Service and Tourism: Current Challenges]*, 12(1), 50-59. doi: 10.24411/1995-0411-2018-10106. (In Russ.).

Дата поступления статьи: 20 сентября 2017 г.

Received September 20, 2017

ТУРДАЙДЖЕСТ

TOURDIGEST



«МУЗЕЙ – 2040»: МОДЕЛИРУЕМОЕ БУДУЩЕЕ

Каким будет музей всего лишь через 22 года? Американский периодический журнал «Museum» в декабре 2017 г. подготовил специальный выпуск «Museum 2040», представляющий собой своеобразную форсайт-сессию по проектированию будущего для музейных учреждений. Директор Alliance's Center for the Future of Museums Элизабет Мерритт предложила участникам сессии смоделировать будущее, которое может возникнуть в результате существующих трендов и проблем, возникающих в отрасли. Так, в условиях явлений «Интернета вещей», формирования «Экономики впечатлений», смартфонизации повседневности, сокращения финансирования, фрагментирования системы образования и т.п., роль, функции и значение музеев также подвергается процессам трансформации. Каким будущее музейных учреждений увидели участники форсайта – читайте в иллюстрированном издании-приложении к журналу «Museum», доступном по ссылке: <http://aam-us.org/resources/center-for-the-future-of-museums/museum-2040>.