

Сечин Александр Георгиевич, кандидат искусствоведения, доцент. РГПУ им. А. И. Герцена, Россия, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, 48/6. 191186. sechin_a@mail.ru. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2690-3123>

Sechin, Alexander Georgievich, PhD in Art History, associate professor. Herzen State Pedagogical University of Russia, nab. Moiki, 48/6, 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. sechin_a@mail.ru. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2690-3123>

ARA PACIS AUGUSTAE КАК ВИЗУАЛЬНОЕ РИТОРИЧЕСКОЕ ВЫСКАЗЫВАНИЕ (по мотивам оригинальной интерпретации его декора Жилем Соронам)

ARA PACIS AUGUSTAE AS A VISUAL ORATION (based on the original interpretation of its decor by Gilles Sauron)

Аннотация. В статье детально проанализирована концепция известного французского антиковеда Жюль Сорона, который, опираясь на труды своих предшественников и отличное знание античной культуры, оригинально, но весьма убедительно интерпретирует пышный декор Ara Pacis Augustae, находя в нем множество символических отсылок к идее нового «золотого века» принцепса Августа. Ученый находит красноречивые смысловые связи между идущими в процессии членами императорской семьи и характером изображения соответствующих им внизу растений узора. Из интересных наблюдений Сорона ключевым представляется необычное сочетание в орнаменте листьев плюща (Дионис) и лавра (Аполлон), которые объединяет аканф. Антителическая пара богов иносказательно отражает реальную историю противостояния Марка Антония и Октавиана Августа, закончившегося победой последнего. Кроме того, в растительном орнаменте Алтаря Мира присутствует много других символических изображений, указывающих как на мифологические сюжеты, так и на исторические события этой эпохи, причем эти символы так или иначе связаны с указанным противостоянием или политическим портретом принцепса. Сорон рассматривает в качестве основы для создания своеобразного визуального династического мифа в скульптурных рельефах Ara Pacis поэзию Вергилия, его «Буколики» и «Энеиду». Наблюдения и размышления французского ученого в свою очередь инспирировали автора статьи на методологический анализ создания программы декора этого сакрального сооружения с явной пропагандистской целью. Противоположение Марка Антония Октавиану Августу, многократно и разными способами проведенное в изображениях фризов, представляет собой *риторическую фигуру антитезис* (вербальная форма), или *контрапост* (визуальная форма), которая здесь становится смысловой осью художественного образа как в целом, так и в частностях, будучи подкреплена многочисленными выразительными *визуальными метафорами*. В конечном счете декор Ara Pacis Augustae оказывается монументальным и витиеватым в своем великолепии визуальным риторическим высказыванием.

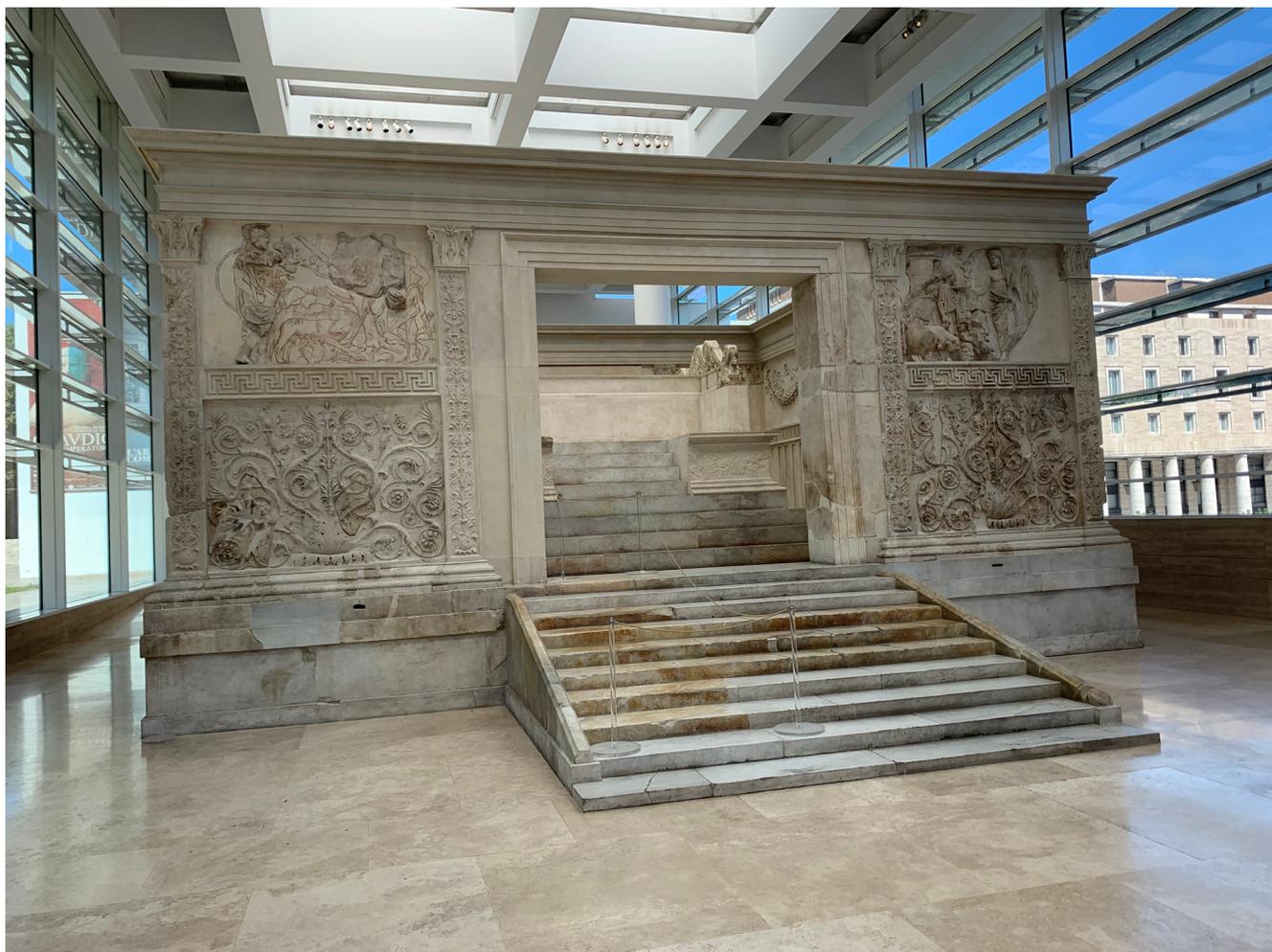
Ключевые слова: Алтарь Мира; Октавиан Август; флоральный орнамент; плющ; лавр; акант; визуальная риторика; визуальная метафора; антитезис; контрапост.

Abstract. In the article, the author analyzed the concept of a French scholar Gilles Sauron. Using the works of his predecessors and excellent knowledge of ancient culture, he interpreted the magnificent decor of the *Ara Pacis Augustae* in an original but convincing way, finding in it many symbolic references to the idea of the new Golden Age of the Princeps. He found eloquent semantic connections between the members of the Augustus family walking in the procession and the images of the plants corresponding with them at the bottom frieze. Sauron observed an unusual combination of ivy leaves (Dionysus) and a laurel branch (Apollo), united by acanthus. The antithetical pair of gods allegorically reflects the real history of the confrontation between Mark Antony and Octavian Augustus, which ended with the victory of the latter. In addition, in the floral ornament of the *Ara Pacis*, many other symbolic images indicating both mythological subjects and historical events of this era. These symbols have a connection with the mentioned confrontation or political portrait of the Princeps. Sauron considers the poetry of Virgil, his *Bucolics*, and *Aeneid* as the basis for creating a kind of visual dynastic myth in the *Ara Pacis* sculptural reliefs. Observations and reflections of the French scholar, in turn, inspired the author of the article to make a methodological analysis of a program for the decoration of this sacred propaganda edifice. The contraposition of Mark Antony to Octavian Augustus, repeated in different ways in the images of both friezes, is a *rhetorical figure antithesis* (verbal form), or *contrapposto* (visual form). Supported by numerous expressive *visual metaphors*, it became a semantic axis of the artistic image both in general and specific planes. Ultimately, the decor of the *Ara Pacis Augustae* turns out to be a monumental and ornate visual oration.

Keywords: Ara Pacis Augustae; Octavian Augustus; floral ornament; ivy; laurel; acanthus; visual rhetoric; visual metaphor; antithesis; contrapposto.

Ara Pacis Augustae (Алтарь Мира) (Илл. 1) — один из наиболее известных памятников сакральной архитектуры эпохи правления знаменитого римского правителя Октавиана Августа (63 г. до н. э. — 14 г. н. э.; годы правления: 27 г. до н. э. — 14 г. н. э.). Он был освящен в 9 г. н. э. в честь триумфального возвращения императора из Испании и Галлии в 13 г. до н. э. и ознаменовал собой наступление эпохи «Римского мира» (Pax Romana) [9, p. 239–241; 8, p. 114–118]. Глубокий кризис и па-

дение Западной Римской империи привели к тому, что ее метрополия, Рим, пришла в запустение, и это сооружение, как и многие другие, оказалось в совершенном забвении, а из-за сравнительно небольших размеров — полностью под землей. Лишь в 1568 г. некоторые его фрагменты случайно были обнаружены в подвале одного из новых дворцов Вечного города — палатцо Фиано (резиденция Перетти, затем Оттобони и Альмаджиа). Тогда находки не казались связанными друг с другом и стали



Илл. 1. Ara Pacis Augustae (Алтарь Мира). Западный вход. Рим. 13 г. до н. э. — 9 г. н. э. Каррарский мрамор. 10,5 x 11,6 x 7 м. Фото А. Г. Сечина

растекаться по европейским коллекциям¹, пока в 1879 г. немецкий археолог Фридрих Карл фон Дун не идентифицировал их как остатки известного из дошедших до нас литературных источников Алтаря Мира, воздвигнутого в честь деяний императора Августа [11]. Вскоре в Риме, под палаццо Фиано, были предприняты целенаправленные раскопки, в ходе которых удалось обнаружить и идентифицировать существенные фрагменты древнего памятника-святилища. В 1938 г. по приказу Б. Муссолини недалеко от мавзолея Августа Алтарь Мира был реконструирован [8, р. 114]. К 2006 г. над мраморным алтарем по проекту архитектора Р. Мейера было сооружено современное защитное здание-«футляр» (Илл. 2).

Ara Pacis Augustae посвящен римской богине мира Паке (Pax). Сооружение представляет собой прямоугольную мраморную ограду, которая окружает расположенный на ступенчатом постаменте жертвенный алтарь (Илл. 3). Сквозной проход мимо алтаря обеспечивают два входа в западной и восточной стенах ограды. Ее поверхности, как и сам алтарь, снаружи и внутри украшены барельефами. Наружные стены ограды разделены пополам горизонтальной полосой в виде меандра. Над ней изображены торжественные процессии фламинов (жрецов), сенаторов и членов многочисленной семьи Юлиев-Клавдиев, в числе которых представлен сам император Август (его фигура сохранилась частично). Под полосой меандра тоже в виде рельефа вырезан роскошный растительный орнамент.

За сто лет, прошедшие после возвращения европейской культуре фон Дуном Алтаря Мира в качестве материального объекта, он был настолько досконально изучен, что, казалось бы, добавить к уже имеющемуся корпусу знаний нечего, разве что по мелочам [16, р. 127–133; 22, S. 30–46, 67–70, 73–76]. Тем не менее в конце прошлого века известный французский

антиковед Жиль Сорон², опираясь на работы своих предшественников, но не удовлетворившись чисто стилистической трактовкой скульптурного убранства памятника, предложил совершенно новое семантическое прочтение его декора, в том числе — пышного флорального орнамента, который он связал с верхней фигуративной частью фриза в единое смысловое целое [19; 21, р. 514–519]. Сорон, если можно так выразиться, специалист чрезвычайно широкого профиля, и благодаря своим обширным познаниям античной, особенно древнеримской культуры, во всей ее глубине и общности, включая литературу, он смог заметить на первый взгляд в абсолютно декоративном элементе сооружения расчетливую нарративную структуру, в основу которой легли поэтические достижения эпохи Августа, прежде всего «Энеида» Вергилия.

Оригинальная интерпретация Жили Сорона и стала основой для данного исследования этого замечательного скульптурного произведения как своеобразного риторического визуального высказывания. Далее в статье достаточно подробный, но свободный пересказ концепции французского ученого будет перемежаться нашими наблюдениями и выводами соответствующего толка.

Символика декора Ara Pacis Augustae: онтологический аспект

Внимательно рассматривая растительный узор, недостающие части которого были еще в первой половине XX в. ювелирно и убедительно восстановлены Джузеппе Моретти³ [14], Сорон прежде всего обратил внимание на странное с точки



Илл. 2. Ричард Мейер. Музей Алтаря Мира. Рим. 2006. Фото А. Г. Сечина

зрения того, что нам известно от самих древних, сочетание в нем несочетаемого — листьев плюща и лавра (Илл. 4). Если возводить стиль декоративного убранства алтаря к греческим прототипам, неважно, классическим или эллинистическим, символическое значение этих растений было в определенном смысле прямо противоположным, так как плющ издревле считался флоральным символом Диониса, а лавр — Аполлона [21, р. 516]. Исследователь так описывает свое впечатление от сделанного им открытия, когда он рассмотрел изображение лавра на длинной стороне фриза: «Изумление растет, когда замечаешь, что эта единственная ветвь лавра выросла на волоте, из которой хлещет пучок плюща. С одной стороны, действительно, в эллинистической традиции декора плющ почти всегда отсутствует на акантовых побегах. С другой, сопоставление этих двух растений безусловно напоминает об антагонистической паре богов, которых они символизируют и которые в то время [то есть во время создания алтаря] являются единственно актуальными — Аполлона и Диониса» [19, р. 83]. Их актуальность заключалась в том, что во время сооружения жертвенника еще были свежи воспоминания о борьбе Востока во главе с Марком Антонием (и египетской царицей Клеопатрой) с Западом под предводительством Октавиана Августа: соответственно, Дионис покровительствовал первому из них, а Аполлон — второму.

Эти наблюдения заставили Сорона последовать за Х.-П. Л’Оранжем с его гипотезой о визуальном образе «золотого века», навеянном IV эклогой Вергилия [13]. В знаменитом тексте классика римской литературы выразительно представлено зрелище бурно размножающейся природы, где, в частности, плющ смешивается с акантом:

*Будет он миром владеть, успокоенным доблестью отчей.
Мальчик, в подарок тебе земля, не возделана вовсе,
Лучших первин принесет, с плющом блуждающий ба́ккар
Перемешав и цветы колокассий с аканфом весельем⁴.*

Л’Оранже отмечает, что примирение ограничено лишь одновременным появлением плюща и аканта и что на Ara Pacis их побеги не смешиваются друг с другом, а отчетливо различимы: плющ даже, в прямом смысле этого слова, граничит с акантом. По мнению Сорона, «Буколики» Вергилия действительно дают ключ к появлению такого сочетания растений на фризе, но не в IV, как считал норвежский ученый, а в VII эклоге [19, р. 83–84; 21, р. 516]. Во время поэтического состязания между двумя пастухами один из них, Коридон, перечисляет представителей эмблематической флоры и воображает между ними борьбу, из которой в конечном счете победителем выйдет любимое растение его возлюбленной — Филлиды:

*Любит Алкид тополя, а Вах — виноградные лозы,
Мирт — Венерой любим, а лавр — его собственный — Фебом.
Любит Филлида орех, — пока его любит Филлида,
Не пересилит его ни мирту, ни Фебову лавру⁵.*

Такие соревнования между растениями-символами в эллинистической поэзии хорошо известны, например, у Каллимаха лавр спорит с оливой [7, с. 301–303]. Но Вергилий обогащает тему, приписывая одно из них смертному и организуя состязание друг с другом целого сонма растений. Если рассматривать декор Алтаря Мира с этой стороны, то можно предположить, что плющ (Дионис — Марк Антоний), по выражению Вергилия, на-



Илл. 3. Алтарь Мира. Вход с восточной стороны. Фото А. Г. Сечина

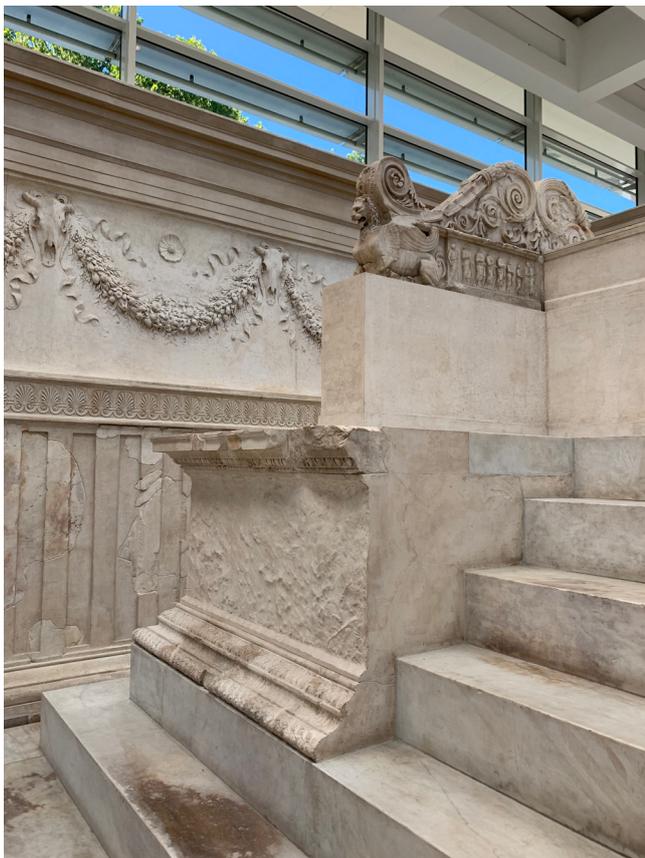
ходится там в положении «побежденного», в то время как акант и лавр, которые, по-видимому, оказывают друг другу взаимное подкрепление, воплощают образ «победителя» (Аполлон — Октавиан Август).

Пауль Цанкер в своей замечательной книге «Август и власть образов» показывает, как возникли, формировались и развивались тесные связи двух антагонистов с их богами-хранителями и какую важную роль играли в этом процессе не только черты характера каждого, особенности личности и поведения, образа действий, но и изображения [24, S. 52–61]. Так, в Александрии никого не удивляли портретные статуи Антония, большого любителя вина и шумных застолий, с иконографическими приметами Диониса, а в Риме в то же время постепенно кристаллизовался образ вечно молодого и прекрасного Августа с аполлоническими обертонами внешности. Наряду со столь явными ссылками на иконографию соответствующего божества имела место визуализация метонимического свойства, когда его замещал какой-либо атрибут, и в этой игре эмблем и символов своя важная роль отводилась растениям.

В художественно завуалированном, но, по-видимому, отчетливо ясном современникам событий противопоставлении плюща лавру в декоре Алтаря Мира можно усмотреть важную и выразительную риторическую фигуру *антитезиса*, или *контрапост*, если иметь в виду ее визуальную составляющую. Д. Саммерс на других примерах убедительно показал генезис этой орнаментики *противоположения* в античной культуре, где она переживает и расцвет, и теоретическое обоснование в образцовой прозе Цицерона — свидетеля, участника и жертвы гражданских распри I в. до н. э. [23, p. 344–349]. Саммерс делает акцент на стилистическом значении антитезиса (контрапо-



Илл. 4. Флоральный орнамент северной стены корпуса Алтаря Мира (фрагмент): 1 — акант; 2 — лавр; 3 — плющ; 4 — цветы, отвернувшиеся от зрителя. Фото А. Г. Сечина



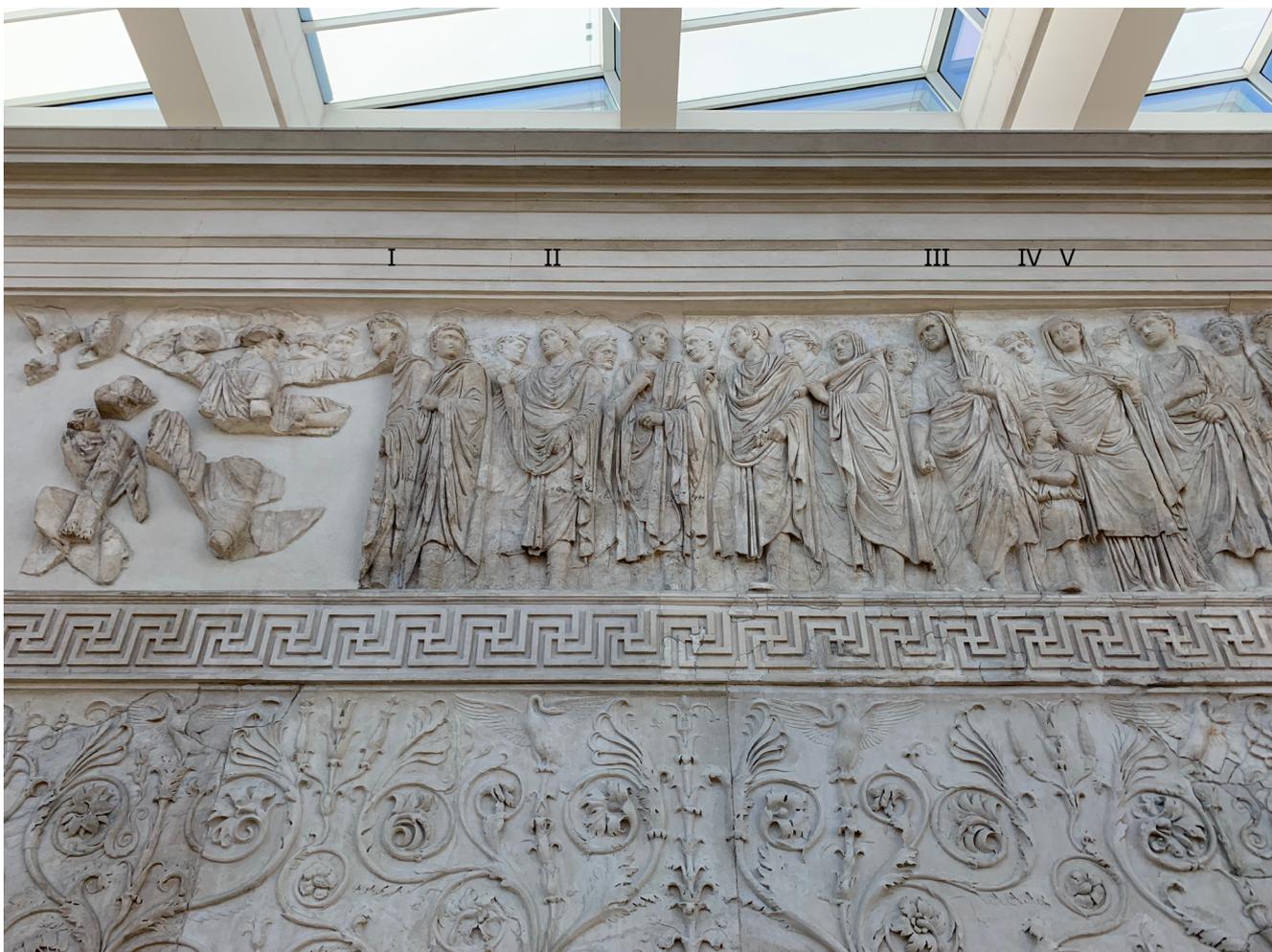
ста) в литературе и изобразительном искусстве от классической античности до эпохи Возрождения в широком смысле слова, возводя лежащий в его основе принцип сочетания, тесной связи противоположностей до уровня абстракции. По нашему мнению, такая всеобщность и многоликость позволяет трактовать его, по крайней мере в ряде случаев, в качестве не стилистического украшения, а метода одновременного сотворения художественной формы и надления ее смыслом⁶. Смыслообразующим, а не только украшающим, если учесть определенную терпкость такого необычного сочетания флоральных мотивов в декоре алтаря, нам видится контрапост в данном случае, поскольку противопоставление, или, точнее выражаясь, противоположение, растений-символов, за которыми встают имена богов и покровительствуемых ими людей, являются ключом к пониманию смысла изображения, а само изображение перерастает рамки просто красивого орнамента.

Вторым важным стимулом признать и всесторонне исследовать, как пишет Сорон, «символизм» в декорировании Ara Pacis Augustae стало для него знакомство с выводами немецкого ученого Германа Бюзинга, который создал своего рода плацдарм для выяснения любопытных параллелей между фигуративной и орнаментальной частями фриза [10].

Бюзинга интересовали, прежде всего, особенности структуры Алтаря Мира как архитектурного сооружения. Известно, что его мраморный корпус восходит к подобному древних деревянных алтарей, о чем свидетельствуют изображения

Илл. 5. Алтарь Мира. Вид изнутри: мраморная ограда украшена внизу вертикальными полосками, имитирующими доски деревянной балюстрады. Фото А. Г. Сечина

Илл. 6. Южная стена Алтаря Мира (фрагмент). Шествие фламингов (жрецов) и членов императорской семьи: I – Август; II – первый фламмин (Flamen Dialis); III – Агриппа; IV – Гай Цезарь; V – Ливия. Фото А. Г. Сечина





Илл. 7. Южная стена Алтаря Мира (фрагмент). «Щит Вулкана» (clipeus Volcani), образуемый семью волютами аканта с цветами: 1 — акант; 2 — лавр; 3 — плющ; 4 — полупальметты, имеющие форму корабельного апюстра (над цветами, отвернувшимися от зрителя). Фото А. Г. Сечина

Илл. 8. Южная стена Алтаря Мира (фрагмент). Центральный растительный канделябр, увенчанный яйцевидным бутонем (ovum) с двумя побегами. Фото А. Г. Сечина



конструктивных атавизмов в нижней части внутренней поверхности ограды (Илл. 5). Таким образом, два фриза на ее внешней стороне не обладают равным статусом в тектонической организации ансамбля: нижняя часть, украшенная полосками, имитирующими древесину, спроектирована как сплошная стена балюстрады (Brüstung), в то время как верхняя часть представляет собой перила с заполнением фигурами (Füllwand), которая была бы пустой, если бы корпус был действительно деревянным. Следовательно, участники торжественного шествия свободно распределяются в пространстве, в то время как побеги растений прикреплены к стене, точно так же, как если бы они были написаны на ней в виде фрески [10, S. 256].

Бюзинг также констатирует, что Август и Агриппа расположены точно симметрично относительно большой вертикальной оси южной стороны ограды (Илл. 6). Кроме того, он замечает, что эти два персонажа помещены поверх любопытного растительного рисунка «в трезубце», который заканчивает на каждой половине декора одну из ветвей побегов, как будто эти «трезубцы» маркируют этих двух персонажей. В итоге немецкий ученый приходит к выводу о взаимозависимости двух фризоз [10, S. 253].

Третье наблюдение Бюзинга заключается в том, что на каждой половине растительного фриза, на полпути между центральной осью, проходящей в середине акантового цоколя, и средней вертикальной осью угловых пилястров, существует еще одна вертикальная ось. Эта вторичная вертикальная ось сливается с диаметром воображаемого круга, охватывающего семь цветков на каждой половине фриза (Илл. 7) [10, S. 251–252]. Тесная семантическая взаимосвязь растительного и фигуративного фризоз стала одним из краеугольных камней концепции Жюль Сорона. На наш взгляд, такое удвоение смысла чисто декоративными средствами многократно усиливает убедительность этого явно политического высказывания, поскольку обращается к эстетическим чувствам зрителя, и удовлетворяя его потребности соответствующего рода, и одновременно направляя в нужное русло его мышления.



Илл. 9. Северная стена Алтаря Мира (фрагмент). Шествие сенаторов и членов императорской семьи: I — Октавия, сестра Августа; II — Луций Цезарь; III — Юлия Старшая, дочь Августа. Оригинальная мраморная панель с изображениями перечисленных персонажей хранится в Лувре (из коллекции маркиза Кампаны); в Музее Алтаря Мира представлен ее гипсовый слепок. Фото А. Г. Сечина

Здесь, безусловно, важен момент узнавания в необычном знакомом. По признанию французского ученого, Филиппо Коарелли⁷, которому он рассказывал о своем исследовании, предложил ему дополнительную всеобъемлющую гипотезу, которая, помимо того, что служит важным подтверждением существования в изображениях Алтаря Мира визуальной символики, позволяет лучше понять и объяснить уже не спекуляции нашего современника, а как раз концептуальный подход автора этой роскошной декорации.

Суть гипотезы Коарелли состоит в том, чтобы рассматривать побег с длинных сторон корпуса Ara Pacis Augustae или, по крайней мере, с его южной стороны, где появляются два ключевых персонажа — Август и Агриппа, как *стемму*, или *генеалогическое древо*, наподобие тех, что семьи римских сенаторов выставляли на стенах своих атриумов. Это предположение, по мнению Сорона, хорошо согласуется с наблюдениями Бюзинга, заметившего, что растительные композиции рассматривались публикой своего времени как нанесенные на стенку балюстрады, которую они должны были покрывать. Известно, что эти генеалогические деревья состояли из написанных и вписанных портретов, окруженных растительной

короной и соединенных между собой побегами, о чем свидетельствуют как литературные источники, так и некоторые погребальные памятники эпохи ранней империи. У римского поэта Персия появляется выражение, имеющее решающее значение для интерпретации Ara Pacis: *ramum ducere*, то есть «быть во главе ветви»⁸. Таким образом, современник Августа, рассматривая Алтарь Мира, спонтанно соотносил два фриза друг с другом, и его взгляд, естественно, обращался к конечным элементам ветвей этой обширной цветочной композиции [19, p. 85]. Идентифицировав в общей картине декора алтаря подобие стеммы, далее Жиль Сорон формулирует некоторые предположения о содержательных аспектах этого своеобразного генеалогического древа.

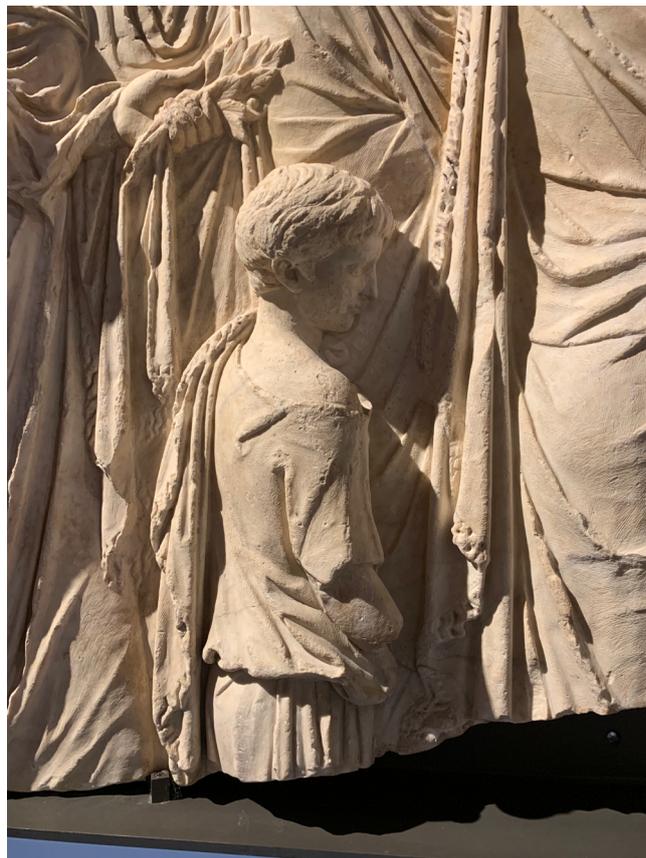
Символика декора Ara Pacis Augustae: гносеологический аспект

Прежде чем перейти к детальному рассмотрению содержательной стороны той символики, которую он заметил в декоре Алтаря Мира, Сорон формулирует два предварительных замечания:



Илл. 10. Фрагмент северной стены Алтаря Мира. Шествие членов императорской семьи. 13 г. до н. э. — 9 г. н. э. Каррарский мрамор. 1,14 x 1,47 м. Лувр, Париж. Фото А. Г. Сечина. Сделано на выставке «Мечты об Италии. Коллекция маркиза Кампаны» (2019) в Государственном Эрмитаже

Илл. 11. Луций Цезарь. Фрагмент северной стены Алтаря Мира. Лувр, Париж. Фото А. Г. Сечина. Сделано на выставке «Мечты об Италии. Коллекция маркиза Кампаны» (2019) в Государственном Эрмитаже



— во-первых, профессиональная работа Моретти по реконструкции растительных узоров позволила ему восстановить декор флоральных фризов двух длинных панелей, и, несмотря на отсутствие многих элементов (к удаче ученых, в разных местах на каждой из этих длинных сторон), можно сделать вывод, что обе растительные композиции были почти идентичны [14];

— во-вторых, символику, заложенную во взаимоотношениях фигуративного фриза с растительным, очевидно, можно искать только с южной стороны корпуса: одновременное присутствие Августа и Агриппы на ней и их симметричное расположение относительно вертикальной оси стенки придают рассуждениям о стемме должную легитимность [19, р. 85–87].

Наблюдения Сорона привели его к выводу о существовании трех символических последовательностей, точнее, двух групп символов, симметрично расположенных относительно центрального набора символов, который упорядочивает весь декор.

1. Переосмысление «золотого века» IV эклоги и правление Диоскуров

В центре пышной декоративной композиции длинной стороны корпуса находится своего рода растительный канделябр, вырастающий из аканта. Подобный мотив есть и на малых сторонах алтаря, но там он представляет собой просто красивый раздвоенный цветок лотоса, объем и декоративное богатство которого хорошо согласуются с тем, что можно ожидать от узора, помещенного в центр обширной панели. Здесь же имеет место нечто иное — яйцевидный бутон (*ovum* — яйцо (лат.)), из основания которого выходят два небольших симметричных побега, обращенных вниз (Илл. 8). Сорон считает это изображение не только украшением, но и символом, имеющим определенное значение, — яйцом, призванным породить двух существ, о чем рассказывает греческий миф о Леде. Известно, что Зевс соединился с Ледой в виде лебедя, и две пары детей — Поллукс и Елена (от Зевса), а также Кастор и Клитемнестра (от Тиндарея) — родились каждый из яйца. По мнению французского ученого,

на фризе Ага Рацис завершение центрального канделябра недвусмысленно указывает на миф о Леде и ее сыновьях Диоскурах, Касторе и Поллуксе. На такое прочтение этого изображения могут намекать два лебедя, размещенные по его сторонам: один из них, левый, находится точно под фигурой первого фламينا, *flamen Dialis*, жреца, отвечавшего как раз за культ Юпитера, тогда как лебедь справа соответствует пустому пространству между двумя участниками процессии [19, р. 87–88; 21, р. 517–518].

Так что же это была за группа детей, состоящая из двух братьев и двух сестер, призванных сыграть решающую роль в правящей династии в 13 г. до н. э.? Известно, что брак Агриппы и Юлии был отпразднован в 21 г. до н. э. и что оба брата, родившиеся от этого союза, — Гай и Луций, соответственно в 20-м и 17-м, — были усыновлены принцепсом. Всего же в результате этого брака родилось пятеро детей: помимо уже упомянутых двух старших сыновей, две дочери, Юлия и Агриппина, и еще один сын, Агриппа, который явился на свет уже после смерти отца. Так через декор фриза проступают черты новой образно-семантической системы, династической теологии, вырастающей из старого греческого мифа, ибо «между двумя сыновьями Агриппы и братьями-героями, какими были Диоскуры, существовала явная параллель, если не прямая ассимиляция» [19, р. 88]. Оба юных Цезаря появляются на фигуративных фризах корпуса Алтаря Мира: маленький мальчик восточной внешности, стоящий позади Агриппы, должен отождествляться с Гаем Цезарем, а его брат Луций узнаваем на северной стороне корпуса Алтаря (Илл. 9–11), примерно на той же высоте, что и Гай [22, S. 32: Abb. 28; 67–70].

Далее Сорон рассматривает узоры в виде «трезубцев», помещенные симметрично относительно вертикальной оси композиции: один — под Августом, а другой — под Агриппой. Заимствованный из репертуара декоративных изображений Древнего Египта мотив, цветок лотоса, обрамленный двумя еще не распустившимися бутонами, в контексте Ага Рацис позволял четко указать на отца, окруженного двумя детьми: цветок, размещенный под Агриппой, обозначал отца в соответствии с природой, а под Августом — приемного отца. В обоих случаях еще не распустившиеся цветы соответствовали двум юным Цезарям:



Илл. 12. Южная стена Алтаря Мира (фрагмент). Два лебедя (вверху флорального фриза), указывающие на лавровую ветвь (в центре). Фото А. Г. Сечина

в 13 году до н. э. Гаю было восемь лет, а его брату Луцию — пять. На одной из дошедших до нас от августовской эпохи фресок имеется образ штандарта, где бюст деда и приемного отца в одном лице фланкирован с двух сторон бюстами двух мальчиков, с которыми Август в то время связывал свои надежды на престолонаследие. Как считает Жиль Сорон, эти два изображения, на фреске и на Алтаре Мира, восходят к общему архетипу, оригинал которого для нас утерян [19, p. 88–90: Figs. 5–6].

Если спекуляции французского ученого верны, следовательно, два юных Цезаря были представлены в орнаменте Ara Pacis в разных растительных формах: сначала — в виде двух побегов, отходящих от *ovum*, а затем — двумя нераспустившимися бутонами. Эти визуальные метафоры благодаря тому, что они указывают на две стадии в развитии растений, позволяют изображениям очень тесно сблизиться по смыслу с IV эклогой «Буколик» Вергилия. Суть текста римского поэта состояла в том, чтобы сопрягать поступь «золотого века», символизируе-

мую возрождением природы, с этапами развития ребенка, который должен был родиться при консульстве Поллиона⁹. Поэт представлял это дитя сначала до его рождения, а затем на разных этапах его взросления. Но и в побегах Ara Pacis имеет место идентичный параллелизм между жизнью двух Цезарей, о которых говорилось до их рождения, а затем в состоянии *pueri* (мальчиков), и возрождением растений, поскольку развитие *ovum* с обоими побегами к двум еще не зрелым цветкам сопровождается разрастанием акантовых ветвей из изящного центрального растительного канделябра. Таким образом, текст Вергилия, по-видимому, цитируется в композиции фриза, но глубоко реинтерпретирован в соответствии с новой политической конъюнктурой: Вергилий действительно написал свою книгу по случаю мира в Брундизии, и ребенок, на которого он ссылался, может быть только ожидаемым отпрыском Марка Антония и сестры Августа Октавии. В 13 году до н. э. уже два мальчика, родившиеся от брака Агриппы и Юлии, были призваны сопровождать воцарение «золотого века», начало которому положил исход битвы при Акци¹⁰. Таков, по мнению Сорона, смысл первой и главной символической последовательности цветочного декора Ara Pacis: воскрешение «золотого века» под предводительством Гая и Луция Цезарей, отождествленных с Диоскурами, и это возрождение заимствует свою форму из IV эклоги Вергилия [19, p. 90–92; 21, p. 518–519].

2. «Золотая ветвь» и «цит Вулкана»

Лавр — дерево Аполлона, покровителя Августа, — затерян в декоре длинных панелей ограды среди гигантских волют аканта в виде простой веточки, появляющейся только один раз в середине каждой половины обоих растительных фризов (Илл. 4). В верхней части побегов аканта, фланкирующих лавровую ветвь, изображены лебеди, птицы, чье присутствие здесь обычно тоже связывают с принцем (Илл. 12).

По мнению Сорона, эта ветвь является очень точной цитатой из «Энеиды» Вергилия [19, p. 92]. Когда Эней высаживался в Италии, в районе Куме, его первым шагом был визит к Сивилле — она одна могла утвердить его в мысли закончить свои странствия и обосноваться в Лацио. Троянец попросил прорицательницу помочь ему спуститься в преисподнюю, чтобы увидеть там своего отца Анхиза. Взамен Эней обещает построить Аполлону мраморный храм — прозрачный намек на строительство Аполлоном храма Аполлона Палатинского¹¹. Жрица Феба указывает Энею путь к Аверну. Нужно найти на затерянном в густом лесу дереве золотую веточку, ибо невозможно проникнуть в преисподнюю, не предложив Прозерпине этот подарок:

*В чаще таится
Ветвь, из золота вся, и листья на ней золотые.
Скрыт златокудрый побег, посвященный долиней Юноне,
В сумраке рощи густой, в тени лощины глубокой*¹².

Но как обнаружить эту драгоценную ветвь? И тут Эней наблюдает чудо, устроенное его матерью Венерой: два голубя, птицы богини, приземляются рядом с ним и, уступая его молитвам, указывают ему место, где она находится:

*Так очутились они возле смрадных устьев Аверна.
Птицы взмыли стремглав, рассекая воздух летучий,
И на раздвоенный ствол желанного дерева сели;
Золота отсвет сверкал меж ветвей его темно-зеленых...*¹³

Руководствуясь стихами Вергилия, можно в буквальном смысле исследовать флоральные фризы Ara Pacis. Хотя драгоценная лавровая ветвь (*aureus ramus*) теряется среди цветущих акантов (*latet arbore opaca*), два лебедя, расположившиеся над растительной композицией (*super arbore sidunt*), показывают своими взглядами, где ее нужно искать — птицы размещены точно симметрично относительно оси, проходящей через лавровую ветвь. Таким образом, Алтарь Мира предлагает прозрачную и ясную символику, поскольку

ку группировка из лебедей и лавра однозначно указывает на Аполлона. В качестве широко известной параллели можно вспомнить монеты классических Афин и подражания им в эпоху эллинизма, где на аверсе был представлен лик богини, в то время как реверс показывал связанными благодаря Афине друг с другом сову и оливковую ветвь.

Так, лебеди *Ara Pacis* обозначают два разных божества: расположенные по обе стороны от *ovum*, в том числе — под первым фламинном, *flamen Dialis*, они символизируют Юпитера, а в связи с лавровой ветвью — Аполлона [19, p. 92–93].

Выше уже было сказано, что лавровая ветвь соединена с пучком плюща, и такая встреча культовых растений явно намекает на антитетическую пару Диониса и Аполлона, божеств-хранителей двух непримиримых противников, Марка Антония и Октавиана Августа. Лебеди и лавр Алтаря Мира — это символы Аполлона Актийского, помогавшего Августу выиграть битву при Акции.

Еще Бюзинг заметил, что оба пучка плюща на каждой половине композиции находятся в круге, образованном семью волотами (Илл. 7) [10, S. 251–252]. Продолжив поиски параллелей между растительным декором *Ara Pacis* и «Энеидой» Вергилия, Жиль Сорон вспоминает в связи с этой круговой композицией описание в VIII книге поэмы щита, выкованного Вулканом для Энея по просьбе Венеры. О том, что щит был круглым, недвусмысленно говорят стихи:

*Светлым блестя серебром, проплывают по кругу дельфины...*¹⁴

Далее ученый приходит к выводу, что этот своеобразный медальон на фризе изображает битву при Акции, ибо плющ — эмблема Диониса (Марка Антония) — окружен, и, по выражению Вергилия, как мы уже знаем, «побежден» акантом (VII эклога «Буколик»). «Побежденный» плющ находится внутри круга, который и может быть образом центрального медальона *clipeus Volcani* из «Энеиды», где был представлен решающий морской бой [21, p. 517]. Более тщательное исследование растений, заключенных в этот круг, приводит к более точному выводу о том, что текст Вергилия не просто упоминается, но даже точно цитируется. Два цветка в этом круге повернуты вниз, точнее, отвернулись от зрителя (Илл. 4). В побегах *Ara Pacis* такой особенности более нигде не наблюдается. Поэт так описывает разгром и бегство флота Марка Антония:

*Сверху взирая на бой, Аполлон Актийский сгибает
Лук свой, и в страхе пред ним обращается в бегство Египет,
Следом инды бегут и арабы из Савского царства*¹⁵.

Эти отвернувшиеся цветы являются частью более сложного растительного рисунка, вызывающего в воображении, как считает Жиль Сорон, силуэт военного корабля того времени, то есть представляют собой достаточно хорошо различимую визуальную метафору. На монете, выпущенной Марком Антонием в том же 31 г. до н. э., когда состоялась битва при Акции, чрезвычайно похоже изображен корабль, который снабжен аплюстром¹⁶. Цветок на фризе, действительно, обрамлен полупальметтой, которая по форме фактически идентична аплюстру на монете (Илл. 7). Имеется даже маленький растительный канделябр, который формой напоминает нос корабля и украшающий его штандарт [19, p. 94–96].

Итак, из трех символических элементов декора *Ara Pacis* два уже представлены: 1) центральная ось композиции длинного фриза означает «золотой век» Августа, продолжателями дела которого самим принцем были избраны два юных Цезаря, его внуки и приемные сыновья одновременно; 2) лавровая ветвь в окружении волот аканта символизирует битву при Акции, победа в которой и положила начало новому пышному расцвету как природы, так и римского социума [24, S. 184–188]. Третий символический элемент расположен под последними участниками процессии, где изображены две дочери Марка Антония, Антония Младшая с мужем Друзом и их сыном Германиком и ее сестра Антония Старшая в компании с Домицием Агенобарбом и их детьми, Домицием и Домицией [19, p. 97].



Илл. 13. Южная стена Алтаря Мира (фрагмент). Шествие фламиннов (жрецов) и членов императорской семьи (окончание): VI — Антония Младшая с Германиком; VII — Друз Младший; VIII — Антония Старшая с детьми; IX — Домиций Агенобарб. Флоральный фриз: 1 — бутоны цветов, склоненные перед лебедем; 2 — усик-«аспид»; 3 — растительный канделябр, символизирующий мавзолей Марка Антония и Клеопатры. Фото А. Г. Сечина

3. «Наказание Турна» и трагический конец Марка Антония

Композицию завершающей части декора определяет ось, которая материализована растительным канделябром, увенчанным лебедем. Эта центральная ветвь симметрично обрамлена двумя другими побегами, и оба последние заканчиваются цветком, склонившимся в сторону лебеда (Илл. 13). Примечательно, что это первые цветы, которые венчают ветви и при этом находятся в наклонном положении, а из нескольких триумфальных изображений известно, что побежденные часто изображались склонившимися к ногам победителя. Отсюда Сорон выдвигает следующую гипотезу: цветы, склоненные перед лебедем, символизирующим Аполлона Актийского, метафорически представляют побежденных в битве [19, p. 97–98]. Две характерные черты могут окончательно убедить в таком истолковании мотива.

Каждый из симметрично расположенных бутонов имеет свою особую иконографическую деталь: у левого цветка есть широкий усик, заканчивающийся сплюснутым треугольником, а за правым размещена сложная растительная композиция, которая состоит из двух полупальметт, словно лежащих друг против друга двух акротериев, и сосновой шишки, находящейся в верхней части вертикальной оси этой небольшой композиции. Сорон предлагает признать в каждом из этих визуальных мотивов ссылку на особые обстоятельства самоубийства двух проигравших в битве при Акции: первый способен вызвать в воображении аспид, укус которого стал причиной смерти царицы Клеопатры, а другой — силуэт мавзолея, такого, как тот, что Марк Антоний и Клеопатра построили в Александрии и где смертельно раненый полководец испустил свой последний вздох вместе с египетской супругой [19, р. 98–99]. Как известно, двойное самоубийство в Александрии было выгодно «молодому Цезарю» и моментально было подхвачено августовской пропагандой [3, с. 214–220].

Не удовлетворившись обращением к действительным историческим событиям, Жиль Сорон стремится и в этой части растительного узора Алтаря Мира найти смысловую переключку с «Энеидой» Вергилия. Он вспоминает один из важнейших заключительных сюжетов поэмы — гибель Турна от руки Энея, причем последний, видимо, намеревался сохранить вождю рутов жизнь, но не смог побороть в себе гнев, когда заметил на Турне доспехи своего друга Палланта:

*Ты ли, одетый в доспех, с убитого сорванный друга,
Ныне уйдешь от меня?..¹⁷*

Римский историк Светоний рассказывает, что Октавиан долго оправдывал перед друзьями то крайнее решение, к которому он принудил Антония, суммой оскорблений, нанесенных ему самому и его семье, начиная со скандального разрыва с его сестрой Октавией. Таким образом, как и «Энеида», декорация Ага Пацис заканчивалась наказанием противника за вину частного порядка, хотя в случае с Марком Антонием имело место не убийство в запальчивости, а самоубийство. Такая развязка, к тому же представленная под изображениями двух дочерей Антония, несомненно, должна была окончательно закрепить подчиненное положение его отпрысков по отношению к членам главной ветви династии, которые отныне «ведут ветвь», возглавив генеалогическое древо Августа [19, р. 101].

Это третье символическое послание Ага Пацис вновь вызывает воспоминание о битве при Акции, чтобы отделить наследников победителей, правлению которых обещан «золотой век», от потомства побежденного. Хотя в IV эклоге Вергилий обещал именно ему, потомству Марка Антония и Октавии, подобное правление, реальное развитие событий не дало этому предсказанию сбыться [21, р. 518–519].

Как генеалогическое древо рельеф южной стороны корпуса Алтаря Мира, несомненно, имеет особый характер, поскольку, во-первых, растительные и фигуративные элементы распределены на нем в два регистра, во-вторых, он не просто объединяет различные ветви семьи, но соединяет их драмой, которая, смешивая прошлое и будущее, историю и миф, возлагает на каждую из них свое бремя судьбы, назначенной ей победителем Актис, то есть Августом. Так и Овидий, вспоминая об ежегодных церемониях, происходивших в Ага Пацис Augustae, представляет Рах Романа с головой, увенчанной победоносной короной Актис:

*Самая песня моя к алтарю привела меня Мира.
С этого дня до конца месяца будет два дня.
Лаврами Актис ты обвив свою голову ныне,
Мир, появись и всему свету спокойствие дай.
Коль неприятелей нет, то нет и причин для триумфа:
Славой почтнее войн будешь ты нашим вождям.
Воли мечам не давать — лишь для этого меч нам и нужен,
Лишь для торжеств нам нужны дикой раскаты трубы.
Пред Энеадами свет пусть трепещет от края до края;
Кто не боится, пускай любит прославленный Рим.
Ладан кладите, жрецы, изобильно на пламенный Мира,*

*Белая жертва пускай, лоб преклонивши, падет!
Все умоляйте богов, благочестным внимающим просьбам,
Чтоб соблюдающий мир дом вековечно стоял!¹⁸*

Риторика декора Ага Пацис Augustae: методологический аспект

С методологической точки зрения в основу произведенного Жилем Соронем прямо-таки изощренного анализа скульптурного декора южной стороны мраморного корпуса Алтаря Мира положен *семиотический подход*. Его изощренность проявляется в том, что ученый рассматривает рельефы фигуративного и растительного фризов не только сами по себе, но и в тесной связи друг с другом. Кроме того, мы видим глазами французского ученого изобразительные формы сквозь призму чрезвычайно значительного для эпохи правления Августа литературного феномена — поэзию Вергилия, который сам в свою очередь опирался и на летопись реальных исторических событий, и на образцовые для античной культуры сочинения Гомера.

Высокохудожественная латынь римского поэта и пышное декоративное убранство Ага Пацис в равной степени несут явный пропагандистский характер, что было понятно уже современникам этих творений. О том, что центральное сакральное сооружение августовского правления представляет собой яркий образец пропаганды в камне *res gestae*, деяний принцепса, а также мощь его властного авторитета, современными учеными написано много¹⁹. Заслуга Жилия Сорона состоит в том, что он разглядел, расшифровал и обосновал в рельефах обоих фризов жертвенника детально разработанную программу прихода и дальнейшего поступательного развертывания нового «золотого века».

Сейчас, как и в античности, вопросами целенаправленного внушения населению политических истин и лозунгов заведует риторика, которая, по нашему мнению, в случае Алтаря Мира сыграла ведущую роль в замысловатой, но вполне познаваемой визуализации государственной идеологии ранней империи.

Краеугольным камнем в художественном оформлении содержательной стороны его декора, так сказать, в ее четком проведении и доведении до ума зрителей, как выше нами уже было отмечено, стала *риторическая фигура* антитезиса, или контрапоста. Дотошные наблюдения Сорона доказывают, что в рельефных изображениях этого сакрального памятника древней культуры контрапост как визуальная форма вербального антитезиса играет роль *способа построения художественного образа*, а не поверхностного орнаментального украшения, с утратой которого смысл сооружения останется ясным и понятным, совершенно не пострадает. Антитегическая структура декорации фризов проведена и в историческом (Марк Антоний — Август), и в мифологическом (Дионис — Аполлон), и в более мягком патерналистском (Агриппа — Август; потомки Марка Антония и сестры Августа Октавии — отпрыски Агриппы и дочери принцепса Юлии) аспектах.

Буйство растительных форм являет безусловную поддержку этому основному закону организации образа целым рядом *визуальных метафор*, яркий, многоликий и выразительный язык которых буквально пронизывает скульптурное убранство Алтаря Мира снизу доверху. Автор программы этой пышной, но и упорядоченной²⁰ декорации использовал и символы — эмблематические растения богов, и визуальное сходство растительных форм с обозначаемыми ими предметами, за которыми в нашем сознании встают важные исторические события той далекой эпохи: битва при Акции, двойное самоубийство Клеопатры и Марка Антония, действия Октавиана Августа по укреплению династии. Последнему всячески спешествовал своим уникальным в художественном отношении творчеством и Вергилий, поэтому смело можно сказать, что политическая и образная риторика его поэтических произведений искусно была перелита в монументальные формы Ага Пацис Augustae, в конечном счете способствуя его превращению в витиеватое в своем великолепии визуальное риторическое высказывание.

В заключение нельзя не отметить, что достаточно сложные умозрительные построения Жилья Сорона убеждают далеко не всех его коллег. С одной стороны, именно его статьи о семантике растительного орнамента Алтаря Мира привлекли внимание ученых к особой выразительности этого важного не только в эстетическом, но и в содержательном отношении элемента художественного образа, который ранее обычно воспринимался малозначительным «украшением», с другой, Сорона стали упрекать в отходе от анализа чисто визуальных средств, которыми бросающаяся в глаза флора жертвенника доносит свой смысл до зрителя. Очень показательна в данном случае рецензия В. Платт на книгу французского ученого, в которой он попытался подытожить свои многолетние исследования и ответить оппонентам: «Растительная история: орнамент и политика в Риме» [18]. Кратко, но информативно пересказав содержание книги, которая, по ее мнению, «представляет собой прекрасно иллюстрированный труд строгой учености», далее Платт утверждает, что «живые теории Сорона постулируют скорее соблазны чрезмерной интерпретации,

чем вопросы, поднятые самим использованием растительного орнамента». Она считает, что нужно не навязывать орнаменту привнесенное извне значение, а исследовать его собственный «визуальный дискурс». Платт не понятно, почему римляне должны были прибегать к такому чрезмерно сложному и надуманному выражению идей, актуальных во время правления Августа [15].

Жиль Сорон, несмотря на подобные возражения, продолжает настаивать на своем, о чем свидетельствуют его новые публикации об *Ara Pacis Augustae* уже на итальянском языке [17; 20], следовательно, его концепция и доводы находят не только противников, но и сторонников. Фактически записывая себя в число последних, автор данной статьи хочет привлечь внимание к риторической основе декора Алтаря Мира. Риторика, пронизывая и литературную традицию, и изобразительное искусство августовского классицизма, на наш взгляд, является тем замковым камнем, который скрепляет и держит смысловую конструкцию этого важнейшего материального памятника эпохи.

Примечания:

¹ Фрагмент северной стены Алтаря Мира с изображением процессии членов семьи Августа в XIX в. оказался в коллекции маркиза Кампаны (Джованни Пьетро Кампаны маркиза ди Кавелли). После обвинений маркиза в растрате и конфискации коллекции этот рельеф в 1863 г. был приобретен Наполеоном III и передан им в Лувр. В 2019 г. его можно было видеть в Государственном Эрмитаже на временной выставке «Мечта об Италии. Коллекция маркиза Кампаны» (Илл. 10–11).

² Жиль Сорон (род. в 1950) — доктор филологических наук (Университет Прованса, 1993), профессор римской археологии в Университете Париж-Сорбонна (Париж IV), бывший член Французской школы в Риме (*l'École française de Rome*). Закончил Высшую нормальную (педагогическую) школу, где много лет читает вводный курс истории искусства Древнего Рима. Автор многочисленных научных публикаций, посвященных древнеримскому искусству. Метод исследования Сорона основан на перекрестном анализе текстовых источников, иконографической традиции и дошедших до нас в том или ином виде монументальных ансамблей. Его особенно интересуют вопросы архитектурной семантики и орнаментальной символики, а также смысл декоративных форм, украшавших общественные и частные здания римлян.

³ Джузеппе Моретти (1876–1945) — итальянский археолог, восстановивший, как утверждают, под давлением фашистской пропаганды в конце 1930-х гг. *Ara Pacis Augustae*.

⁴ Вергилий. Буколики. IV. 17–20 [1, с. 40]. Здесь и далее — в переводе С. В. Шервинского.

⁵ Вергилий. Буколики. VII. 61–64 [1, с. 51].

⁶ См. нашу статью о контрапосте как методе создания художественного образа в академической программе А. А. Иванова «Иосиф, толкующий сны заключенным с ним в темнице виночерпию и хлебодачу» [6].

⁷ Филиппо Коарелли (род. в 1936) — итальянский археолог, профессор Университета Перуджи, специалист в области античной культуры.

⁸ Персий. Сатиры. III. 28: *...stemmate quod Tusco gamum millesime ducis...* [12, р. 348]. В русском переводе Ф. Петровского этот смысл утрачен: «...ежели в тускской твоей родословной до тысячи предков...» [5, с. 104].

⁹ Гай Азиний Поллион (не позднее 85 г. до н. э. — 4/5 г. н. э.) — римский полководец, консул 40 г. до н. э., когда под его эгидой в Брундизии Марк Антоний и Октавиан Август заключили мирный договор, для закрепления которого сестра последнего, Октавия, была выдана замуж за Антония [3, с. 195]. От этого брака должен был родиться не только их отпрыск, но в конечном счете наследник Цезаря, олицетворявший собой наступление нового «золотого века».

¹⁰ 2 сентября 31 г. до н. э. в морском сражении у мыса Акциум в Ионическом море объединенные силы Марка Антония и египетской царицы Клеопатры потерпели сокрушительное поражение от флота Октавиана Августа под предводительством Агриппы [3, с. 210–214].

¹¹ Храм был основан в 36-м и освящен в 28 г. до н. э. Он стоял на Палатинском холме в непосредственной близости к подчеркнуто скромному дому принцепса, так что парадный и роскошно убранный сакральный участок на самом деле служил Августу для проведения церемоний, соответствовавших его реальному, а не номинальному статусу: в нем заседал Сенат и проходили приемы иностранных послов. Обычай включать храм главного божества в орбиту дворцовых покоев был перенят римлянами у эллинистических царей [24, S. 59–60].

¹² Вергилий. Энеида. VI. 136–139 [1, с. 223]. Здесь и далее — в переводе С. А. Ошерова.

¹³ Вергилий. Энеида. VI. 201–204 [1, с. 225].

¹⁴ Вергилий. Энеида. VIII. 673 [1, с. 279].

¹⁵ Вергилий. Энеида. VIII. 704–706 [1, с. 280].

¹⁶ Аплюстр — декоративный деревянный придаток на корме римского корабля, который обычно распростерт веером и изогнут, как птичье перо.

¹⁷ Вергилий. Энеида. XII. 947–948 [1, с. 369].

¹⁸ Овидий. Фасты. I. 709–722 [4, с. 254–255]. Перевод Ф. А. Петровского

¹⁹ В качестве образцовой остается книга П. Цанкера [24].

²⁰ Сорон замечает [21, р. 517], что удивительный параллелизм между жестким фигуративным и пышным растительным фризами, достигнутый не только языком символов, но и формальной упорядоченностью последнего, может служить прекрасной иллюстрацией к «золотому правилу» классики, сформулированному Горацием в «Науке поэзии», 23: «Знай же художник, что нужны во всем простота и единство» [2, с. 344].

Список литературы:

1. *Вергилий П. М.* Буколики. Георгики. Энеида. М.: Художественная литература, 1971. 448 с.
2. *Горацій К. Ф.* Собрание сочинений. СПб.: Биографический институт «Студия биографика», 1993. 446 с.
3. *Егоров А. Б.* Антоний и Клеопатра. Рим и Египет: встреча цивилизаций. СПб.: Филологический факультет СПбГУ; Нестор-История, 2012. 260 с.
4. *Овидий П. Н.* Элегии и малые поэмы / Сост. и предисл. *М. Л. Гаспарова*. М.: Художественная литература, 1973. 526 с.
5. Римская сатира / Сост. и науч. подгот. текста *М. Л. Гаспарова*. М.: Художественная литература, 1989. 541 с.
6. *Сечин А. Г.* Классическая риторика в картине Александра Иванова «Иосиф, толкующий сны заключенным с ним в темнице виночерпию и хлебодару» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение. 2014. Т. 4. № 3. С. 121–137.
7. Эллинические поэты VII–III века до н. э.: Эпос, элегия, ямбы, мелика / Отв. ред. *М. Л. Гаспаров*. М.: Ладомир, 1999. 516 с.
8. *Andreae B.* The Art of Rome. New York: Abrams, 1977. 665 p.
9. *Brilliant R.* Roman Art from the Republic to Constantine. Newton Abbot: Readers Union Group of Book Clubs, 1974. 288 p.
10. *Büsing H.* Ranke und Figur an der Ara Pacis Augustae // Archäologischer Anzeiger. 1977. Bd. 92/2. S. 247–257.
11. *Duhn F. C., von.* Über einige Basreliefs und ein römisches Bauwerk der ersten Kaiserzeit // Miscellanea Capitolina. 1879. P. 11–16.
12. *Juvenal and Persius.* Satires / Ed. *G. G. Ramsay*. London: Heinemann, 1928. 415 p.
13. *L'Orange H.-P.* Ara Pacis Augustae. La zona floreale // Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia. 1962. Vol. 1. P. 7–16.
14. *Moretti G.* Ara Pacis Augustae. Roma: La Libreria dello Stato, 1948. 325 p.
15. *Platt V.* L'histoire végétalisée: Ornement et politique à Rome by G. Sauron // The Journal of Roman Studies. 2003. Vol. 93. P. 402–403. DOI: <https://doi.org/10.2307/3184743>.
16. *Ramage N. H., Ramage A.* Roman Art: Romulus to Constantine. Upper Saddle River: Pearson Prentice Hall, 1991. 384 p.
17. *Sauron G.* Augusto e Virgilio. La rivoluzione artistica dell'Occidente e l'Ara Pacis. Milano: Jaca Book, 2013. 121 p.
18. *Sauron G.* L'Histoire végétalisée: ornement et politique à Rome. Paris: Picard, 2000. 249 p.
19. *Sauron G.* Le message symbolique des rinceaux de l'Ara Pacis Augustae // Comptes-rendus des séances de l'Académie des inscriptions et Belles-Lettres. 1982. Vol. 126. No. 1. P. 81–101.
20. *Sauron G.* La storia vegetalizzata. Il duplice messaggio dell'Ara Pacis. Milano: Jaca Book, 2018. 254 p.
21. *Sauron G.* Quis deum? L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome à la fin de la République et au début du principat. Rome: École française de Rome, 1994. 735 p.
22. *Simon E.* Augustus. Kunst und Leben in Rom um die Zeitenwende. München: Hirmer, 1986. 279 S.
23. *Summers D.* Contrapposto: Style and Meaning in Renaissance Art // The Art Bulletin. 1977. Vol. 59. No. 3. P. 336–361.
24. *Zanker P.* Augustus und die Macht der Bilder. München: Beck, 1990. 369 S.

References:

- Andreae B.* *The Art of Rome*. New York, Abrams Publ., 1977. 665 p.
- Brilliant R.* *Roman Art from the Republic to Constantine*. Newton Abbot, Readers Union Group of Book Clubs Publ., 1974. 288 p.
- Büsing H.* Ranke und Figur an der Ara Pacis Augustae. *Archäologischer Anzeiger*, 1977, vol. 92 (2), pp. 247–257. (in German)
- Duhn F. C., von.* Über einige Basreliefs und ein römisches Bauwerk der ersten Kaiserzeit. *Miscellanea Capitolina*, 1879, pp. 11–16. (in German)
- Egorov A. B.* *Antonii i Kleopatra. Rim i Egipet: vstrecha tsivilizatsii (Antony and Cleopatra. Rome and Egypt: Meeting of Civilizations)*. Saint Petersburg, Nestor-Istoriia Publ., 2012. 260 p. (in Russian)
- L'Orange H.-P.* Ara Pacis Augustae. La zona floreale. *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, 1962, vol. 1, pp. 7–16. (in Italian)
- Moretti G.* *Ara Pacis Augustae*. Roma, La Libreria dello Stato Publ., 1948. 325 p. (in Italian)
- Platt V.* L'histoire végétalisée: Ornement et politique à Rome by G. Sauron. *The Journal of Roman Studies*, 2003, vol. 93, pp. 402–403. DOI: <https://doi.org/10.2307/3184743>.
- Ramage N. H., Ramage A.* *Roman Art: Romulus to Constantine*. Upper Saddle River, Pearson Prentice Hall Publ., 1991. 384 p.
- Sauron G.* *Augusto e Virgilio. La rivoluzione artistica dell'Occidente e l'Ara Pacis*. Milan, Jaca Book Publ., 2013. 121 p. (in Italian)
- Sauron G.* *L'Histoire végétalisée: ornement et politique à Rome*. Paris, Picard Publ., 2000. 249 p. (in French)
- Sauron G.* *La storia vegetalizzata. Il duplice messaggio dell'Ara Pacis*. Milan, Jaca Book Publ., 2018. 254 p. (in Italian)
- Sauron G.* *Le message symbolique des rinceaux de l'Ara Pacis Augustae*. *Comptes-rendus des séances de l'Académie des inscriptions et Belles-Lettres*, 1982, vol. 126, no. 1, pp. 81–101. (in French)
- Sauron G.* *Quis deum? L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome à la fin de la République et au début du principat*. Rome, École française de Rome Publ., 1994. 735 p. (in French)
- Sechin A. G.* Classical Rhetoric in Alexander Ivanov's Painting "Joseph Interpreting the Dreams for the Cupbearer and Baker". *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta (Vestnik of Saint Petersburg University) Series 15: Arts*, 2014, vol. 4, issue 3, pp. 121–137. (in Russian)
- Simon E.* Augustus. *Kunst und Leben in Rom um die Zeitenwende*. Munich, Hirmer Publ., 1986. 279 p. (in German)
- Summers D.* Contrapposto: Style and Meaning in Renaissance Art. *The Art Bulletin*, 1977, vol. 59, no. 3, pp. 336–361.
- Zanker P.* *Augustus und die Macht der Bilder*. Munich, Beck Publ., 1990. 369 p. (in German)