

Н.Н. БРИТОВА, Н.М. ЛОСЕВА, Н.А. СИДОРОВА
РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ
ОЧЕРКИ

Текст приводится по изданию :

Бритова Н.Н., Лосева Н.М, Сидорова Н.А. Римский скульптурный портрет.
М., «Искусство », 1975

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ
ИМЕНИ А.С. ПУШКИНА

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение

I	<u>Н.А. Сидорова . ЭТРУССКИЙ ПОРТРЕТ</u>	10
II	<u>Н.А. Сидорова. СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ ВРЕМЕНИ РЕСПУБЛИКИ (I . до н.э.)</u>	15
III	<u>Н.М. Лосева . РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ РАННЕИМПЕРАТОРСКОГО ВРЕМЕНИ (30 г. до н.э. — 68 г. н.э.)</u>	28
IV	<u>Н.Н. Бритова . СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ ПЕРИОДА ФЛАВИЕВ (69 — 96 гг. н.э.)</u>	39
V	<u>Н.А. Сидорова . ПОРТРЕТ ВРЕМЕНИ ИМПЕРАТОРА ТРАЯНА (98 — 117 гг. н.э.)</u>	47
VI	<u>Н.М. Лосева . РИМСКИЙ ПОРТРЕТ II ВЕКА Н.Э.</u>	55

VII	<u>Н.Н. Бритова . СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ III ВЕКА.</u>	
	<u>Н.Э.</u>	69
VIII	<u>Н.А. Сидорова . ПОРТРЕТ КОНЦА III— IV ВЕКА Н.Э.</u>	85
	Примечания	96
	Список иллюстраций	98
	ИЛЛЮСТРАЦИИ	103

Наталья Николаевна Бритова

Нина Михайловна Лосева

Наталья Алексеевна Сидорова

РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ

Редактор Е.В. Норина.

Художник В.А. Корольков. Художественный редактор М.Г. Жуков. Художественно-технический редактор Е.И. Шилина. Корректор Л.Я. Трофименко.

ВВЕДЕНИЕ

[с.5] Из всего богатейшего художественного наследия Древнего Рима скульптурному портрету принадлежит едва ли не первое место . В залах многих музеев мира хранятся сотни превосходных портретов , созданных римскими скульпторами на протяжении пяти столетий. Дополняя подчас скудные сведения , сохраненные историей, эти портреты убедительно воссоздают образы знаменитых политических деятелей Рима, граждан

Римской республики и императоров, под властью которых объединилась огромная Римская империя. Они представляют для нас ценность и как первоклассные произведения искусства, сохраняющие до наших дней свое художественное значение. Римские портретисты впервые попытались разрешить задачу, которая в конечном счете стоит и перед современными художниками, — передать не только внешний индивидуальный облик определенного человека, но и отличительные особенности его характера. Основы последующего развития европейского реалистического портрета были заложены именно в искусстве Древнего Рима.

Характерные особенности римского портрета наиболее четко проявляются при сравнении его с предшествующим ему греческим портретом. Греческие скульпторы периода классики создают не столько портрет определенного человека, сколько некий обобщающий образ, воплощающий в конкретном изображении черты, характеризующие поэта, философа, полководца. Поэтому столь распространен был в Древней Греции портрет ретроспективный — изображения людей умерших, но продолжавших оставаться для потомков воплощением идеала. В эпоху эллинизма неизмеримо возрос интерес к внутреннему миру человека. Отвечая этим новым требованиям, искусство портрета приобретает большую глубину и выразительность, сохраняя обобщающую идеализацию классического периода.

Римский портрет вырос на иных основах, чем греческий. Иным был весь уклад жизни, характер искусства, основы мировоззрения римлян. Особенности мировоззрения римлян, отличавшегося конкретностью и трезвым практицизмом, хорошо выразил римский поэт Вергилий, сравнивая Италию с другими странами, прежде всего с богатой поэтическими мифами Грецией.

[с.6]

«Но ни мидийцев леса, наибогатейшие земли,
Но ни прекрасный тот Ганг, ни Герм, от золота мутный,

Пусть с Италией все же не спорят...
Хоть не вспахали быки, ноздрями огонь выдыхая,
Эти места, и зубов тут не сеяли Гидры свирепой,
Дроты и копья мужей не всходили тут частые нивой,
Но, тяжелея, хлеба и Вакха Массийская влага
Их наполняют; на них и маслины, и скот изобильный».

(Георгики, II, 136—144)

Эти рационалистические черты, сказывающиеся в религии, литературе и искусстве Древнего Рима, наиболее ярко выражены именно в скульптурном портрете. Римский портрет изначально был призван изображать конкретного гражданина Римского государства, гордо возглашавшего о себе “*cives romanus sum*” и сознававшего свое значение как самостоятельной личности. Этим и объясняется широкое развитие в Риме, наряду с официальными портретами должностных лиц и императоров, изображения частных лиц.

Возникновение римского портрета тесно связано с развитием в Риме культа предков, уходящего своими корнями в религию и обычаи народов, населявших Италию до подчинения ее Римом, особенно этрусков. В изображениях предков римские скульпторы стремились достигнуть прежде всего иконографического сходства. Ранние портреты времени Республики отмечены доходящим до натурализма правдоподобием в передаче лица человека.

Воздействие греческого, главным образом эллинистического искусства, впервые проявляющееся в период поздней Республики, сообщает римскому портрету интерес к внутреннему миру человека при сохранении максимальной точности в облике портретируемого. Эта объективная передача внешности сохраняется в большей или меньшей степени на всем протяжении существования римского портрета.

Истории римского скульптурного портрета посвящен ряд исследований зарубежных ученых. Особое внимание они уделяют вопросам иконографии, определению отдельных произведений и объединению их вокруг портретов

известных исторических лиц. Таковы серии работ Ф. Поульсена¹, Х. Хейнце², публиковавшиеся из года в год в специальных журналах, книги Веста, Вегнера³, Гросса и другие работы. Важные сведения о конкретных памятниках даны в каталогах различных музеев — Феличе Май (Национальный музей Терм в Риме), В. Поульсеном (Нью-Карлсбергская глиптотека в Копенгагене)⁴ и другими. Особое внимание исследователей привлекает раннеримский портрет периода его становления. Из трудов, ему посвященных, следует упомянуть книги О. Фесберга и Б. Швейцера⁵. Однако нужно сказать, что, хотя вопросы иконографии и атрибуции портретов достаточно полно разработаны зарубежными учеными, капитального исследования, написанного на уровне современных знаний и охватывающего историю всего римского портрета в целом, в западной литературе пока нет. Правда, в некоторых работах [с.7] публикационного характера, как, например, в упомянутом выше каталоге Нью-Карлсбергской глиптотеки В. Поульсена, даны краткие обзоры современного состояния науки об античном портрете.

Известным ее итогом является статья Б. Бандинелли в «Итальянской энциклопедии»⁶, посвященная античному портрету. Можно упомянуть также работу Е. Бушора, посвященную портрету, где он рассматривает ряд вопросов, связанных с римским скульптурным портретом⁷. Работы Бандинелли и Бушора являются образцами уровня, достигнутого западноевропейскими исследователями античного портрета.

Советское антиковедение не уделяло вопросам римского портрета большого внимания. За исключением ряда статей публикационного характера, лишь в трудах крупнейшего исследователя античного искусства О. Ф. Вальдгауэра разрабатывались эти проблемы. Он начал свои исследования в данной области со статьи о портретах Александра Македонского; позднее им была написана книга, посвященная римскому портрету в собрании Эрмитажа⁸. Эта небольшая, но ценная работа не утратила своего значения до наших дней. В «Этюдах по истории античного

портрета»⁹ Вальдгауэр подробно рассматривает проблемы греческого портрета. К сожалению, ему не удалось довести до конца задуманную им работу; римскому портрету, который он предполагал исследовать столь же подробно, как греческий, уделено в его книге лишь несколько статей. Кроме трудов Вальдгауэра, в советской литературе нет сколько-нибудь значительных работ по этому вопросу.

При изучении истории римского портрета возникают определенные трудности, связанные с его исторической судьбой. После падения Римской империи, в долгие столетия средневековья, произведения античной живописи и скульптуры подвергались безжалостному уничтожению. Лишь единичные памятники продолжали стоять на площадях и улицах Рима; среди них особым почитанием пользовалась конная статуя Марка Аврелия, которую считали изображением императора Константина, объявившего в начале IV века до н.э. христианство государственной религией Римской империи. Очевидно, именно это обстоятельство и предохранило замечательную скульптуру от уничтожения.

С эпохи Возрождения начинается новая жизнь античных памятников. Интерес к греческому и римскому искусству не мог не коснуться скульптурного портрета — наиболее непосредственного изображения человека античной эпохи, в которой люди нового времени видели свой идеал. Вновь найденные среди руин античных городов произведения, хранившиеся сначала в частных коллекциях, а затем в больших музейных собраниях, оказали несомненное воздействие на творчество крупнейших мастеров Возрождения. С этой эпохи распространяется практика копирования античных подлинников. Многочисленные копии, изготовленные в XVII и XVIII веках, украшали дворцы королей и вельмож. Высокая ценность произведений античного искусства привела к появлению большого числа подделок, то есть новых произведений, подражающих античным, но не воспроизводящих точно какой-то определенный античный оригинал. Особенно охотно подделывались римские портреты.

[с.8] Наиболее широко распространилось «искусство» подделок в Италии, где оно процветало вплоть до XX века. Эти подделки иногда делались так удачно, что многие принимались за античные подлинники, занимали почетное место в собраниях музеев и получили широкую известность как лучшие образцы античного портрета. Благодаря внимательному изучению музейных собраний, а также находкам некоторых архивных документов удалось установить подлинное происхождение этих произведений. В качестве примера назовем голову Юлия Цезаря в Британском музее, долгое время считавшуюся лучшим портретом прославленного римского полководца и государственного деятеля и оказавшуюся в действительности работой конца XVIII века.

Копии и подделки античных портретов ярко демонстрируют отношение к античности в те эпохи, когда они создавались. Так, в XVII веке, в эпоху барокко, особой популярностью пользовались пышные портреты римских императоров времени расцвета Империи. Было сделано множество поддельных портретов наиболее известных императоров, причем для их изготовления охотно использовались цветные камни. В период классицизма, напротив, излюбленными стали строгие образы раннеримской Империи, высоко ценились многочисленные портреты Августа. Тогда был создан известный ватиканский портрет молодого Августа, многочисленные реплики которого имеются в ряде музеев. В конце XIX — начале XX века изготовление подделок распространилось на все области античного искусства.

Наряду с созданием новых произведений, имитирующих античные подлинники, уже в эпоху Возрождения распространился обычай реставрировать древние скульптуры, найденные в поврежденном состоянии. Дополнение античных памятников, сделанное даже хорошими мастерами, искажало их. Именно поэтому в настоящее время не принято делать полную реставрацию вновь найденных вещей, а в некоторых музеях, как, например, в

Нью-Карлсбергской глиптотеке в Копенгагене, удаляются даже ранее дополненные части скульптур.

Реставрации и подделки внесли большую путаницу в изучение античного портрета. В настоящее время в крупнейших музеях мира ведется работа по отделению подлинных произведений от позднейших подделок. Как уже было сказано, многие узловые памятники, на которых еще недавно основывалась характеристика целых эпох античного портрета, теперь признаны неантичными, в результате чего изменились общепринятые точки зрения. Существенно и то, что, как установлено современными учеными, многие портреты, греческие и римские, дошли до нас не в оригиналах, а в копиях, сделанных еще в античное, но более позднее время, главным образом в период Римской империи. При этом копии, достаточно точно воспроизводящие оригиналы, приобрели черты той эпохи, в которую они были сделаны, что затрудняет их точное толкование. Большая, кропотливая работа по определению копий античного времени и выявлению подделок еще далеко не завершена.

Существует целый ряд других не решенных окончательно проблем, связанных с изучением римского портрета. К их числу относится, [с.9] например, проблема восприятия самими римлянами их изображений. Далеки от разрешения вопросы о природе реализма в искусстве Греции и Рима. Незаработанность терминологии, применяемой к различным периодам римского портрета, также затрудняет его изучение. Недостаточно исследовано искусство римских провинций, в частности европейских, что не позволяет в настоящий момент воссоздать полностью эволюцию провинциального портрета.

В настоящей работе авторы не ставят своей целью решение перечисленных проблем и многих других вопросов, возникающих при изучении античного портрета. Их задача скромнее: познакомить читателя с историей развития римского скульптурного портрета в том виде, в каком она

представляется в настоящее время, с учетом новейших исследований в этой области.

Ввиду того что предшествовавший римскому скульптурному портрету на территории древней Италии этрусский портрет мало знаком советскому читателю, авторы сочли необходимым поместить в своих «Очерках» небольшую главу, посвященную его истории. В то же время проблемы греческого и эллинистического портрета, сыгравшего столь значительную роль в формировании римского портрета, являются слишком обширными и сложными для рассмотрения их в кратком вступлении; они, несомненно, заслуживают специального исследования.

Предлагаемые вниманию читателей «Очерки по истории римского скульптурного портрета» написаны коллективом авторов — старших научных сотрудников отдела Античного искусства Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. Главы IV и VII принадлежат перу кандидата исторических наук, ныне покойной Н. Н. Бритовой, главы III и VI написаны кандидатом исторических наук Н. М. Лосевой, главы I, II, V и VIII — кандидатом искусствоведения Н. А. Сидоровой.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Основные статьи Ф. Поульсена опубликованы в сборнике “Probleme der römischen Ikonographie”, Kopenhagen, 1937.

2. Н. von Helntze, Studien zu den Porträts des 3. Jahrhunderts n. Chr. Статьи опубликованы в “Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung”, 1955, LXII, 1956, LXIII, 1957, LXIV, 1959, LXVI.

3. R. West, Römische Portratplastik, Bd 1, München, 1933; Bd II, München, 1941. M. Wegner, Die Herrscherbildnisse in Antoninischer Zeit, Berlin, 1939; его же Hadrian, Plotina, Marciana, Matidia, Sabina, Berlin, 1956.

4. V. Poulsen, Les portraits romains vol. 1, Republique et dynastie Julienne Copenhague, 1962.

5. O. Vessberg, Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik, Lund und Leipzig, 1941. В. Schweitzer, Die Bildniskunst der römischen Republik, Leipzig, 1948.

6. R. B. Bandnelli, Il Ritratto nella Antiquita. — “Enciclopedia Italiana”, vol. VI. Roma, 1965, pp. 695—738.

Наиболее ранней стадией портрета автор считает портрет символический, в котором полностью отсутствуют индивидуальные черты изображенного. Таковы портреты эпохи греческой архаики. Следующая ступень, по мнению Бандинелли, портрет типологический, в котором преобладает общая характеристика, выделяются черты, свойственные данному типу людей — стратег, философ, поэт и т. д. (портреты классического периода). Зрелой стадией античного портрета Бандинелли считает портрет физиономический, который передает индивидуальные особенности лица человека. Именно таков портрет римский. Физиономический портрет является основой всего западноевропейского портрета. Концепция Бандинелли в целом представляется убедительной, хотя терминология, применяемая автором, не всегда удачна.

7. E. Buschor, Das Porträt, Bildniswege und Bildnisstufen in fünf Jahrtausend, München, 1960.

По мнению Бушора, римский портрет не передает тонких настроений греческого портрета, но стремится прежде всего к передаче внешнего сходства. Бушор называет его зеркальным портретом. Большое внимание он уделяет позднеантичному портрету, отмечая его основные черты — духовность, переход к бестелесности, — которые находят свое продолжение в портрете средневековья.

8. О. Ф. Вальдгауэр, Портреты Александра Великого. — «Записки классического отдела Русского археологического общества», СПб., 1907; его же «Римская портретная скульптура в Эрмитаже», Л., 1923. 9. О. Ф.

9. Вальдгауэр, Этюды по истории античного портрета, [ч. I]. — «Ежегодник Российского института истории искусств», т. I, вып. 1, 1921; [ч. II] — 1938.

ГЛАВА I

ЭТРУССКИЙ ПОРТРЕТ

[с.10] В середине 1-го тысячелетия до н.э. этруски были наиболее высоко развитым народом центральной и северной Италии. Они появились на ее территории в начале 1-го тысячелетия. Вопрос об их происхождении до сих пор остается не решенным; наиболее правдоподобно, что они пришли с востока, из Малой Азии. К VI веку до н.э. этруски образовали союз двенадцати городов и усилились настолько, что подчинили своей власти окрестные племена, в том числе на короткое время и Рим; последние римские цари были этрусками. Но и после изгнания этрусков, когда ставший республикой Рим начал осуществлять завоевательную политику, постепенно подчиняя себе племена центральной Италии — Лациума и Кампании, Этрурия сохранила господствующее положение в культурном отношении. Античные авторы сообщают, что древнейшие произведения искусства Рима, такие, как знаменитая Капитолийская волчица, были созданы этрусскими скульпторами, а первые римские храмы были построены этрусскими архитекторами. Еще в конце VI века до н. э. в Риме работали этрусский скульптор Вулка, изготовивший статую Юпитера для Капитолийского храма, и другие скульпторы. Этрусское искусство достигло своего наивысшего расцвета в VI—III веках до н.э. Даже после покорения Этрурии в III веке Римом сохраняется ее культурное и художественное преобладание на всей территории центральной Италии. Упадок этрусского искусства начинается во II веке до н.э., и только в I веке до н.э. оно полностью теряет специфические черты, растворяясь в выступающем на первое место искусстве Рима. Но до этого времени творчество этрусков определяло художественное лицо древней Италии, и итальянский скульптурный портрет вплоть до II века до н.э. был, по существу, портретом этрусским.

Проблема происхождения скульптурного портрета Этрурии тесно связана с религиозными воззрениями древних этрусков. Религия этого

загадочного народа древней Италии, как и его происхождение, история и культура в целом, известна еще недостаточно. О том, что в религии этрусков культ мертвых играл чрезвычайно большую роль, свидетельствуют роскошные гробницы, снабженные богатыми погребальными дарами. Важное место в культе мертвых, несомненно, занимала идея [с.11] сохранения внешнего облика умершего, может быть, как залога его потустороннего бессмертия (по аналогии с религией Древнего Египта). У этрусков уже в раннее времяместилище праха умершего — урна, хранившая пепел сожженного тела, снабжалась изображением человеческого лица. Много подобных урн найдено на некрополе одного из крупных центров Этрурии — Кьюзи. Древнейшие урны из Кьюзи имеют форму сосуда, закрытого круглой крышкой. Они изготовлялись из бронзы и глины. Уже в VIII—VII веках до н.э. крышки украшались масками, схематично и примитивно передающими человеческое лицо. Незначительное число таких бронзовых масок сохранилось до наших дней — примером их служит маска из Кьюзи первой половины VII века до н.э.



илл. 1

Бронзовые маски прикреплялись к урнам с помощью специальных отверстий. Глиняные урны имитировали этот обычай: так, крышка урны из Кьюзи, датирующаяся около 600 года до н.э., украшена рельефной глиняной маской. Урны с масками существовали недолго, уже в VII веке их сменяют канопы — урны,



илл. 2

крышки которых исполнены в виде человеческой головы. Сами канопы воспринимаются как тела умерших. Ручки сосуда нередко имеют форму рук. Главное внимание уделено лицу. Этим головам нельзя отказать в большой выразительности, несмотря на лаконизм и обобщенность изображения.



илл. 3 Характерно, что у подавляющего большинства глиняных голов VI века до н.э. подчеркнута живые, смотрящие широко открытыми глазами лица, как, например, на урне из Четоны, хранящейся в Археологическом музее во Флоренции. Лишь один раз, на урне второй половины VII века до н.э. из Солайи, мы видим действительно мертвое лицо, с плотно сомкнутыми глазами. Обычно же большие глаза с вырезанными зрачками оживляют эти крепкие, округлые или угловатые головы, прямо сидящие на слегка расширяющейся книзу шее. Крупные, грубоватые черты лица, большой нос, плотно сжатый рот с узкими губами хорошо сочетаются с жесткими волосами, переданными прямыми линиями, прочерченными в глине.



илл. 4 Хорошими образцами таких голов являются крышка канопы из Кьюзи начала VI века до н. э. или крышка того же времени в Государственном Эрмитаже. Головы каноп похожи друг на друга и дают представление о сильных, сдержанных и суровых создателях этих изображений. Они, конечно, не могут считаться портретами в нашем смысле слова, но в них есть явное стремление к конкретности изображения и полное отсутствие идеализации.

Начиная с VI века до н. э. в Этрурии широко распространяются каменные и терракотовые саркофаги и урны — пеплохранилища, на крышках которых изображаются возлежащие усопшие.



илл. 6 Одним из наиболее ранних является саркофаг супружеской четы из Черветри (Рим, вилла Джулия): он датируется второй половиной VI века до н.э. Супруги изображены возлежащими в позе пирующих на крышке саркофага — сюжет, широко распространенный в этрусском искусстве. Несомненно, на эту скульптуру оказало большое влияние греческое архаическое искусство. Но этрусские скульптуры отличаются более свободными и живыми жестами и позами. Головы и лица возлежащей на ложе супружеской [с.12] четы исполнены гораздо тщательнее, чем их тела. Намечается интерес

к человеческому лицу, характерный для этрусского искусства, который в результате приводит к созданию портрета.

В начале IV века до н.э. наряду с идеализированными, созданными



илл. 5

под влиянием греческого искусства произведениями в погребальной скульптуре этрусков появляются индивидуализированные изображения умершего. Примером может служить саркофаг из Кьюзи (Лувр); на его крышке представлен пирующий в окружении гениев смерти умерший с характерным удлинённым лицом, близко посаженными глазами и резкими складками по сторонам рта.

Однако для проблемы развития этрусского скульптурного портрета многочисленные погребальные памятники интересны меньше, чем немногие дошедшие до нас образцы монументальной скульптуры.

Один из первых этрусских скульптурных портретов — бронзовая голова мальчика (Флоренция, Археологический музей). Совершенство ее является доказательством существования каких-то более ранних несохранившихся памятников.

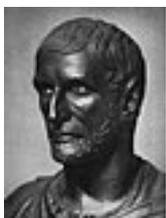


илл. 12

В правильном лице мальчика с широко открытыми глазами, спокойно смотрящими вдаль, сильны черты обобщенности, отражающей воздействие греческого искусства позднеклассического времени. Но передача волос, падающих длинными прядями на лоб, кубическое построение головы — чисто местные, этрусские особенности, восходящие к головам древних каноп. В асимметричном положении глаз и ушей, в легкой кривизне рта заметно стремление передать индивидуальные черты. В этом прекрасном произведении этрусского искусства отсутствует протокольно точная передача деталей, но своеобразное сочетание детской наивности и ранней серьезности передано очень убедительно. Ввиду близости к искусству поздней классики и по аналогии с другими этрусскими произведениями

голова мальчика должна датироваться, очевидно, концом IV — началом III века до н.э.

Немного позднее создан шедевр этрусского портрета — так называемая голова Брута, находящаяся во дворце Консерваторов в Риме¹⁰.



илл. 7

Большинство исследователей считает ее произведением этрусского скульптора. Кого именно она изображает — действительно ли старшего Брута, первого консула Римской республики, как пытались утверждать на основании некоторого сходства головы с его изображениями на монетах второй половины

I века до н.э., или другого республиканского деятеля, или, быть может, этрусского или римского магистрата, — в конце концов, несущественно. Несомненно, это портрет незаурядной личности, исполненный с большой художественной силой. Сохранились инкрустированные из пластинок слоновой кости и темного камня глаза, сообщающие лицу удивительную живость. Голова с плотно прилегающими недлинными прядями волос слегка наклонена вперед. Сурово смотрят из-под нависающих бровей глаза. Худощавое лицо, прорезанное глубокими морщинами, принадлежит человеку, прожившему нелегкую жизнь, но не привыкшему отступать перед трудностями.

Трактовка лица «Брута» индивидуальна, но скульптор стремится к большему: здесь впервые в италийском портрете сделана попытка [с.13] передать характер человека. Несомненна тесная связь «Брута» с греческими портретами раннеэллинистического времени, такими, как портрет Демосфена работы Полиевкта, датирующийся временем около 280 года до н.э. От этрусского искусства в голове «Брута» элементы конкретности, индивидуальности. Среди немногих сохранившихся до настоящего времени шедевров раннеиталийского портрета это, пожалуй, единственный по силе выразительности — ни один другой не достигает такой высоты исполнения.

Бронзовая мужская голова из Бовианум Ветус в Самниуме, хранящаяся в Национальной библиотеке в Париже,



илл. 10

изображает человека средних лет с грубоватыми, но энергичными чертами лица, быть может, полководца времени первой Пунической войны. В ней заметно стремление к передаче индивидуального облика человека — широкий нос, маленькие глаза, мясистая нижняя часть лица, на которой точками обозначена бритая борода. Техника исполнения волос и бровей близка технике портрета «Брута»; очевидно, эту голову следует датировать лишь немного более поздним временем.



илл. 8

Те же тенденции проявляются и в бронзовой голове юноши из Фьезоле (Лувр, II в. до н.э.). По своему построению она напоминает голову мальчика из Флоренции, но низкий лоб, большой рот, массивный подбородок сообщают ей определенный индивидуальный характер, лишая элементов идеализации, присутствующих в флорентийской голове.

В связи с процессом формирования искусства портрета следует упомянуть распространяющиеся с конца IV века до н.э. вотивные головы, сделанные из глины. Они далеко не столь совершенны, как портреты, исполненные в бронзе. Оттиснутые в форме, они являлись серийными



илл. 9

работами, но детали прорабатывались от руки, что позволяло придавать им индивидуальный характер. Голова юноши из Лациума в Мюнхене, конца III века до н.э., является хорошим образцом такого рода произведений. Ей нельзя отказать в большой выразительности: несомненно, индивидуальны широко расставленные пластически исполненные глаза и мягко моделированный чуть асимметричный рот.

Целый ряд изображений умерших на каменных и терракотовых саркофагах и урнах IV—II веков до н.э. также показывает рост элементов конкретизации и индивидуализации внешнего облика людей. Эти изображения отличаются удивительным разнообразием при сохранении традиционной, установившейся еще в VI веке до н.э.



илл. 13

позы возлежащего на ложе. В одних передано благодушное спокойствие, как, например, в фигуре пирующего этруска на крышке погребальной урны в музее Кьюзи, в других — печаль и тоска прощания с жизнью, чисто физическое страдание. Они не похожи друг на друга и создают целую галерею типов, отличающихся большой конкретностью деталей, стремлением изобразить наиболее характерные черты; выделение этих черт переходит в конце концов в грубовато-насмешливую карикатуру. Самый яркий пример ее — известный саркофаг начала I века до н.э. из Вольтерры, скульптуры которого кажутся злой пародией на благородные произведения этрусского искусства VI—V веков до н.э.



илл. 14

Огромные головы [с.14] возлежащих на клине супругов увенчивают непропорционально маленькие, слабо расчлененные тела. Подчеркнуто безобразны их вульгарные лица. Этот саркофаг относится ко времени потери Этрурией самостоятельности. Он является свидетельством того, как последние этрусские художники восприняли требования римского искусства.

На рубеже II и I веков до н.э. было создано произведение, с одинаковым правом считающееся и этрусским и римским, завершающее ряд этрусских портретов и открывающее новый ряд — портретов римских.



илл. 15

Речь идет о знаменитой статуе Оратора — Arringatore, — найденной в Тразименском озере в 1566 году и хранящейся в Археологическом музее Флоренции. На кайме одежды сохранилась этруская надпись, сообщающая, что статуя воздвигнута в честь Авла Метелла. Очевидно, это этруская скульптура, изображающая римского или этрусского магистрата в обычной для должностного лица позе оратора. Призывая своих слушателей к вниманию, он протягивает вперед правую руку — жест, который станет традиционным и будет многократно повторен в римских произведениях. Покрой и длина тоги, характерные для раннего времени, подтверждают датировку этого памятника около 100 года

до н.э. Особенно интересно лицо; утрата инкрустированных глаз лишила его известной доли выразительности. Тем не менее это портретное изображение конкретного человека, не очень значительного, некрасивого.



илл. 16

Голова слегка приподнята, он как бы приготовился начать свою речь. Округлое лицо с полными щеками прорезано морщинами; глубокие складки залегли по сторонам носа, неправильной формы рот слегка приоткрыт. Небрежно перекиннутая через плечо тога, спадающая складками, обрисовывает его начавшую полнеть фигуру. В ней также нет ничего торжественного, величавого. В этой скульптуре нет элементов идеализации образа, свойственной греческому портрету. Прозаическая точность воспроизведения природы — характерная особенность раннеримского портрета — проявляется здесь впервые с такой откровенностью и ясностью.



илл. 11

У других народов, населявших Италию в 1-м тысячелетии до н.э., скульптурный портрет не получил столь высокого развития, как у этрусков. Однако и в таких невысокого качества произведениях, как голова из Палестрины (II в. до н.э.) работы местного мастера, хранящаяся в музее Палестрины, заметны тенденции к передаче индивидуальных черт изображенного лица, отсутствие идеализации.

Таким образом, на территории древней Италии к I веку до н.э. были созданы, прежде всего этрусскими мастерами, основы дальнейшего развития скульптурного портрета, осуществленного уже римскими скульпторами. Разумеется, римский портрет нельзя считать прямым продолжением этрусского — это качественно новое явление, новый этап в развитии античного портрета. Но традиции этрусского искусства оказались основой, на которой выросло искусство Рима.

ПРИМЕЧАНИЯ:

10. Голова известна еще с 1564 г. Бюст является работой XVI в. Наиболее распространенная, хотя и не общепринятая дата портрета «Брута» — первая половина III в. до н.э. Эта дата подтверждается следующим соображением — в III в., как сообщает Варрон, в Риме распространяется обычай брить бороды, и после середины этого века мы уже не встречаем, за редкими исключениями, изображений бородатых людей.

ГЛАВА II

СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ

ВРЕМЕНИ РЕСПУБЛИКИ

I в. до н.э.

Римский скульптурный портрет как самостоятельное и своеобразное художественное явление четко прослеживается с начала I века до н.э.

К этому времени Рим из небольшого города, владевшего лишь непосредственно прилегающей к нему территорией, каким он был в момент образования республики, превратился в могущественнейшее государство античного мира. В V—IV веках до н.э. Рим подчинил себе племена центральной Италии; затем наступила очередь Этрурии на севере и греческих городов на юге Италии. К III веку до н.э. в результате длительной борьбы плебеев с патрициями за политические и экономические права сложился государственный строй Рима — аристократическая рабовладельческая республика. Основой ее экономики было сельское хозяйство, в котором преобладало мелкое и среднее землевладение. Свободные крестьяне составляли главную силу римской армии, обеспечивавшую успех экспансии Рима. Но, осуществляя свои завоевания, Рим действовал не только прямым военным насилием, опираясь на армию, превосходившую боевыми качествами вооруженные силы его соперников; не меньшую роль играла умелая политика, применявшая на практике принцип «разделяй и властвуй».

Победоносные войны с Карфагеном (III—II вв. до н.э.) были первым походом Рима за пределы Италии. Во II веке до н.э. им были покорены Македония и Греция. Огромная военная добыча, в том числе большое число

рабов, была захвачена завоевателями в покоренных странах. С ростом богатства в Риме развивается крупное землевладение, широко использовавшее труд рабов; одновременно начинается разорение мелких землевладельцев, не выдерживающих конкуренции с дешевым рабским трудом. Борьба римского крестьянства за землю, борьба покоренных Римом италийских племен за политические права явились сущностью политических движений II века до н.э., приведших в конце концов к гражданским войнам I века до н.э. Эта борьба свидетельствовала о кризисе Римской республики, крайне ослабленной многочисленными восстаниями рабов, происходившими в это время. I век до н.э. в истории Рима можно охарактеризовать как зарождение Римской империи в условиях непрекращающейся ожесточенной борьбы между различными группировками [с.16] и партиями, одни из них защищали интересы аристократии, крупных землевладельцев и сената (оптиматы), другие — демократических слоев римского общества (популярны). В этой борьбе все большую роль играют военачальники, имеющие в своих руках такую могучую силу, как римская армия, которая благодаря реформе, проведенной полководцем Марием, превратилась из гражданского ополчения в постоянное войско, состоящее из получавших жалованье от государства солдат. Начало I века до н.э. — период борьбы между Марием и Суллой, закончившейся победой последнего, ставшего, правда на короткое время, неограниченным диктатором Рима. По существу, его власть предвосхищала позднейшую власть римских императоров.

Вспыхнувшее вскоре после смерти Суллы крупнейшее в истории Рима восстание рабов под предводительством Спартака (73—71 гг. до н.э.) еще ярче, чем внутренние раздоры и гражданские войны, показало разложение и упадок Римской республики. Возникнув как небольшое город-государство, Римская республика оказалась не в состоянии плодотворно управлять обширной, состоящей из самых различных стран и племен империей, в которую Рим превратился в результате захватнических войн.

Выход из создавшегося положения различные слои рабовладельцев Римского государства видели в установлении диктатуры, единоличной власти, опирающейся на наиболее действенную силу этого времени — армию. Плутарх говорит: «Государство погружалось в пучину анархии, подобно судну, несущемуся без управления, так что здравомыслящие люди считали счастливым исходом, если после таких безумств и бедствий течение событий приведет к единовластию, а не к чему-либо еще худшему. Многие уже осмеливались говорить открыто, что государство не может быть исцелено ничем, кроме единовластия» (Плутарх, Цезарь, XXVIII). Переход к этой новой форме государственной власти — империи — не был простым и естественным — об этом свидетельствует история Рима второй-третьей четверти I века до н.э. Однако в этот момент никто из крупнейших претендентов на диктаторскую власть в Риме — ни Помпей, прославленный полководец, ни Цезарь, популярность которого в народе быстро возрастала, ни Красс, богатейший из римлян, — не был настолько силен, чтобы захватить эту власть единолично. В 62 году до н.э. эти три государственных деятеля объединились в борьбе с сенатом для защиты собственных интересов. Их союз получил название I триумvirата. Однако непрочный в своей основе, он просуществовал недолго; Красс погиб в войне с парфянами в 53 году до н.э., а через четыре года Цезарь выступил против Помпея, захватившего власть в Риме, и после недолгой борьбы победил его, стал единственным владыкой Рима. И хотя его власть оказалась недолговечной, — он был убит сторонниками республики в 44 году до н.э., — фактически он положил конец существованию Римской республики и открыл новую эру Римской империи.

Борьба приверженцев республиканского образа правления со сторонниками новых, пришедших им на смену форм общественного [с.17] устройства сопровождалась кризисом староримской идеологии. Этому способствовало влияние эллинистической культуры, усилившееся после включения Греции в состав Римского государства. Греческий язык, греческая

образованность, греческие обычаи начиная с II века до н.э. все более распространяются среди высших слоев римского общества. В то же время широкие круги народа и часть аристократии, не воспринявшие нововведений, стремились сохранить «нравы отцов», идеализируя ушедшие в прошлое времена Римской республики. Выразителем их во II веке до н.э. был Катон Старший, который «...хотел опорочить Грецию в Глазах своего сына и, злоупотребляя правами старости, дерзко возвещал и предсказывал, что римляне, заразившись греческой ученостью, погубят свое могущество. Но будущее показало неосновательность этого злого пророчества. Рим достиг вершины своего могущества, хотя принял с полной благожелательностью греческие науки и греческое воспитание» (Плутарх, Катон Старший, XXIII).

Воспринимая многие элементы философии, риторики, литературы, искусства эллинов, римляне переделывали их по-своему, создавая собственно римскую культуру, отражавшую всю сложность и противоречивость той эпохи, в которую она возникла. Особенно ясно это наблюдается в искусстве. После завоевания Греции в Италию были вывезены не только многочисленные произведения скульптуры, живописи, даже архитектурные детали, но в качестве рабов и их создатели — художники и скульпторы, которые с конца II века до н.э. играют заметную роль в художественной жизни Рима.

Пожалуй, ни в одной области изобразительного искусства это воздействие Греции не проявилось со столь исчерпывающей полнотой, как в скульптурном портрете, где оно столкнулось со старыми римскими традициями.

Для скульптурного портрета времени поздней Республики, еще не воспринявшего благотворное эллинское влияние, характерно стремление запечатлеть конкретную человеческую личность, ее внешние черты и особенности, отличающие ее от любого другого лица. Эти тенденции, восходящие еще к этрусским традициям, заметно усиливаются именно в

переломный период римской истории, когда столь значительную роль стали играть отдельные лица, а на смену республиканскому образу правления пришла единоличная диктаторская власть. Для большинства римских скульптурных портретов первой половины и середины I века до н.э. — конца Республики характерен «веризм» — реализм, переходящий в натурализм, который никогда больше с такой откровенностью не проявится в портретном искусстве Рима. В I веке до н.э. создаются портреты, поражающие своей беспощадной правдивостью; с особым интересом их авторы обращаются к воспроизведению некрасивых, часто уродливых, но ярко индивидуальных лиц, преимущественно людей немолодых, глубоких стариков. Именно эти старческие портреты послужили основой для широкого распространения в современной науке мнения о возникновении веристического портрета от существовавшего в Древнем Риме обычая делать восковые маски — изображения [с. 18] умерших предков. Об этом обычае рассказывают нам древние авторы; наиболее существенными являются сообщения историка II века до н.э. Полибия (Полибий, *Hist.*, 6, 53) и знаменитого римского ученого I века н.э. Плиния: «Иначе было у наших предков: у них в атриях напоказ были выставлены не произведения иноземных мастеров, не работы из меди или мрамора, а по отдельным шкапам были расположены изображения лиц, отпечатанные на воске, чтобы были портреты для ношения во время похорон человека, принадлежащего к тому же роду. Таким образом, когда кто-нибудь умирал, при нем находились все, кто когда-либо входил в состав этой семьи» (Плиний, *Nat. Hist.*, XXXV, 6). Исходя из этих высказываний, современные исследователи разработали теорию, согласно которой восковые маски, изготовлявшиеся, как полагали, по гипсовым формам, снятым с лиц умерших, стали основой, на которой развился римский скульптурный портрет; древнейшие образцы его рассматривали как перевод в более прочный материал восковых масок и объясняли этим присущее римскому портрету, особенно на раннем этапе его развития, протокольно точное воспроизведение натуры¹¹. Сравнение некоторых портретов

республиканского времени с посмертными масками, сделанными в наши дни, показывающее их несомненное сходство, казалось бы, подтверждает это положение.

Однако в последние годы против этого тезиса выступили некоторые ученые¹². Суть возражений сводится к следующему: во-первых, древние авторы, рассказывая о восковых изображениях предков, нигде ни разу прямо не говорят о существовании обычая снимать маски с лица умерших. Утверждение о существовании именно таких масок — произвольная трактовка древних текстов в современной литературе. Во-вторых, римские республиканские портреты, при всем их натуралистическом характере, никогда не производят впечатления мертвых лиц, напротив, они всегда изображают живых людей¹³. Да и сами восковые маски умерших предков, сколько можно судить по очень немногим сохранившимся данным, изображали не мертвых, но живых людей.

Важным свидетельством является широко известная статуя римлянина из собрания Барберини в Риме, держащего в руках две маски предков. Легкость, с которой он их держит, говорит о том, что они сделаны из легкого материала, вероятно, из воска.



илл. 17

Статуя собрания Барберини относится уже к раннеимператорскому времени, но в ней сохраняются традиции республиканского портрета, характеризующие стиль обеих голов предков. Они отнюдь не изображают умерших, они очень жизненны и, несомненно, являются портретами живых людей.

Такая же жизненная выразительность отмечает скульптурные портреты позднереспубликанского времени при всем различии направлений, к которым они относятся. Характерно, что для сравнения с современными масками умерших разные авторы, писавшие на эту тему, избирали голову старика в собрании Альбертинума в Дрездене — памятник, как известно, сильно переработанный в новое время, может быть, специально с целью

придания ему сходства с маской мертвеца и, следовательно, не могущий служить веским аргументом в решении этого вопроса.

[с.19] Так или иначе, имелась ли в Древнем Риме практика изготовления масок с лиц умерших, или правы исследователи, отрицающие ее существование, такие маски стоят вне искусства как чисто механическое воспроизведение лица человека. И вряд ли они могли бы оказать значительное воздействие на формирование скульптурного портрета, тем более определить его характер. Скульптурный портрет — наиболее значительное явление раннего периода развития римского искусства; являясь частью римской культуры в целом, он находит параллели в других ее областях.

Вся культура Рима этой поры пронизана стремлением к индивидуализму, для нее характерно очень трезвое, конкретное восприятие мира. В литературе, в философии, в театре отмечаются те же черты, что и в римском искусстве, в частности, в скульптурном портрете: интерес к личности отдельного человека с его хорошими и дурными, но обязательно лишь ему свойственными особенностями, сочетающийся с беспощадным реализмом их передачи. Мы можем проследить эти черты в римской поэзии этого времени, особенно в лирике Катуллы; в зарождающейся исторической прозе, отличающейся, прежде всего у Цезаря, простотой и лаконизмом изложения событий; в материалистической философии Лукреция; и в римском театре, в котором еще в творчестве Плавта традиции греческой комедии были переделаны на чисто римский лад, лишены условностей, свойственных театру Греции, и дополнены местными, выросшими из народных игр бытовыми комедиями; и в таком специфически римском виде изобразительного искусства, как исторический рельеф, зародившийся как раз в эпоху Республики. Римский скульптурный портрет, как уже подчеркивалось, не был изолированным явлением, но, напротив, составлял одну из характерных частей всей культуры поздней Республики. Путь его формирования был подготовлен всем предшествующим развитием портрета

древней Италии, возникшего как изображение рядового человека, а не героя, достойного стать образцом для окружающих, как это было в Древней Элладе.

Римский скульптурный портрет I века до н.э. представляет собой сложную и многообразную картину. Это было время поисков, еще не было выработано основное направление его развития. Именно его многообразие и позволило современным исследователям выделить в республиканском портрете значительное число различных групп и направлений, которым они присвоили самые разные названия¹⁴. Однако столь дробное деление — таких групп насчитывалось до двух десятков — совершенно не оправдано. При всем безусловном разнообразии памятников скульптурного портрета времени Республики их можно разделить в основном на две большие группы или, скорее, направления. Одно из них, которое мы условно назовем «староримским», продолжает традиции, зародившиеся еще в этрусской и раннеиталийской портретной пластике, и характеризуется стремлением возможно более точно передать индивидуальные особенности портретируемого лица. Второе направление, эллинизирующее, отмечено проникновением в скульптурный портрет Рима традиций греческого и эллинистического портрета. Это характерно для первой половины века, вплоть до времени I триумvirата и правления [с.20] Цезаря. Затем происходит известного рода слияние, взаимопроникновение этих двух направлений и возникает качественно новое явление в области скульптурного портрета — произведения, сочетающие предельно точную передачу внешних черт с раскрытием внутреннего мира изображенного. Поскольку наряду с портретами нового типа продолжают существовать и памятники, относящиеся к двум вышеназванным направлениям, римский портрет времени Цезаря представляет еще более сложную и многообразную картину, чем в предыдущий период.

Мы рассмотрим последовательно все эти направления.

К «староримскому» направлению прежде всего относится погребальная скульптура — надгробные статуи и рельефы. Эти довольно скромные

памятники отмечали погребения преимущественно рядовых представителей римского плебса, иногда отпущенников; в их среде не могли получить широкого распространения эллинская образованность, любовь к греческому искусству, обусловившая распространение его традиций в римском искусстве, в частности в римском скульптурном портрете, изображавшем представителей римской знати. Хотя основной тип «староримского» направления — статуя тогатуса несомненно сложилась под влиянием греческой пластики, таких ее образцов, как статуя Софокла в Латеранском музее в Риме, стиль исполнения многочисленных римских скульптур этого типа далек от эллинских прообразов. Такова одна из древнейших дошедших до нас статуй тогатуса — статуя с виллы Челимонтана в Риме, служившая надгробным памятником и датирующаяся началом I века до н.э. Поза традиционна — тогатус изображен стоящим прямо, с правой рукой, заложенной за край тоги. Сухая, графическая линейная трактовка складок короткой тоги, по покрою аналогичной одежде Авла Метелла, и особенно тип головы с резкими чертами лица, не лишённого известной экспрессии, напоминают этрусские надгробные скульптуры. Статуя эта и близкие ей произведения являются связующим звеном между позднейшей римской портретной скульптурой и предшествовавшей ей этрусско-италийской.

Традиции, наметившиеся в этих произведениях, датирующихся первыми десятилетиями I века до н.э., прослеживаются в римских надгробных рельефах. Самые ранние из них относятся к тому же времени, большинство — к середине и второй половине I века до н.э. Форма надгробий традиционна — это горизонтальная вытянутая плита, на которой, в нише, образуемой заглублением фона, в довольно высоком рельефе изображены иногда одна, чаще несколько (от двух до шести) полуфигур умерших. Одежда и позы их аналогичны статуям тогатусов.

Характерным образцом такого надгробия служит плита с изображением супружеской четы Рупилиев в Капитолийском музее в Риме.



илл. 19 Стилль исполнения ее — сухой и жесткий, тот же, что и в статуе тогатуса, но некрасивые лица пожилых людей выполнены более тщательно. Особенно выразительно лицо старухи с маленькими глазками и массивным, тяжелым подбородком.

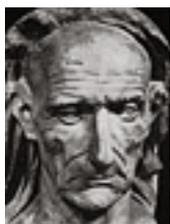
Портреты умерших на надгробиях строятся по одному типу: резкие складки у крыльев носа и уголков губ, вертикальные морщинки на переносице и горизонтальные на лбу передают преклонный [с.21] возраст изображенных и сообщают им особенно суровый характер. Лица на надгробиях очень похожи друг на друга. Сравним, например, изображение мужчины на надгробии Рупилиев с одним из лучших из сохранившихся до



илл. 18 наших дней памятников римской погребальной скульптуры — большим надгробием супружеской четы, найденным на Виа Статилиа в Риме и хранящимся во дворце Консерваторов. Умершие изображены стоящими в рост. Мужская фигура аналогична (по позе и трактовке одежды) статуе тогатуса; прическа, форма головы, тип лица близки изображению Рупилия, хотя черты разработаны более детально и выразительно. Это, несомненно, работа значительного художника. Чувствуется знакомство с произведениями греческого искусства, проявляющееся в более свободной и естественной трактовке складок одежды, в более мягкой и живописной лепке лица мужчины. Особенно же сильно эллинистическое влияние заметно в фигуре женщины с этого надгробия. Ее поза — поза известной эллинистической статуи, так называемой Пудиции, ставшая традиционной для позднейших надгробий, ее лицо — с явно идеализированными чертами, в которых лишь легкая асимметрия да мало заметные складки у губ говорят о попытке придать ему индивидуальное выражение. Надгробие с Виа Статилиа датируется серединой I века до н.э., немного позднее надгробия Рупилиев. Об этом говорит не только характер трактовки лиц умерших, но и прическа женщины, более сложная, чем у жены Рупилия, с косичками, уложенными на темени, предвосхищающая женские прически времени принципата Августа.

Надгробие с Виа Статилиа высоким качеством исполнения выгодно отличается от большого числа рядовых памятников, являющихся, подобно надгробию Рунилиев, произведениями ремесленников.

«Староримское» направление не ограничивается надгробными статуями и рельефами. К нему принадлежит и ряд высококачественных произведений, считающихся типичными образцами республиканского портрета.



илл. 21

Один из наиболее широко известных памятников — голова старика в покрывале в музее Кьяромонти в Ватикане, принадлежавшая статуе римлянина, совершающего жертвоприношение (при исполнении этого религиозного обряда римляне накрывали голову краем одежды). Трактовка этого

портрета, которую Швейцер уподобляет резьбе по дереву, предельно жесткая, абсолютно лишенная мягкости и пластичности моделировки.

Возможности мрамора как идеального материала для скульптуры почти не использованы; скульптор — конечно, римлянин, а не грек по происхождению — еще не овладел этим материалом, получившим распространение в италийской пластике лишь с I века до н.э. Что касается передачи внешности человека, то здесь, несомненно, достигнуто большое сходство. Голова индивидуальна и выразительна, это портрет старика, прожившего долгую и суровую жизнь. Скульптор, увлеченный передачей внешнего сходства, не ставит задачи показать характер портретируемого. Именно поэтому кажутся такими похожими друг на друга портреты «старых римлян» на надгробиях и в скульптуре.

Наряду со «староримским» направлением в портретном искусстве I века до н.э. развивается другое направление — эллинизирующее. [с.22] Оно отнюдь не является простым переносом на римскую почву традиций эллинистического портрета. Даже в наиболее эллинизированных произведениях, исполненных греками, работавшими в Риме, чувствуется

восприятие авторами требования передачи большого внешнего сходства, предъявляемого к римскому портрету.

Наиболее ярким образцом эллинизирующего портрета на римской почве является так называемая статуя «полководца»,



найденная в Тиволи, в субструкциях храма Геркулеса, и хранящаяся теперь в Национальном музее в Риме.

Полуобнаженный атлетический торс, живописно перекинутый через левую руку плащ, вся несколько театральная поза оратора илл. 20 напоминают произведения эллинистических скульпторов. Панцирь у ног героя указывает на его профессию. Верхняя часть головы была сделана из другого куска мрамора — прием, нередко встречающийся в эллинистической скульптуре. В лице отсутствуют сухость и графичность — оно очень пластично, поражает сложной лепкой формы, игрой светотени. И все же это лицо, некрасивое, изборозженное подчеркнутыми складками, не вяжется с героически-театральной позой и живописным методом исполнения. Требования индивидуального сходства воплощены автором этой скульптуры чисто внешне. Утратив пафос эллинистических портретов, этот образ не обрел достоверности портретов римских.

О времени изготовления статуи из Тиволи и о том, кого из римских государственных деятелей она может изображать, много спорили. Второй вопрос пока остается без ответа. Что касается первого, то, по стилистическим особенностям, она может быть отнесена ко второй четверти I века до н.э. Вполне возможно, что она является раннеимператорской копией с оригинала того времени. Статуя полководца из Тиволи показывает, как претворились в римском искусстве традиции эллинистического портрета. Подобных произведений немного, но они важны для понимания развития римского скульптурного портрета.

Для портрета первых десятилетий I века до н.э. вплоть до 60-х годов характерно параллельное существование двух противоположных направлений — сухого, линейно-графического «староримского» и

живописно-патетического эллинизирующего. В последующий период — эпоху I триумvirата и диктатуры Цезаря — можно отметить, при сохранении этих двух линий развития, взаимопроникновение их принципов, на основе чего создаются высокохудожественные образцы собственно римского портрета.

Свойственные эллинистическому искусству мастерство обработки мрамора, блестящая живописная лепка форм наиболее легко и быстро проникают в римский скульптурный портрет, тем более что среди его создателей было много греков по происхождению. При этом сохраняется присущий римскому портрету веристический подход к изображению человеческого лица.



илл. 22

Иллюстрацией служит голова старика из музея Торлония в Риме. Высокий морщинистый лоб, нависшие над глазами брови, большой крючковатый нос, презрительно оттопыренная нижняя губа, глубокие складки, бороздящие впалые старческие щеки, — все детали [с.23] этого выразительного лица переданы

пластической лепкой, напоминающей портреты эллинистических династов и «полководца» из Тиволи. Несомненно, что создатель головы старика музея Торлония был хорошо знаком с этими произведениями и воспользовался их арсеналом изобразительных средств для скрупулезно точной передачи внешнего облика человека. Не забыта, кажется, ни одна натуралистическая подробность старческого лица. Это знакомый нам тип сурового, утомленного прожитыми годами пожилого римлянина.



илл. 24

При всей внешней индивидуальности портрет, так же как изображения на надгробных рельефах, похож на другие, исполненные в той же манере. Ему близок, например, портрет старика в собрании Нью-Карлсбергской глиптотеки в Копенгагене; к той же группе должна быть отнесена голова пожилого мужчины из музея в Озимо, исполненная в аналогичном стиле.

Несколько более индивидуальна голова, найденная в Остии. Судя по голому черепу, это



илл. 23

изображение жреца — один из наиболее ранних образцов серии портретов жрецов, лучшие из которых относятся к I веку н.э. Голова из Остии стилистически более далека от эллинизирующих портретов, чем предыдущие, — в ней сильнее элементы графической четкости линий, подчеркивающие сухость и холодность, какую-то отчужденность этого человека и удачно

соединяющиеся с пластической лепкой формы. В то же время это блестящий по передаче индивидуальных особенностей веристический портрет, один из лучших образцов римского республиканского искусства этого направления.

В этих произведениях уже заложены все предпосылки создания подлинного портретного искусства, сочетающего с правдивым, жизненно верным изображением внешнего облика человека передачу его характера. Такие портреты возникают в Риме в середине I века до н.э. на основе только что рассмотренной группы памятников, в которых эллинистическое мастерство соединяется с римской трезвостью в передаче деталей. К сожалению, нам известно лишь небольшое число таких портретов; большая часть их, считавшаяся лучшими образцами республиканского портрета, теперь признана позднейшими подделками.

К числу античных оригиналов относится портрет Помпея в Нью-Карлсбергской глиптотеке в Копенгагене.



илл. 25

Он был найден в 1885 году в гробнице Лициниев близ Порты Пиа в Риме вместе с другими памятниками, что исключает всякое сомнение в его подлинности. Это копия эпохи императора Клавдия с оригинала, датирующегося периодом I триумvirата. Время

создания копии, несомненно, наложило отпечаток на нее, но в основе лежит республиканский портрет со всеми его характерными особенностями. Личность изображенного, определенная на основании сходства с портретами Помпея Великого на монетах, не вызывает сомнения.

Портрет относится к последним годам жизни Помпея, когда он, находясь на вершине славы после завоевания Малой Азии, возомнил себя вторым Александром Македонским, которого он, как рассказывает Плутарх, немного напоминал внешне: «Мягкие, откинутые назад волосы и живые, блестящие глаза придавали ему сходство с изображениями царя Александра (впрочем, не столько было истинного сходства, сколько [с.24] разговоров о нем). Поэтому вначале, когда Помпею давали имя этого героя, он не отвергал его, так что некоторые даже в насмешку стали называть его Александром» (Плутарх, Помпей, II). Действительно, трактовка волос на голове, хранящейся в Копенгагене, в какой-то мере схожа с живописностью прически Александра Македонского. В лице Помпея, в его покрытом морщинами невысоком лбе, в выражении легкого страдания также заметно подражание портретам Александра. Но, несмотря на это, героизация не получилась; напротив, доминирует трезвая будничность римских портретов. Будничность не только во внешних чертах Помпея, в некрасивом, обрюзгшем лице с толстым носом и маленькими, как бы заплывшими глазками; внутренний облик этого человека — хотел этого или нет художник, исполнивший его портрет, — лишен героического подъема. Помпей периода создания этого портрета, времени его борьбы с Цезарем, сначала тайной, а затем открытой, — это человек беспринципный, обуреваемый тщеславием, мнящий себя вершителем судеб Римской республики, но уже утративший широту кругозора крупного государственного деятеля, совершивший ряд ошибок, приведших к его гибели. Именно таким, самодовольно ограниченным, но в то же время властным и еще сильным повелителем изобразил его ваятель.

Рядом с портретом Помпея хотелось бы рассмотреть портрет еще более крупного государственного деятеля позднереспубликанского Рима, блестящего оратора и публициста — Цицерона. До недавнего прошлого такие его портреты, как мраморная голова в Уффици, бюст в Ватикане и статуя в Копенгагене, считались наиболее выразительными и совершенными

образцами римского реалистического портрета. Теперь установлено, что они, так же как головы Суллы и Мария в Мюнхенской глиптотеке, являются позднейшими подделками. Из всех портретов Цицерона подлинно античными признаются лишь бюсты в Лондоне (в Эпслей-Хаузе) и Ватикане. Первый настолько зареставрирован, что об оригинале трудно составить достаточно полное представление. Второй — посредственная копия императорского времени с сильным воздействием классицизирующего направления августовского времени. Ни тот, ни другой не имеют сколько-нибудь существенного значения для нашей темы, и мы не будем на них подробнее останавливаться.

Сохранились портреты и грозного противника Помпея, Юлия Цезаря. Достоверных прижизненных изображений его мы не знаем, хотя из сообщений античных авторов известно, что статуи Цезаря воздвигались при его жизни. Существует мнение, что голова в Берлинском музее, выполненная, возможно, в Египте из черного базальта, была сделана при его жизни, но это предположение не получило широкого признания. Древнейшим, исполненным вскоре после его смерти, следовательно, около 40 года до н.э., считается превосходный портрет в музее Торлония в Риме.



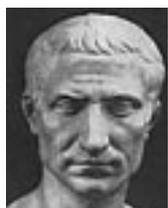
илл. 26

Цезарь изображен не как божественный Юлий, великий полководец и государственный деятель, каким мы его видим на других портретах, но как простой человек последних дней жизни, усталый и постаревший, утомленный непрестанными государственными заботами, исполненный какого-то внутреннего беспокойства и печали. В то же время лицо [с.25] этого человека незаурядно, в нем ощущаются сдержанная сила и глубокий ум. Оно — превосходная иллюстрация характеристики Цезаря, данной Плутархом: «...он сам добровольно бросался навстречу любой опасности и не отказывался переносить какие угодно трудности. Любовь его к опасностям не вызывала удивления у тех, кто знал его честолюбие, но всех поражало, как он переносил лишения, которые, казалось, превосходили его физические силы...

Однако он не использовал свою болезненность как предлог для изнеженной жизни, но, сделав средством исцеления военную службу, старался беспрестанными переходами, скудным питанием, постоянным пребыванием под открытым небом и лишениями победить свою слабость и укрепить свое тело...» (Плутарх, Юлий Цезарь, XVII).

Внимательно переданные внешние черты посмертного портрета Цезаря: подчеркнутые скулы, впалые щеки и набухшие мешки под глазами — вполне соответствуют характеру поздне-республиканского портрета. Голова Цезаря из музея Торлония — один из самых поздних и в то же время наиболее выразительных портретов пре-аугустовского периода; она достойно завершает долгий путь развития римского республиканского портрета, приведший от веристических образов, натуралистически верно и подробно передававших лишь внешнее сходство, к более значительным изображениям, раскрывающим внутренний мир человека, предвосхищая в этом достижения римского искусства последующего периода.

Дальнейшее развитие римского искусства особенно ярко характеризуют позднейшие портреты Юлия Цезаря.



илл. 27

Ко времени правления Августа относится голова в музее Кьяромонти в Ватикане. При несомненном сходстве с предшествующим изображением Цезарь предстает уже не как простой гражданин, но как обожествленный герой, во всей своей значимости и величии; отброшены мелкие натуралистические детали, формы лица обобщены, облагорожены; сохраняется налет грусти в сосредоточенном взгляде затененных глаз, в глубоких складках у уголков губ, но его подавляет выражение мудрого спокойствия и силы, наполняющее этот образ.

Изображения Помпея Великого или Цезаря из музея Торлония показывают, какой высоты реалистической передачи человеческого лица достигло — в лучших своих образцах — портретное искусство времени поздней Республики и диктатуры Цезаря. Но было бы ошибкой думать, что в

предавгустовский и раннеавгустовский периоды не существовало «староримского» направления. Напротив, оно продолжало развиваться наряду с зарождающимся классицистическим. Наиболее типичными примерами его по-прежнему остаются надгробные рельефы, такие, как надгробие Септимия в Нью-Карлсбергской глиптотеке в Копенгагене (ранее неправильно считавшееся одним из самых ранних римских надгробий и

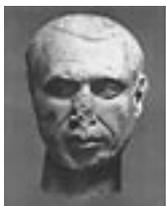


датировавшееся II в. до н.э.) или еще более характерное надгробие Вибиев в Ватикане. В полуфигурах мужа и жены — знакомые нам по более ранним надгробиям традиционные позы и жесты; новым, внесенным августовской эпохой, является бюст мальчика, помещенный [с.26] между родителями, — илл. 28 республиканский портрет не знал изображений детей. Традиционен и характер передачи лиц: подчеркнуто некрасивое старческое лицо мужчины с глубоко запавшими щеками и скуластое, плоское лицо женщины, к которому так не идет новая, модная августовская прическа с нодусом — пучком над лбом. Стиль исполнения этого рельефа — жесткий и сухой — характерен для «староримских» памятников ранней Империи. Это явный признак вырождения данного типа римского портрета, теряющего свои привлекательные качества достоверной передачи живых деталей человеческого лица, превращающегося, как часто бывает на исходе какого-либо периода в искусстве, в академически сухое повторение ранее выработанных приемов.

В заключение следует остановиться на скульптурном портрете I века до н.э., существовавшем вне пределов Рима, на территории других областей обширной Римской империи. Этот вопрос мало исследован, и мы располагаем незначительными материалами лишь относительно развития портрета в Греции. Наряду с сохранившимися традициями позднеэллинистического портрета, несомненно доминирующими в этой области искусства, сюда проникают традиции «староримского» направления. Доказательством служат несколько памятников, происходящих из Греции и

по характеру работы и материала являющихся произведениями местных скульпторов.

Вероятно, работой греческого мастера является превосходная голова из собрания Государственного



илл. 29

музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве. Мастерская обработка поверхности мрамора, определенная обобщенность в передаче поверхности лица сочетаются с графическим исполнением морщин на лбу и в углах глаз, складок около носа и таких натуралистических деталей, как бородавка на переносице. Влияние римского портрета здесь велико, греческое происхождение чувствуется лишь в качестве работы. Эта голова является произведением времени II триумvirата, может быть, даже ранней империи Августа, но выдержана всецело в традициях республиканского портрета.

Более значительна по художественным достоинствам голова жреца (на его сан указывает



илл. 30

венчик или повязка на бритой голове), найденная при раскопках на Афинской Агоре и хранящаяся в музее Агоры. Выразительно лицо с легкой асимметрией черт, большими глазами, окруженными валиками век и сеткой морщин, с мягко трактованными широкими губами плотно сжатого рта. Эта голова, несомненно, восходит к портретам «старых римлян» с их жесткостью и линейностью, но, основываясь на традициях греческого искусства, афинский мастер сумел придать большую достоверность и естественность этим резким и жестким деталям. Голова с Афинской Агоры относится к той серии голов жрецов, которая возникла, видимо, в I веке до н.э., как считают, под влиянием египетского скульптурного портрета, и продолжала существовать в I веке н.э., когда были созданы лучшие, наиболее выразительные образцы. Связь с египетским портретом, мало заметная в голове с Акрополя, значительно более ощущается в таких памятниках этой

серии, как портрет бритого римлянина в Копенгагене с его удивительно четкой, [с.27] геометрической структурой и обобщенно-плоскостной моделировкой лица или очень близкий ему бюст римлянина в Капитолийском музее в Риме. Влияние египетского портрета, однако, не сыграло сколько-нибудь значительной роли в формировании римского республиканского портрета; это был лишь эпизод, оставшийся в стороне от основной линии развития. Наиболее значительные и ценные памятники римского скульптурного портрета времени поздней Республики возникли на основе слияния традиций «староримского» портрета, с его стремлением к протоколльно точному, веристическому воспроизведению внешних особенностей человеческого лица, и традиций эллинистического портрета, внесших в эти образы не только чисто формальное мастерство исполнения, живописно-пластической лепки формы, но и элемент патетики, интерес к передаче характера человека.

ПРИМЕЧАНИЯ:

11. Это положение обосновано у Кашниц-Вайнберга (G. Kaschnitz-Weinberg, Studien zur etruskischen und frühromischen Porträtkunst. — “Römische Mitteilungen”, Bd XI, 1926, S. 133—211). А. Задок и Ю. Ютта (A. Zadoks and J. Jitta, Ancestral Portraiture in Roma and the Art of the last Century of the Republic, Amsterdam, 1932) сделали попытку построить хронологию римского республиканского портрета на основе его сходства с изображениями умерших.

12. В Советском Союзе возражения против этого положения убедительно разработала А. И. Воцинина в докладе, который она сделала на юбилейной научной сессии, посвященной 200-летию Эрмитажа («Тезисы докладов». Л., 1964, стр. 20—27).

13. Немногочисленные существующие в наших музеях портреты, действительно воспроизводящие головы мертвецов, как, например, голова в

Нью-Карлсбергской глиптотеке в Копенгагене, по новейшим данным, являются позднейшими подделками.

14. Фесберг дает своим группам названия, характеризующие, по его мнению, их стиль — «вещественный», «линейный». Швейцер предпочитает названия по портретам известных лиц — «группа Помпея», «группа Цицерона». Распределение республиканских портретов по группам и их датировка у этих двух крупнейших исследователей существенно различаются и во многом представляются неубедительными.

ГЛАВА III

РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ

РАННЕИМПЕРАТОРСКОГО ВРЕМЕНИ

30 г. до н.э. — 68 г. н.э.

В 44 году до н.э. был убит Юлий Цезарь. После его смерти в Риме вновь начались гражданские войны. В 43 году до н.э. три наиболее крупных политических деятеля Рима — видный полководец Марк Антоний, представитель знатного рода Лепид и юный Октавиан, приемный сын и наследник Цезаря, — заключили союз, получивший название II триумvirата. Триумвиры захватили власть в государстве и жестоко наказали убийц Цезаря. Однако между ними недолго царило согласие. Борьба за власть разыгралась между Антонием и Октавианом. Решающее значение в этой борьбе имела битва при Акциуме в 31 году до н.э., в которой Октавиан нанес поражение Антонию. В результате Октавиан, позже получивший почетный титул Августа, стал единоличным правителем Рима.

Будучи умным и осторожным человеком, Октавиан первоначально старался сохранить видимость республики. Он отказался от предложенного ему титула диктатора, называя себя принцепсом (голосующим первым в сенате). Он не обострял отношений с сенатом и старался показать, что считается с его мнением. В действительности же Октавиан стал единоличным правителем государства, так как все основные государственные должности сосредоточились в его руках. Он получил

высшую власть — империум, пожизненную должность трибуна, власть над провинциями, а несколько позже — звание верховного жреца — главы римской религии. Таким образом, республика в Риме фактически перестала существовать. С правления Августа начинается период Римской империи.

С прекращением гражданских войн и установлением мира начинается экономический подъем Италии. Растущее благосостояние государства способствовало расцвету культуры в Риме. Август заново отстраивает Рим, воздвигает вместо кирпичных строений времени Республики великолепные мраморные здания. «Город Рим, не отвечающий своим внешним видом величию империи и подверженный наводнениям и пожарам, он так украсил, что по справедливости мог хвалиться, что приняв его кирпичным, оставляет мраморным» (Светоний, Божественный [с.29] Август, 28). Эпоху Августа часто называют «золотым веком» римской литературы. Это время творчества крупнейших римских поэтов — Вергилия, Горация, Тибулла, Проперция, Овидия. Они прославляли в своих произведениях личность Августа и его деятельность, нередко используя при этом образы греческой мифологии. Обращение к Греции характерно и для изобразительного искусства, чему в известной мере способствовали личные вкусы императора. Про Августа было справедливо сказано, что он влил римский дух в греческие формы. Значение для Рима художественного наследия Греции хорошо выражено в стихотворении Горация:

В Лаций суровый искусства внеся».

(Гораций, Послания, кн. II, I, 156—157)

Строгие формы греческой классической скульптуры были созвучны идеям величия империи, пронизывающим всю духовную жизнь августовской эпохи. Для скульптуры этого времени характерны простота и ясность построения, строгость и сдержанность, четкость формы и стремление к обобщенности, сочетающиеся с присущим римлянам стремлением к документальной точности воспроизведения. Это направление получило название августовского классицизма. Особенно ярко оно проявляется в

скульптурном портрете времени Августа, в первую очередь в придворном официальном. В нем наблюдается отход от искусства эпохи эллинизма, оказавшего сильное влияние на позднеереспубликанский портрет, и обращение к греческой классике V и IV веков до н.э. Свойственные августовскому портрету обобщенность и идеализация сочетаются с индивидуальной характеристикой.

Важное место в скульптуре конца I века до н.э. — начала I века н.э. принадлежит изображениям самого Августа.

Одно из лучших — мраморная голова, найденная в Вероне. Юный Октавиан изображен с бородой, обозначенной мелкими прядями на подбородке.



илл. 32

Бороду он носил по римскому обычаю в знак траура по убитому Цезарю. Лицо Октавиана кажется суровым и сосредоточенным, его выражение говорит о твердом, уже сложившемся характере. Портрет рисует юного Октавиана как мстителя, жестоко каравшего всех подозреваемых в убийстве

Цезаря лиц. При взгляде на эту голову вспоминаются слова Сенеки:

«В юности он много делал такого, на что неохотно оглядывался позже»

(Сенека, I, 11, 9). В этом портрете еще нет той идеализации, которая

появляется в дальнейшем в портретах императора, по трактовке образа он еще напоминает позднеереспубликанские портреты, к которым примыкает по времени создания. Однако исполнение волос в виде волнистых расходящихся

над правым глазом прядей, прямая линия бровей и носа предвосхищают позднейшие изображения Августа¹⁵.



илл. 33

Для процесса раскрытия образа Августа очень важен бюст в Капитолийском музее в Риме, изображающий его, вероятно, вскоре после битвы при Акциуме. Резкий поворот головы, живой беспокойный взгляд под сдвинутыми бровями, беспорядочно

извивающиеся пряди волос над лбом — все напоминает портреты поздней Республики, выполненные под [с.30] влиянием

эллинистического искусства. Это, пожалуй, наиболее выразительный и жизненный бюст Августа — в этом волевом лице с плотно сжатыми губами чувствуется напряжение борьбы, воля к победе. В то же время образ уже подвергся идеализации, он поднят над общим уровнем, героизирован и в этом отношении предшествует портретам, изображающим Августа в зрелом возрасте. Он близок к ним по пропорциям лица. Форма бюста, охватывающего верхнюю часть груди, характерна для портрета раннеимператорского времени.

Более поздние портреты Августа выдержаны в духе классицизирующего искусства. В расцвете власти изображен он в знаменитой



илл. 31

статуе из виллы Ливии в Прима Порта, найденной в 1863 году и справедливо считающейся лучшим портретом императора. Август представлен обращающимся с речью к войску, в позе оратора, с поднятой правой рукой. На груди его — панцирь, украшенный рельефами, в центре которого изображен парфянин, передающий римскому полководцу знаки легиона, захваченные парфянами в 40 году до н.э. и возвращенные в 20 году до н.э. римлянам в результате дипломатических переговоров. По сторонам — фигуры, олицетворяющие побежденные Августом Германию и Дакию. Выше — колесница с Гелиосом, Аполлоном и Артемидой. Рельефы создают декоративный эффект на гладкой поверхности панциря. Бедро Августа охватывает перекинутый через левую руку плащ, расположенный красивыми складками. Построение статуи свидетельствует об изучении мастером искусства классической Греции. Подобно скульптурам Поликлета и Лисиппа, Август изображен опирающимся на правую ногу, левая свободно отставлена назад. Однако протянутая вперед рука — этот чисто римский жест оратора — изменяет основной ритм фигуры. Героическая нагота греческих статуй носит здесь условный характер — обнажены только ноги Августа. Нагота их своеобразно сочетается с одеждой римского полководца — туникой и панцирем.

Символична и фигура амура на дельфине. Она говорит о воспеваемом Вергилием происхождении рода Юлиев от Венеры и Энея. Голова статуи из Прима Порта — сложившийся тип портретов Августа зрелого возраста: прямой лоб, небрежная прическа падающих на лоб волос с характерным разделением прядей над правым глазом, красивый, чуть изогнутый нос, тонкие, плотно сжатые губы, спокойный и ясный взгляд.

Об исключительной силе взгляда Августа писал Светоний: «...глаза у него были светлые и блестящие, и ему хотелось, чтобы в их выражении находили какую-то сверхъестественную силу, так что он радовался, когда кто-нибудь под его пронзительным взором, словно под ослепительными лучами солнца, опускал голову» (Светоний, Божественный Август, 79).

Идеализация лица в духе греческой классики хорошо сочетается с правильными чертами Августа. На волосах, глазах, плаще и панцире сохранились следы раскраски, обнаженные части тела были тонированы краской телесного тона.

Вопрос о датировке статуи Августа из Прима Порта остается спорным. До последнего времени господствовало мнение о том, что она была [с.31] выполнена около 20 года до н.э. по случаю победы римлян над парфянами, которую прославляют рельефные изображения на панцире Августа. Сравнительно недавно был высказан ряд возражений против этой даты, в частности, датским ученым В. Поульсеном, который считает статую репликой, выполненной уже после смерти императора, с более ранней его статуи.

Основной довод Поульсена состоит в том, что статуя была найдена на частной вилле Ливии. Триумфальная же статуя императора должна была бы стоять в официальной части Рима, вероятнее всего в одном из храмов Капитолия, где находились римские знамена, возвращенные парфянами. Оригинал статуи Августа мог быть выполнен, по мнению Поульсена, даже до 20 года до н.э. Но оригинал или копия, эта статуя дает представление о

наиболее распространенном типе портретов Августа, который повторяет большинство дошедших до нас его изображений.



илл. 35



илл. 34

Другой тип портретной статуи изображает Августа в облике верховного жреца. Такова статуя в Национальном музее в Риме — один из лучших его портретов. Он представлен приносящим жертву, с накинутым на голову краем тоги и чашей для возлияния в правой руке. В лице Августа с впалыми щеками и утомленным

взглядом чувствуется стремление скульптора передать пожилой возраст; но в то же время образ императора героизирован: как и в более ранних портретах, он представлен как личность, стоящая выше обычных людей. Статуя Августа в тоге интересна также и

тем, что голова ее, работы несомненно выдающегося мастера, была

исполнена отдельно, из греческого мрамора, и вставлена в статую тогатуса, выполненную рукой другого мастера из италийского мрамора. Такое соединение головы с фигурой тогатуса распространено в римской портретной скульптуре. Статуи тогатусов изготовлялись заранее, портретные же головы заказывались специальным мастерам-портретистам.

Статуя тогатуса, как особый вид портрета, возникла в эпоху Республики. В раннеимператорское время изменяется одежда: длинная тога доходит до ступней ног, складки ее становятся более богатыми и разнообразно расположенными. Складки тоги статуи Августа в Национальном музее совершенно скрывают фигуру.

После смерти императора появились статуи, изображающие Августа обожествленным, в образе Юпитера или Аполлона. Обычай обожествления личности правителя, установившийся в Риме с началом империи, восходит к традициям древневосточных монархий, усвоенным эллинистическими правителями и перенятым римлянами вместе с эллинистической культурой. В ленинградском Эрмитаже находится статуя из Кум,



илл. 36

представляющая Августа в образе Юпитера, сидящим на троне. В правой руке он держит сферу с орлом, в левой — жезл. Статуя отличается монументальностью и строгостью формы, присущей августовскому классицизму. Поза сидящего проста и лишена внешней эффектности, полуобнаженная фигура выполнена обобщенно. Складки одежды переданы сухо и довольно однообразно. Лицо Августа портретно, но сильно идеализировано.

[с.32] Выше было отмечено, что августовский классицизм находит свое особенно яркое выражение в официальном придворном портрете, в круг которого входят в первую очередь портреты самого императора и членов его семьи. Женский портрет получает более самостоятельное значение, чем в эпоху Республики. Важное место принадлежит портретам супруги Августа, Ливии. Превосходная статуя была найдена при раскопках виллы Мистерий в Помпеях.



илл. 37

Ливия изображена в длинной, спадающей до пят одежде римской матроны — палле. Плащ окутывает всю ее фигуру; край его накинут на голову. Римский мастер, исполнивший этот портрет, переработал известный в греческом искусстве тип одетой женской статуи. Лицо Ливии с большими, широко расставленными глазами, изогнутыми бровями и маленьким ртом, несомненно, портретно,



илл. 38

хотя в нем уже чувствуется элемент идеализации. Довольно хорошо сохранившаяся раскраска на волосах и лице усиливает его выразительность. Статуя из виллы Мистерий является прекрасным образцом характерного для римского искусства времени Августа соединения классицизирующей фигуры с портретным лицом.

Значительно большая идеализация черт лица чувствуется в портретной голове Ливии из Эрмитажа. Исполненный в начале I века н.э.,



илл. 39 этот бюст изображает Ливию в образе жрицы Цереры, о чем свидетельствует увенчивающий ее голову венок из колосьев. Черты лица стали более четкими и определенными, подчеркнуты надменность и властность императрицы. По свидетельству Тацита, она «была страстно любящей матерью, снисходительной женой и хорошей помощницей в хитроумных замыслах мужу и в притворстве сыну...» (Тацит, *Анналы*, V, гл. 1).

Сознательная идеализация не мешает римскому мастеру подметить признаки возраста.



илл. 40 Так, в превосходном портрете Ливии из Нью-Карлсбергской глиптотеки, выполненном во втором десятилетии I века н.э., черты лица изменились, сильнее стал выделяться большой с горбинкой нос, более узкими стали губы. Волнистые волосы разделены на прямой пробор и образуют мягкие завитки, исполненные с применением бурава. Такую прическу Ливия носила уже в пожилом возрасте. Портрет отличается большой строгостью построения, что характерно для августовского классицизма.

Для датировки портретов Ливии большое значение имеет прическа; примерно до начала I века н.э. она носила нодус — узел волос над лбом, на более поздних портретах, например, на портрете в Эрмитаже, мы видим разделенные на прямой пробор пряди волос; самая поздняя прическа Ливии — закрученные на висках локоны.

Обобщенность и идеализация в изображениях времени Августа достигают иногда столь большой степени, что портретные черты становятся едва уловимы.



илл. 41 Примером служит мраморный бюст женщины в покрывале из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Этот памятник представляет собой верхнюю часть статуи женщины в покрывале, реставрированную позже в виде бюста. По-видимому, изображена одна из представительниц дома

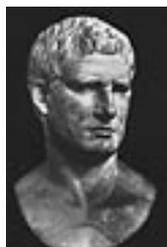
Юлиев, как можно заключить по некоторым особенностям строения лица, [с.33] напоминающего изображения Августа. Такие сильно обобщенные портретные скульптуры служили украшением садов или парадных помещений римского дома.

В правление Августа впервые появляются детские портреты. Дошедшие до нас представляют собой изображения детей,



илл. 44 принадлежащих к семье императора, наследников и продолжателей его рода. Превосходный портрет из собрания Эрмитажа, по мнению О. Ф. Вальдгауэра, изображает Гая Цезаря, любимого внука Августа, сына его дочери Юлии и полководца Агриппы. В нем хорошо переданы особенности детского возраста — полные щеки, пухлый, чуть приоткрытый рот. В то же время образ, несомненно, идеализирован, черты лица его подчеркнута правильны.

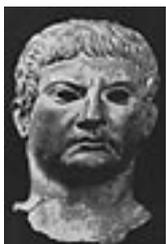
Мы рассмотрели несколько произведений, относящихся к официальному придворному портрету, в котором наиболее ярко выражается августовский классицизм. Однако скульптурный портрет времени Августа, особенно начала его правления, не ограничивается одним этим направлением. В этот период создаются произведения, характеризующиеся гораздо более сильным звучанием реалистических черт. Превосходным образцом является бюст Агриппы в Лувре. Агриппа, выдающийся полководец, ближайший помощник и зять Августа, умер в 12 году до н.э. По существу, его портреты следовало бы отнести к официальным придворным портретам. Однако сравнительно ранний бюст Агриппы в Лувре,



илл. 43 датирующийся 25 годом до н.э., по своей выразительности и пластичности еще близок поздне-республиканским портретам. Правдиво, без идеализации переданы грубоватые черты лица Агриппы — мясистый нос, тяжелые, выдающиеся дуги бровей, глубоко посаженные глаза, энергичный подбородок. Сильная лепка формы создает живописную игру светотени. Этот портрет,

несомненно, относится к числу лучших образцов раннеавгустовской пластики.

Очень выразительна бронзовая мужская голова из Метрополитен-музея в Нью-Йорке, так называемый Агриппа. Голова была найдена вместе с фрагментами бронзовых статуй и посвятительной надписью в честь Агриппы.



илл. 42

Однако черты ее лица отличаются от известных портретов Агриппы. Это мужчина лет сорока, с исключительно волевым выражением лица, с сдвинутыми бровями, складками у носа, упрямым подбородком. Лицо широкое, нос неправильной формы. Глаза были вставлены. Реализм, присущий римскому портрету, соединен здесь с большой тектоничностью построения, свойственной искусству времени Августа.



илл. 47

Не менее совершенен по своим художественным качествам портрет неизвестного в собрании Эрмитажа. Это одна из немногих хорошо сохранившихся до наших дней работ, выполненных в бронзе, — утрачены лишь вставленные глаза, которые были сделаны из цветного камня. Образ, несомненно, индивидуален — в этом его сходство с портретом Агриппы. Слегка сдвинутые брови, глубокие складки от углов рта, плотно сжатый рот придают его небритому в знак траура лицу печальное выражение. Но, в отличие от Агриппы, в этой голове, несмотря на ее раннюю дату (она датируется началом правления Августа), нет черт эллинизирующих позднеереспубликанских портретов. Свойственная ей [с.34] обобщенность, отсутствие детализации характерны для классицизирующего августовского портрета, прекрасным образцом которого она является. По вполне справедливому мнению О. Ф. Вальдгауэра, мастер, исполнивший ее, хорошо знал греческое классическое искусство.

Из всех видов римского скульптурного портрета самыми консервативными были изображения на надгробиях. Они меньше, чем другие типы портрета, подвергаются влиянию греческого искусства, в них дольше

сохраняются республиканские традиции, хотя материалом для надгробий августовского времени уже служит мрамор, сменяющий местный известняк. Надгробные портреты раннеимператорского времени, как и республиканские, обычно представляют собой бюсты, исполненные в высоком рельефе. Характерным памятником такого рода является надгробие с бюстами пяти вольноотпущенников — так называемое надгробие Фуриев в Капитолийском музее.



Пять бюстов, три женских и два мужских, исполнены почти в фас, лишь одна женская голова слегка повернута в сторону. Лица индивидуальны; по стилю мужские головы чрезвычайно близки республиканским, в женских больше сказывается воздействие августовского времени — и в прическе в виде узла над лбом и в обобщенной трактовке лиц.

Надгробие Катона и Порции в Ватиканском музее в Риме отличается от других тем, что обе фигуры исполнены не в рельефе,



а в круглой скульптуре. По сравнению с более ранними надгробиями, даже с надгробием Фуриев, здесь бюсты исполнены мягче и пластичнее, более свободно изображены руки, разнообразнее расположены складки одежды, лица супругов менее суровы, сильнее выражена связь между ними, которая лишь намечалась в таких более ранних рельефах, как надгробие Вибиев. Но все же надгробие Катона и Порции, датирующееся уже первыми десятилетиями I века н.э., сохраняет ясно выраженную связь с надгробиями республиканского времени и стоит в стороне от общей линии развития классицизирующего августовского портрета.

* * *

Классицизирующее направление в портретном искусстве не ограничивается временем правления Августа, но продолжается и при его преемниках, императорах из династии Юлиев-Клавдиев. Изображение обожествленного императора становится традиционным.



илл. 49

Таким предстает перед нами наследник Августа, усыновленный им сын Ливии — Тиберий (14—37 гг. н.э.) в колоссальной статуе из Привернума в Ватикане. Тиберий изображен сидящим на троне в позе Юпитера. Плащ, перекинутый через левое плечо, закрывает колени, оставляя обнаженными торс и ноги. В лице императора подчеркнуты индивидуальные черты — упрямый лоб, ястребиный нос, немного выпуклые глаза, впалый рот с запавшей нижней губой. Гордое и спокойное выражение лица, дающее представление об императоре как носителе идеи величия Рима, хорошо сочетается с героической обнаженностью фигуры. В этой классицизирующей скульптуре нет еще диссонанса между портретной головой и обнаженным торсом.

[с.35] Те же черты отличают довольно многочисленные в эту эпоху портретные статуи в виде стоящих героизированных фигур. В художественном отношении лучшей из них является статуя Германика, рано погибшего племянника Тиберия, находящаяся в Лувре.



илл. 48

Германик изображен идущим. Плащ, закрывающий нижнюю часть тела, перекинут через плечо. Хорошо переданы стройность и юношеская грация фигуры. Лицо сильно идеализировано, но все же передает портретные черты Германика. В целом же классицизм времени Тиберия холоднее и скучнее классицизма августовского периода. Из нового художественного направления, выражающего идеалы эпохи, он превращается в отвлеченное, академическое.

Начиная с 40-х годов I века н.э. постепенно возрождается интерес к передаче индивидуальных особенностей человека. Уже в портрете императора Калигулы в Глиптотеке Копенгагена образ менее идеализирован, чем в портретах его предшественников.

Калигула, сменивший Тиберия в 37 году н.э., отличавшийся большой жестокостью, вызвал всеобщее недовольство и был убит преторианцами в 41 году н.э. Большая часть портретов этого императора была уничтожена после

его гибели. Можно с уверенностью сказать, что все сохранившиеся портреты Калигулы были исполнены при его жизни.



илл. 52

В портрете из Копенгагена Калигула изображен молодым человеком несколько болезненного вида с правильными чертами лица. Высокий прямой лоб с падающими на него прядями волос, оттопыренные уши, запавшие глаза, рот с чуть выдающейся верхней губой, длинная шея являются его индивидуальными чертами. Однако моделировка портрета еще обобщенная, без детализации.

Новые черты становятся еще заметнее в портретах времени императора Клавдия (41—54 гг. н.э.).



илл. 55

Один из лучших — статуя императора Клавдия в ротонде Ватиканского музея. Клавдий изображен в образе Юпитера, в плаще, перекинутом через левое плечо, с жезлом в левой руке. Его голову украшает венок из дубовых листьев, рядом с ним — орел, неизменный спутник Юпитера. Статуя поражает несоответствием трактовки тела и головы: портретная голова пожилого императора посажена на статую греческого бога, лишь слегка переработанную мастером. В упомянутых выше статуях Августа и Тиберия, в которых они также изображены в образе Юпитера, формы, заимствованные из пластического искусства Греции, были переработаны мастером и хорошо сочетались с идеализированными чертами лица. В статуе Клавдия чисто внешне использованы формы классического искусства, что с этого времени становится обычным для римского портрета.

Идеальные формы тела вступают в противоречие с реалистической характеристикой лица. Портретная голова Клавдия является работой незаурядного художника. В ней переданы особенности старческого возраста — дряблая кожа, маленькие глубоко запавшие глаза, морщины на лице. Уши оттопырены, волосы низко зачесаны на лоб. Такое реалистическое изображение старческого лица представляет новое явление в портретах

римских императоров. Черты лица Клавдия трактованы мягко и живописно, что характерно для многих портретов того времени.

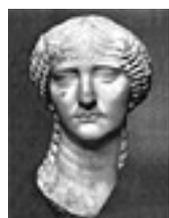
[с.36] Прекрасный пример новой манеры в обработке мрамора, с широким использованием эффектов светотени, — портрет мальчика, найденный в гробнице Лициниев в Риме и датирующийся около середины I века н.э.



илл. 50—51

Хорошо переданы живые формы детского лица; выражение безысходной грусти заставляет думать, что портрет изображает умершего, что подтверждается местом его находки. Лишь в несколько схематично расположенных над лбом прядях волос сохраняются традиции портретов более раннего периода. В ряде других портретов времени Клавдия, особенно в женских, значительно сильнее сказывается обобщенность и идеализация.

Один из самых выдающихся женских портретов этого времени — голова Агриппины, второй жены



илл. 54

императора Клавдия, дочери Германика и матери Нерона (Копенгаген, Нью-Карлсбергская глиптотека). Эта женщина, славившаяся своей красотой, не смущалась никакими средствами, чтобы добиться власти. Задавшись целью возвести на престол своего сына, она безжалостно отстраняла всех, стоящих на ее пути.

«...Ее обвиняли во многих преступлениях...» (Светоний, Божественный Клавдий, 44). Портрет изображает Агриппину уже в пожилом возрасте, на что указывает ее прическа с завитками на лбу и падающими на шею локонами, типичная для позднеклавдиевского времени. Лицо немолодой женщины выражает надменное спокойствие и гордость. Признаки старости почти не акцентированы, правильные черты лица трактованы обобщенно, поверхность тонко моделирована.

В этом и ряде других портретов времени Клавдия сильнее сказываются черты классицизирующего направления, чем в отмеченных выше

изображениях императора и мальчика из гробницы Лициниев. Следует думать, что в это время существовали различные школы портретного искусства. Одни все еще следовали классицизму эпохи Августа, другие же работали в духе нового направления, более реалистического. В скульптурном портрете времени императора Нерона (54—68 гг. н.э.), преемника Клавдия, мы видим продолжение и развитие этого направления.

Голова Нерона в Национальном музее в Риме¹⁶ — прекрасный этому пример. Она была исполнена в первые годы правления Нерона и изображает его молодым. Моделировка лица с его нерезкими, немного расплывчатыми чертами выполнена очень мягко.



Полные щеки обрамлены короткой бородкой, небольшие глаза под припухшими веками смотрят пристально и недоброжелательно. Прическа в виде начесанных на лоб серповидных прядей характерна для изображений Нерона; она илл. 53 встречается и на других портретах его времени. Портрет Нерона, исполненный, несомненно, незаурядным художником, не выявляет полностью тех отталкивающих черт его характера, которые проявились особенно резко в последние годы его жизни. Но они предугадываются в мрачном взгляде, в едва заметной зловещей улыбке рта. «Грубость, сладострастие, изнеженность, алчность и жестокость проявлялись в нем сначала лишь постепенно, незаметно, словно заблуждения юношеского возраста; однако и в то время всем было ясно, что это были врожденные пороки, а не присущие только возрасту» (Светоний, Нерон, 26).

[с.37] Создание такого, отнюдь не идеализирующего образа правителя в официальном придворном портрете объясняется возросшим стремлением к реализму, к передаче близкого сходства.

Отход от классицизма и усиление реалистических тенденций, а также применение новых приемов более мягкой и пластичной моделировки и более живописной трактовки поверхности делают портрет времени Клавдия и

Нерона переходным от августовского классицизма к искусству времени Флавиев.

Мы рассмотрели эволюцию столичного римского скульптурного портрета раннеимператорского времени. На периферии Римской империи, в таких ее провинциях, как Греция или Малая Азия, в эту эпоху также развивалось искусство портрета, далеко не во всем совпадающее со столичным. Несмотря на то, что многие греческие мастера в это время работают в самом Риме, в Греции продолжается интенсивная художественная жизнь. Среди найденных здесь статуй и портретных бюстов много изображений римских императоров, изготовленных по образцу столичных портретов. Очевидно, существовали официальные стандартные типы, которыми следовало руководствоваться при создании новых экземпляров. Сравнение этих изображений с их столичными прообразами позволяет ясно почувствовать различия римского и греческого портрета.

Группа статуй Августа и членов его семьи была найдена в 1914—1915 годах в Коринфе. Все они выполнены из пентелийского мрамора и, видимо, принадлежат к одной художественной школе. Лучше других сохранились статуя Августа в тоге и две статуи обнаженных юношей — портреты внуков Августа — Гая Цезаря и Люция, рано умерших и героизированных после смерти.

Статуя Августа несколько больше натуральной величины (около двух метров);



илл. 56

он изображен в момент принесения жертвы, с накинутой на голову тогой. Мастер следовал типу тогатуса, созданному в римской скульптуре. Однако образ Августа идеализирован сильнее по сравнению с римскими портретными статуями. Под складками тоги ощущается тело, выполненное в пропорциях греческих скульптур IV века до н.э. Лицо Августа красивее, чем было в действительности, нос прямой, а не с горбинкой, оно близко к классическим образцам. Внуки Августа изображены героически обнаженными. В этих

фигурах, как и в других статуях коринфской группы, чувствуется подражание аргосской скульптурной школе IV века до н.э.

Выдающиеся образцы греческого скульптурного портрета были найдены при американских раскопках на Агоре в Афинах.



Высоким качеством исполнения отличается портретный бюст мужчины, найденный в 1933 году. Черты его лица более портретны, чем на коринфских статуях: широкие скулы, довольно короткая, сильно изогнутая верхняя губа, выдающийся подбородок.

илл. 57 Он был принят сначала за портрет Августа благодаря некоторому сходству с ним, но затем стали очевидными черты различия¹⁷. Как

и другие работы греческих мастеров, он отличается особенной мягкостью моделировки, тонким сочетанием освещенных и затененных частей лица.

[с.38] К портрету с Афинской Агоры близок по художественным принципам великолепный портрет юноши из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве.

Хотя происхождение его неизвестно, но качество мрамора и стиль исполнения, отличающийся теми же чертами, что вышеназванные греческие портреты времени



Августа, несомненно доказывают его греческое происхождение. Голова, судя по обрезу шеи, была вставлена в статую. Статуи тогатусов с отдельно

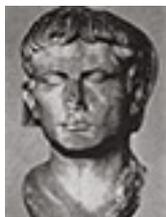
илл. 59—60

исполненными портретными головами были широко распространены в рассматриваемую эпоху. Портрет

изображает юношу, почти мальчика, не старше восемнадцати лет; его лицо, удлиненное, с слегка подчеркнутыми скулами и большими, широко расставленными глазами, уже утратило округлость очертаний, свойственную более раннему возрасту, но губы еще совсем по-детски пухлы. Черты лица правильные, трактовка падающих на лоб локонов напоминает прическу Августа, но в то же время это лицо очень индивидуально и чрезвычайно выразительно. В такого рода изображениях сохраняются традиции

греческого портретного искусства предшествующих столетий, сочетающиеся с достижениями римского скульптурного портрета.

Еще заметнее традиции эллинистического искусства прослеживаются в малоазийском портрете августовского времени — вполне понятное явление, если вспомнить, что наивысшего расцвета это искусство достигло именно в городах Малой Азии. Хорошим образцом служит портрет Августа из Пергама, хранящийся в Археологическом музее Стамбула. Резкий поворот головы, большие, широко расставленные глаза, слегка приоткрытый рот придают изображению патетический характер, напоминающий произведения пергамской школы эллинистического времени и совершенно несвойственный римским портретам эпохи Августа. При этом в голове из Пергама сохранено портретное сходство — черты Августа переданы достаточно точно, но им придано выражение, не характерное для спокойных и величавых портретов императора, созданных в Риме. Наряду с такой своеобразной интерпретацией портрета, в Малой Азии создавались и изображения, значительно более близкие по трактовке к столичным.



Такова превосходная голова Августа из Киме, также находящаяся в Стамбуле. Голова была вставлена в статую, судя по накинутому на нее краю одежды, изображающую Августа в момент жертвоприношения, — тема, хорошо известная по статуям в илл. 58 Национальном музее в Риме и в Лувре. Идеализированное лицо воспроизводит широко распространенный образ Августа, воплощенный в статуе из Прима Порта. Высокое качество исполнения, мастерская лепка форм усиливают впечатление силы и спокойствия, которое производит эта голова. Она, несомненно, принадлежит к числу лучших портретов императора и свидетельствует о том, что и на периферии Римской империи работали первоклассные скульпторы-портретисты.

ПРИМЕЧАНИЯ:

15. Последние работы зарубежных ученых в области римского портрета показывают, что не все скульптурные портреты юного Октавиана являются достоверными. Пользующийся широкой известностью бюст из Ватикана в настоящее время признан работой начала XIX в.

16. Многие из известных портретов Нерона в настоящее время признаны не античными, как, например, голова из черного камня в Уффици во Флоренции.

17. В. Поульсен считает, что это портрет некоего Паулюса Фабиуса Персикула, бывшего консулом в Азии. Мать Персикула Марция была родственницей Августа. Этим и объясняется портретное сходство.

ГЛАВА IV

СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ ПЕРИОДА ФЛАВИЕВ

69 — 96 гг. н.э.

В 68 году, после смерти Нерона, последнего императора династии Юлиев-Клавдиев, империя вступила в состояние острого политического кризиса, вылившегося в жестокую гражданскую войну и ряд восстаний в различных провинциях империи.

Решающую роль в гражданской войне 68—69 годов играли армии. Испанские и галльские войска провозгласили императором престарелого Сервия Сульпиция Гальбу, человека знатного происхождения, сенатора; нижнегерманские легионы провозгласили Авла Вителлия, а преторианцы в Риме — Сальвия Отона. Между этими императорами шла ожесточенная борьба за власть. В начале 69 года был убит Гальба, Вителлий одержал верх над Отоном, а в середине 69 года в Александрии был провозглашен императором Тит Флавий Веспасиан, командовавший армией в Иудее. Он одержал победу над войсками Вителлия. В конце 69 года сенат признал Веспасиана императором. Гражданская война 68—69 годов показала значение провинциальной рабовладельческой аристократии и армии. Подавление восстания в Галлии и благополучное окончание Иудейской войны способствовали укреплению власти Веспасиана. Положение его в

начале правления было нелегким: государственная казна была пуста, дисциплина в армии расшатана, взаимоотношения с сенатом установились не сразу. Но административный опыт и энергия Веспасиана позволили ему наладить государственные финансы, пополнить казну и не только вывести Рим из глубокого финансового кризиса, но и выделить большие средства на реставрацию Капитолия и возведение других построек.

Веспасиан был основателем династии Флавиев, правившей с 69 по 96 год; его преемниками были его старший сын Тит (79—81 гг.) и младший сын — Домициан (81—96 гг.). Это было время расцвета империи и стабилизации императорской власти, которая приобретает характер откровенной монархии. Между императором и сенатом было достигнуто известное равновесие сил. Сенат фактически признает монархию, и его оппозиция ограничивается попытками добиться приемлемого для него принцепса, тем более что состав сената сильно изменился. В это время в среду правящих классов получают широкий доступ местная италийская [с.40] знать и провинциалы, особенно выходцы из Испании. Политическое и экономическое значение провинций возрастает. К концу правления Флавиев старая знать составляла в сенате не более одной восьмой части. Но для римской аристократии Веспасиан, даже после его утверждения сенатом в звании императора, оставался человеком «новым», выходцем из среднего слоя италийской знати.

Флавии прекрасно учитывали значение и силу армии, а также роль ветеранов, оседавших в провинциях и способствовавших их романизации. Усиление финансовой мощи государства, романизация провинциальной знати, расширение доступа италиков и провинциалов в сенат, армию, государственный аппарат создали довольно благоприятные условия жизни в Римском государстве. Общий подъем культуры способствовал развитию искусства и в значительной мере определил его характер, обращенный к более широкому кругу людей. В этот период искусство портрета достигает одной из вершин своего развития. Создаются произведения исключительной жизненной убедительности.

Реализм в портрете как точная и правдивая передача образа человека составляет специфическую особенность римского портрета на всем протяжении его развития, но каждый отдельный период по-своему, разными художественными средствами воплощает правду образа. В портрете флавиевского времени скульптор прибегает к динамическим и пространственным композициям, к тончайшей передаче фактуры поверхности, сохраняя четкость построения, свойственную античной скульптуре. Римские мастера флавиевской эпохи обращаются к эллинистическому портрету, в котором они находят решения, адекватные своим художественным поискам. Тенденция к усилению живописности, к использованию элементов света и тени наблюдается в конце периода Юлиев-Клавдиев. В флавиевском портрете живописность становится одной из самых главных особенностей стиля.

Изучение произведений этого периода позволяет говорить о постепенном изменении их стиля. Исследователи выделяют раннефлавиевские и позднефлавиевские портреты и констатируют наличие двух направлений — прогрессивного, реалистического и идеализирующего, классицизирующего. Преимущественный интерес представляет первое из них, так как все новое и выдающееся в искусстве находило свое выражение прежде всего именно в произведениях этого направления. В идеализирующем стиле выполнялись главным образом монументальные статуи, колоссальные бюсты и головы, которые ставились в официальных местах.

Как и в предшествующие периоды, портреты императоров, многие из которых были выполнены лучшими скульпторами эпохи, помогают проследить последовательность изменения стиля.



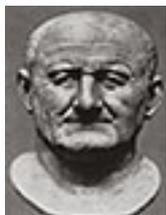
илл. 61 Одним из лучших портретов раннего периода, исполненных около 69—70 годов, по справедливости считается портрет императора Веспасиана, хранящийся во Флоренции, в Уффици. Голова дана в живом повороте, ее форма, очень компактная, передает характерные для Флавиев несколько укороченные пропорции лица. Переходы из одной плоскости в другую сделаны мягко и живописно: блестящей кажется лысина, [с.41] светлыми — зоркие и насмешливые глазки, огрубелость кожи лба и щек подчеркивается тонкими морщинками вокруг глаз, моделировка нижней части лица выявляет характерные особенности рта и подбородка, на сильной шее обозначены поперечные, старческие морщины. Образ Веспасиана, воплощенный в портрете из Уффици, соответствует свидетельствам древних авторов об этом императоре. Он представляется человеком с сильной волей, любящим жизнь, не склонным к сомнениям и колебаниям. Он обладал большим чувством юмора, которое позволило ему сохранять достоинство «нового» человека, каким он продолжал оставаться в глазах старой, сенатской аристократии.

«...Он с первого же дня показал себя скромным и снисходительным, причем не только не скрывал своего скромного положения в прежние годы, но постоянно старался напоминать о нем...» (Светоний, Божественный Веспасиан, 12). В его облике есть нечто простонародное: он похож на земледельцев его родных Сабинских гор, с присущей им сметливостью, природным скептицизмом, добродушием и здравым смыслом. Скульптор увидел и показал грубоватое величие Веспасиана, его любовь к жизни.

Пространственность построения головы, живописность трактовки поверхности, доходящие почти до иллюзорности, свидетельствуют об использовании наследия эллинистического искусства. Эти особенности стиля направлены на усиление характерного в образе, на максимальную заостренность индивидуальных особенностей портретируемого, составляющую специфику римского портрета. В этом заключается отличие

портретов флавиевских от эллинистических, в которых больше обобщенности и характеристика образа не столь индивидуальна.

Еще более выразительным, сравнительно с портретом Веспасиана из Уффици, является образ Веспасиана на портрете, выполненном в конце его правления, около 79 года (Копенгаген, Нью-Карлсбергская глиптотека).



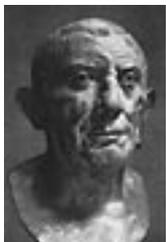
илл. 62

Портрет отличается большей обобщенностью и свободой, чем первый. Характерно разнообразие художественных приемов исполнения. В первом портрете Веспасиана (Уффици) скульптурная масса моделирована с исключительной мягкостью, переходы из одной плоскости в другую — плавные. В

копенгагенском же портрете Веспасиана введен элемент графичности: пластичная и живописная моделировка сочетается с тонкими врезанными линиями, передающими морщины и волосы. С нарочитой тщательностью переданы признаки старости: обострившиеся черты лица, глубокие морщины, набухшие веки. Но оптимистическое восприятие жизни осталось: взгляд сохраняет остроту и насмешливый блеск, а линия рта — прямизну и твердость. Старик с таким лицом мог, умирая, шутить: «Увы, я, кажется, становлюсь богом» (Светоний, Божественный Веспасиан, 23).

Вживание в изображаемую натуру, проникновение в ее сущность объясняются глубоким интересом к окружающему миру, его особенностям. Художник как бы ловит изменяющиеся образы людей и фиксирует их в их неповторимости. Флавиевские мастера не останавливались на передаче старческих лиц; они изображают и молодых женщин, как бы [с.42] любуясь своеобразием их черт и красотой. Эти портреты менее строги, чем классицизирующие портреты эпохи Августа, они полнокровнее, в них ощущается живой темперамент и женское очарование портретируемых. В большом парадном портрете Юлии, дочери Тита, из Национального музея в Риме, скульптору удалось, вопреки строго фронтальной постановке, передать прелесть пушистых волос, нежный овал молодого лица, своеобразную складку губ и широко открытые, с любопытством смотрящие глаза.

Многие портреты флавиевского времени изображают представителей среднего сословия, а также богатых вольноотпущенников. Одним из произведений этой группы является известный портрет ростовщика Цецилия Юкунда, найденный в его доме в Помпее.



Это был вольноотпущенник, хитрый и беспощадный делец. Его портрет, выполненный из бронзы, стоял в атриуме его дома. Он является работой талантливого скульптора, сумевшего раскрыть характер Цецилия Юкунда: измененность и мелочность натуры, его цепкость и неутомимость в достижении намеченных целей.

Богатство, прочное положение среди жителей Помпеи, успех достались ему, видимо, нелегко: страх, неудачи, борьба наложили отпечаток на его лицо, изрезанное глубокими морщинами. Больше всего в этом портрете запоминаются глаза, холодные и беспокойные. В трактовке глаз, волос, морщинок применена врезанная линия, вносящая некоторую сухость, напоминающую римские республиканские портреты. Скульптор использовал натуралистические подробности, такие, как кривой рот, оттопыренные уши, бородавку на щеке, для того чтобы конкретизировать образ, жизненность и цельность которого он прекрасно ощущал. Портрет Цецилия Юкунда — страшный человеческий документ, неприукрашенный, беспощадный лик одного из представителей «новых людей». Вероятно, многие обитатели уютных помпейских домов разделяли его вкусы и взгляды на жизнь. Надписи на полу в атриуме нескольких домов в Помпеях гласят: «Прибыль — радость», «Привет тебе, прибыль».

К той же группе портретов лиц среднего сословия относятся портреты супругов Гатериев. В семейном склепе Гатериев близ Рима, открытом еще в первой половине XIX века, были найдены два скульптурных бюста, помещенных в своеобразных нишах-храмиках с двумя колоннами и небольшим фронтоном. По времени их относят к 79—80 годам, к началу правления Тита.



илл. 64

Оба портрета представляют собой реалистические беспощадные изображения. Фигура Гатерия, стареющего мужчины с поредевшими вьющимися волосами, изображена почти по пояс. На левое плечо накинут плащ, образующий мягкие, глубокие складки, у основания бюста — змея — изображение, связанное, по-видимому, с загробным культом. Раньше ее объясняли как знак врачебной профессии Гатерия. Поворот головы — свободный и живой. Голова выполнена с исключительным мастерством: волосы кажутся жесткими и довольно редкими, кожа — рыхлой и жирной, особенно на лбу; выразителен рот с толстыми губами — выдвинутая вперед нижняя губа придает Гатерию презрительное выражение. Это лицо человека, знакомого с превратностями судьбы, у него нет иллюзий, он очень прозаичен.



илл. 65

Его жена также [с.43] изображена с большим мастерством. Ее небольшие глаза, смотрящие равнодушно и холодно, и плотно сжатый рот с тонкими губами свидетельствуют о черствости природы. Модная прическа с тщательной горизонтальной завивкой еще больше подчеркивает ее будничность и мелочность.

Специфически римский, без идеализации, реализм надгробных портретов Гатериев позволяет видеть в них продолжение римских республиканских надгробных скульптур, существовавших и в эпоху ранней Империи.

Все рассмотренные портреты относятся к первой половине правления Флавиев. Произведением, завершающим первый период флавиевского портрета, можно считать портретную статую Тита,



илл. 66

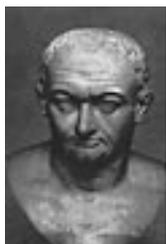
найденную в садах Латерана в Риме в 1828 году в развалинах античного здания, где, вероятно, она стояла в нише. Статуя дает представление об облике Тита. Внешне он напоминал своего отца, Веспасиана, плотностью фигуры, характерными чертами широкого лица, массивной челюстью и небольшими глазами. Однако в портрете нет ничего от веселой насмешливости Веспасиана. Голова кажется слишком большой, хотя, несомненно, принадлежит статуе. Возможно, у Тита

действительно голова была непропорционально велика. Любезное выражение лица создает впечатление благожелательности и уверенного спокойствия императора. Статую можно было бы рассматривать как идеальный образ императора. Но любовь к изображению индивидуального, конкретного и живого в этом портрете одержала верх над стремлением к идеализации.

Искусство времени правления Домициана (81—96 гг. н.э.) носит название позднефлавиевского. Портреты приобретают большую утонченность в передаче внутреннего мира людей с менее целостным и здоровым взглядом на жизнь, чем в период становления династии. На ход развития искусства оказывала влияние и личность самого Домициана и обстановка, которая сложилась в период его царствования. В отличие от своего отца Веспасиана и брата Тита Домициан был неуверен в себе, подозрителен и жесток. Последние семь лет правления были омрачены проявлениями его деспотизма. Возбудив к себе ненависть окружающих, Домициан был убит в результате заговора, в котором приняли участие его жена и вольноотпущенник.

Многочисленные статуи и бюсты Домициана были почти полностью уничтожены противниками после его убийства. «...Сенат приказал принести лестницы и в своем присутствии убрать отовсюду медальоны с барельефными его изображениями и бюсты и тут же разбить их о землю, а напоследок постановил стереть надписи с его именем и уничтожить его память» (Светоний, Домициан, 23).

До нашего времени дошло поэтому не много портретов этого императора.



илл. 68

Один из них находится в Риме во дворце Консерваторов. В период Флавиев портретные головы изображались обычно погрудными, с развернутыми плечами. В этом бюсте плечи утрачены, сохранилась только средняя часть груди. Голова повернута влево и чуть-чуть опущена. Очень высокий лоб обрамлен довольно длинными, волнистыми прядями волос. Большой

мясистый нос нависает над характерной [с.44] толстой верхней губой. В повороте головы, трактовке глаз, неприятной улыбке — много индивидуального. Облик императора носит отпечаток переживаний, свойственных его порывистой и неуравновешенной натуре. В портрете уловлена сущность характера, переданы неуверенность в себе и подозрительность. «В управлении империей он вел себя неодинаково, представляя равномерное соединение пороков и добродетелей, пока также и добродетели не превратились в порок, и он... стал... жестоким от страха...» (Светоний, Домициан, 3).

Те же черты неуравновешенности и неуверенности можно заметить и в ряде других портретов этого времени. Следы сильных страстей и страданий носит образ пожилой женщины на портрете Латеранского музея.



илл. 67

Жизненная правда этого изображения захватывает зрителя. Худое лицо с резкими чертами кажется болезненным благодаря большим мешкам под глазами. Зачесанные кверху волосы открывают высокий, исчерченный морщинами лоб. В ее лице нет покоя. В нем мы не видим того приятия мира, который так характерен для портретов предшествующего периода.

Как в начале, так и в конце флавиевского времени портреты отмечены беспощадной правдивостью. В женском портрете из Латерана она выражается в передаче признаков болезненности и старости; но в отличие от раннефлавиевского периода здесь воплощен характер страдающий, неуравновешенный, трагический.

Художники периода Домициана с их более обостренным восприятием мира обращались и к изображению поэтических образов юности и красоты. Одним из таких произведений является портрет юноши из Британского музея (Лондон).



илл. 71

Поворот головы, длинная гибкая шея и свободный разворот плеч созвучны духу эллинистического искусства. Чистый лоб, пушистые тонкие брови, оттеняющие глаза, слегка поднятые кверху с немного грустным выражением, красиво очерченный небольшой рот и крепкий подбородок передают индивидуальные особенности юноши. Это красивое, но не идеализированное лицо. Умение передать фактуру поверхности, столь характерное для мастеров флавиевского времени, позволяет зрителю ощутить плотную, темную массу волос, видеть блеск влажных глаз, гладкую поверхность губ, чувствовать мягкость и эластичность кожи.

Выдающимся портретом периода Флавиев справедливо считается портрет молодой женщины из Капитолийского музея в Риме.



илл. 70

В этой голове привлекает внимание прежде всего прическа — высокая, пышная и воздушная — из множества крупно завитых локонов. Они обрамляют прекрасный, чистый лоб, составляя яркий контраст с ее точеным, красивым лицом. Хороши и пушистые брови, миндалевидные глаза, изящный нос и довольно полные губы красивого рисунка. Легкий наклон и поворот головы, длинная шея придают этому изображению особую поэтичность¹⁸. Для техники исполнения характерно обильное применение бурава, при помощи которого выполнены локоны прически, достигнут контраст света и тени в трактовке волос; поверхность лица гладкая, слегка полированная.

[с.45] Одновременно с могучим, жизнеутверждающим реализмом в период Флавиев существует идеализирующее направление, которое характерно для официальных императорских портретов. Художники этого направления обращались к эллинистической скульптуре, к статуям богов и эллинистических царей, а не к греческим классическим статуям V—IV веков до н.э., как мастера периода Юлиев-Клавдиев; поэтому в их произведениях меньше строгости и больше свободы. Идеализация образа императора развивалась в двух направлениях: во-первых, изображению императора

придавали облик героя или бога, во-вторых, стремились придать образу высшие моральные добродетели, подчеркнуть его мудрость и благочестие.

Идеализирующие портреты императоров часто исполнялись в размере, превышающем натуру. Для них характерно стремление к монументализации образа, которая достигалась при помощи сглаживания индивидуальных особенностей лица, придания большей правильности и обобщенности его чертам.

В колоссальном бюсте Веспасиана (Национальный музей в Неаполе) перед художником стояла нелегкая задача — преобразить характерное, но некрасивое и грубое лицо Веспасиана в духе правильной, благородной красоты. Он справился с этой задачей, сохранив сходство с Веспасианом, но придав большую правильность чертам его лица: увеличен лоб, сглажены характерные морщины, шире раскрыты глаза, во взгляде — спокойствие и сила. Большие размеры бюста подсказали целесообразность применения более обобщенной трактовки поверхности лица и отказ от детализации моделировки.



илл. 69

Те же признаки идеализации мы находим и в колоссальном портрете Тита из Неаполитанского Национального музея. Его красивому молодому лицу приданы еще большая правильность, спокойствие и величие. Волосы плотной массой завитков обрамляют лоб.

Среди идеализирующих портретов позднефлавиевского



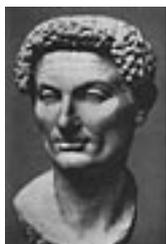
илл. 73

времени можно назвать портрет императрицы Домиции, жены Домициана, дочери знаменитого полководца Домиция Корбулона (Копенгаген, Нью-Карлсбергская глиптотека). Голова поставлена строго в фас. Высокая прическа в виде большого валика из крутых, мелких локонов обрамляет лоб, придавая ему форму треугольника, и спускается к ушам. Правильные черты лица, спокойный, надменный взгляд и строгая складка губ придают образу Домиции характер парадного портрета. Полные щеки и выдающийся

круглый подбородок подчеркивают его нарочитую статичность и монументальность.

В портрете воплощен облик надменной и величественной императрицы. Ее реальная жизнь и судьба: неудачное первое замужество, брак с Домицианом, роман с знаменитым актером Парисом, развод с Домицианом, возвращение к нему, участие в убийстве императора — никак не отразились в этом портрете. Все личное подавлено, подчинено строгому этикету, скрыто под маской высокомерного спокойствия.

В заключение следует остановиться на портретах этого времени, происходящих из Египта. Римское понимание портрета встретилось здесь [с.46] с египетским, сильно эллинизированным искусством. Мастера Александрии и других центров откликнулись на новые задачи портрета, используя свою многовековую художественную культуру. В этот период создаются прекрасные произведения как в скульптуре, так и в живописи (фаюмские портреты). К числу выдающихся скульптурных портретов этого времени, исполненных в Египте, можно отнести голову женщины из Берлинских музеев.



илл. 74

Это пожилая женщина со спокойным лицом, энергичным профилем и длинной шеей. Нос с сильной горбинкой указывает на ее восточное происхождение. Это была, вероятно, очень важная особа, так как при раскопках некрополя Ком-Эш Шукафа, близ Александрии, был найден другой портрет этой же дамы.

Живописность и мягкость моделировки и тонкие, не очень крупно завитые волосы, образующие валик над лбом, — признаки раннего флавиевского портрета. Голова вставлялась в статую, как указывает овальный обрез шеи. Необработанная поверхность задней части головы была, вероятно, скрыта покрывалом, выполненным из штука и не сохранившимся. В этой голове сочетается характерная для эллинистических произведений александрийской школы очень мягкая светотеневая моделировка поверхности с чисто римской поразительно точной передачей

черт лица. Портрет свидетельствует о тесной связи между греко-восточным и римским миром.



илл. 72

В этом плане интересен также портрет мальчика-ливийца, происходящий из Александрии, хранящийся в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина в Москве. По-видимому, эта голова мальчика, как и большая часть детских портретов в Риме, была посмертным изображением. Выполненная из мрамора, голова покрыта левкасом и позолотой, следы которой сохранились по всей поверхности лица. Этот прием позолоты мрамора может быть сопоставлен с золотыми масками Древнего Египта. Золочение мраморных статуй не применялось в классической и эллинистической Греции, но в Риме, особенно в императорскую эпоху, оно применялось. В этой голове сочетаются египетская традиция и римский вкус к пышности и роскоши. Тип лица мальчика — не римский. Это ливиец с густыми волосами и толстыми губами. Портрет исполнен хорошим скульптором, удачно передавшим возрастные и этнические особенности лица. Живописная манера исполнения заключена в строгие, сдержанные формы, соответствующие посмертному изображению. Эту голову следует рассматривать как образец римского портрета, перенесенного на почву Египта, который в это время подвергся сильному влиянию греко-римской культуры.

Реализм флавиевских портретов имеет эмоциональную окраску, в нем больше, чем в предшествующие периоды, ощущается отношение художника к портретируемому лицу. Интерес к миру и человеку определяет богатство и разнообразие художественных форм и технических приемов.

ПРИМЕЧАНИЯ:

18. Антична только голова, а шея и бюст реставрированы мастером XVIII в., хорошо уловившим, что шея должна была быть тонкой и длинной.

ГЛАВА V

ПОРТРЕТ ВРЕМЕНИ ИМПЕРАТОРА ТРАЯНА

98 — 117 гг. н.э.

Время правления императора Траяна (98—117 гг. н.э.) является переломным моментом в истории Римской империи. С внешней стороны это один из самых блестящих ее периодов, время победоносных войн, наибольшего расширения ее территории, простиравшейся от Британских островов до Персидского залива; время необыкновенного роста богатства Рима, когда в Италию стекались колоссальные средства, награбленные в захватнических войнах; это позволило Траяну и его преемнику Адриану вести большое строительство, создавать не только мощные оборонительные укрепления на границах империи, но и великолепные архитектурные ансамбли в самом Риме и других городах Италии. Но блестящий расцвет империи не имел прочной основы, что и привело к быстрому отказу от многих завоеваний Траяна немедленно после его смерти, к вынужденному переходу от завоевательной к оборонительной политике при его ближайших преемниках. Завоевательные войны, которые вел Траян, были последней активной попыткой спасти Римскую империю от начинающегося внутреннего разложения, попыткой, не принесшей длительных положительных результатов. Действительно, при всем внешнем блеске государства именно в этот период начинается упадок сельского хозяйства Италии — экономической базы империи. Рим и Италия, оставаясь политическими хозяевами государства, постепенно становятся из экономического центра паразитическим придатком провинций, сила которых в этот период, напротив, все более возрастает. Одним из внешних проявлений этой силы было то, что в лице Траяна впервые на императорском престоле появился представитель римской провинциальной знати. И если в провинции еще существовали значительные ресурсы, обуславливающие возможность дальнейшего экономического развития и движения вперед, то в самой Италии эти ресурсы были уже исчерпаны, и никакие искусственные меры, вроде алиментаций (денежных ссуд, выдаваемых мелким

землевладельцам государством), введенных Нервой и широко применявшихся Траяном, не могли возродить ее хозяйство. В то же время увеличивается разложение внутри всех слоев римского общества, безудержно растет богатство его верхушки и усиливается пауперизация беднейшей части населения.

[с.48] Естественно, что все эти симптомы упадка не были столь значительны, чтобы затмить внешний блеск империи, сообщаемый ей победоносными войнами. Но они были заметны, и именно в этот период появляются первые признаки неуверенности и тревоги, которые достигнут апогея в следующем столетии. Пока же они проявляются в поисках идеалов, на которые можно было бы опереться в попытках возродить римское общество, привить ему снова утраченные им добродетели. Вполне естественно было обращение в поисках этих идеалов к эпохе Республики, периоду зарождения обширного Римского государства, периоду, представлявшемуся в памяти потомков временем суровых людей, скромных в домашней жизни, доблестных в войнах, посвятивших себя заботам о благе государства. Восхищением простыми нравами предков проникнуты сочинения крупнейшего римского историка начала II века н.э. Тацита. И в сатирах Ювенала, современника Траяна, также отразилось презрение и к римской аристократии, и к плебсу, и к новоявленным богачам, которые «лишь преступленьем себе наживают сады и палаты, яства, и старый прибор серебра, и кубки с козлами» (Ювенал, Сатиры, I, 70). Им он противопоставляет идеализированных героев древних времен. В сатирах Ювенала отразилась и реакция римлян на увлечение культурой Греции, особенно характерное для римской аристократии.

Пусть слой невелик осевших ахейцев,
Но ведь давно уже Оронт сирийский стал Тибра притоком,
Внес свой обычай, язык...»

(Сатиры, III, 60)

В увлечении временем Республики сыграло роль и стремление большого числа римлян противопоставить свои собственные идеалы нарастающему влиянию греческой культуры; это было своего рода протестом против усиливающегося проникновения в различные области римской жизни, в том числе и в искусство, греческих обычаев.

Обращение к традициям римского общества эпохи Республики соответствовало, очевидно, и характеру самого императора Траяна, трезвого и рассудительного политика, сурового и храброго солдата. Не случайно его друг и соратник Плиний Младший в своем «Панегирике», страдающем, конечно, сильными преувеличениями, восхваляет императора Траяна именно за верность старым обычаям, за скромность и простоту его обихода.

Это стремление возродить традиции республиканского времени проявилось наиболее полно и непосредственно в области скульптурного портрета. В других областях искусства, особенно в архитектуре, достижения периода Флавиев продолжают играть значительную роль, в портрете же разрыв с предшествующим стилем был более резок. Пожалуй, ни в один из периодов развития римского портретного искусства, за исключением времени Августа и Адриана, личность императора не оказала такого влияния на формирование скульптурного портрета, как в эпоху Траяна. Но если при Адриане определяющее воздействие оказывали главным [с.49] образом вкусы и склонности императора, то при Траяне такое влияние оказывала сама его личность, несомненно, очень значительная.

Выдвинувшийся из среды провинциальной знати, выходец из испанского города Италики, талантливый полководец, Траян, усыновленный императором Нервой в конце 97 года н.э., стал императором в январе 98 года, в возрасте сорока пяти лет. Это был уже вполне сложившийся государственный деятель, и едва ли не лучшей его характеристикой является тот факт, что, получив известие о смерти своего предшественника, Траян, находившийся в это время на Рейне, где он готовил поход против германцев, не вернулся сразу же в Рим, но продолжал вести военные действия и

появился в своей столице лишь в следующем году, после успешного завершения кампании.

Именно таким суровым воином, делившим с солдатами все невзгоды походной жизни, представляют императора скульптурные портреты, относящиеся к первому десятилетию его правления. Они сравнительно немногочисленны и уступают в отношении художественного совершенства более поздним портретам императора. Но вместе с тем именно они дают наилучшее представление о личности портретируемого благодаря непосредственности передачи, еще лишенной парадности и величия позднейших изображений императора¹⁹.

Характерным образцом этих ранних портретов, в которых особенно четко проявились реминисценции республиканского стиля, является портрет императора Траяна в собрании Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина.

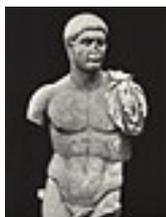


илл. 75

Это рельефная голова, изготовленная из вторично использованного обломка статуи задрапированного человека; голова была вставлена в какое-то обрамление, возможно, в мраморный декоративный щит, клипей, служивший украшением храма и общественного здания. Изображен человек средних лет с суровым некрасивым лицом. Хорошо переданы характерные черты императора Траяна, знакомые нам по многочисленным его изображениям на монетах, на рельефах и в круглой скульптуре: низкий выпуклый лоб, на который падают почти прямые пряди волос, широко посаженные большие миндалевидные глаза со слегка прищуренными веками, сильно выступающий вперед нос с треугольной складочкой на переносице, довольно большой рот с тонкими плотно сжатыми губами, обрамленный резкими складками, крепкий подбородок. Эти черты встречаются на всех портретах Траяна. Портрету из московского собрания близки многие другие ранние портреты императора. Все они характеризуются своеобразным, свойственным лишь эпохе Траяна стилем исполнения, сочетающим моделировку лица широкими, мало

расчлененными плоскостями с резкой графической манерой передачи деталей. Особенно характерно исполнение волос. На ранних портретах Траяна они охватывают голову плотной шапкой; неглубоко врезанные, четкие линии обозначают отдельные почти прямые пряди, лишь на концах слегка изгибающиеся и расходящиеся в стороны в центре лба или над углом глаза. Такая трактовка волос, несколько напоминающая графически обозначенные волосы на республиканских портретах, но отличающаяся более высоким рельефом, — характерная черта иконографии [с.50] времени Траяна. Стремление подражать строгому и четкому стилю республиканских портретов проявляется и в чрезвычайно резкой графической передаче немногочисленных морщин, прорезающих лицо Траяна, в четком рисунке век, губ. В этих портретах нет непосредственной свежести республиканских голов с их подчас наивным увлечением передачей отдельных деталей. Но неправильно рассматривать произведения времени Траяна как внешнюю и не вполне удачную попытку возродить принципы республиканского портрета. Эпоха Траяна создает свой собственный портретный стиль, стиль несколько холодный, лишенный эмоциональности, но целостный и выразительный.

Около 108 года н.э., судя по изображениям на монетах, появляется новый тип портретов Траяна. Это изменение связано, очевидно, с празднованием десятилетия правления императора. Гросс в своей работе так и называет их — «портреты десятилетия». Если в ранних портретах акцентировался образ солдата, делившего со своими соратниками все трудности походной жизни, то теперь перед нами не простой воин, но победоносный полководец и мудрый государственный деятель. Впервые эти новые черты проявляются в превосходной портретной статуе, находящейся в Копенгагене.



илл. 76

По типу лица и трактовке волос эта скульптура примыкает к ранним портретам, но изображение императора обнаженным, в виде могучего атлета, предвосхищает идею героизации его образа, которая так ясно звучит в портретах второй половины его правления. К портрету Траяна из Копенгагена вполне приложима восторженная характеристика его внешности, данная Плинием в его «Панегирике»: «...А его бодрость, а статная фигура, величественная голова и полное достоинства лицо, и ко всему этому цветущий возраст, без физической слабости, но в то же время без некоторых ранних признаков старости, дарованных ему богами как бы нарочно для того, чтобы придать больше величия его царственной осанке!»

Идея героизации образа императора ясно выражена в лучших образцах его портретов, созданных в честь десятилетия правления;



илл. 78

это два широко известных бюста в Ватикане, с перевязью и палудаментом — военным плащом, накинутым на левое плечо. К ним близки бюсты в Капитолийском музее в Риме и в Британском музее в Лондоне. На этих портретах император старше, чем на ранних изображениях, лицо его стало строже, суровее, значительнее. Резче подчеркнуты складки на переносице, брови нахмурены, выдавая напряженную работу мысли. Несмотря на отсутствие пластически выполненного зрачка, глаза переданы очень выразительно — ощущается сосредоточенный, внимательный взгляд.

В исполнении деталей лица, глаз, губ, волос сохраняется большая четкость линий, но в то же время появляется элемент пластической лепки формы, начинает исчезать сухость, характеризовавшая портреты раннего времени. Особенно заметно различие в трактовке волос — теперь это не плотная масса, расчлененная скучными графическими линиями, а свободно лежащие чуть волнистые пряди, местами пересекающиеся, расходящиеся в стороны. При сохранении несомненно большого сходства, [с.51] что доказывается сравнением этих портретов с многочисленными изображениями Траяна на монетах, в них ясно чувствуется героизация образа

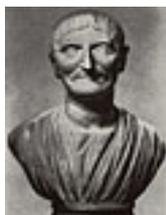
императора, стремление придать ему особую значимость. Если в ранних портретах Траяна ощущаются реминисценции республиканского искусства, то в этих портретах видно обращение к традициям портрета времени Августа. В этот же период появляются и статуи Траяна, изображающие его в позе оратора, обращающегося с речью к войскам, воспроизводящие позу статуи Августа из Прима Порта (например, статуи Траяна из Утики и из Остии). Однако искусству времени Траяна, трезвому и сдержанному, более соответствует другой вариант этой темы, известный еще в I веке н.э., но не получивший тогда распространения. Такова лучшая из дошедших до нас панцирных статуй Траяна в собрании Нью-Карлсбергской глиптотеки в Копенгагене.



илл. 77

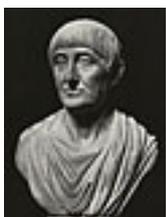
Несмотря на парадное одеяние, поза Траяна, полная спокойного достоинства, гораздо проще торжественной позы статуи Августа. Голова императора по своему типу близка ватиканскому бюсту. Статуя в Копенгагене дает образ уверенного в себе полководца, безусловно героизированный, но в то же время сохраняющий всю полноту жизненной убедительности. Вероятно, именно таким появлялся Траян перед своими войсками. Этот тип доминирует в бюстах Траяна всей второй половины его правления. Поздним портретам императора свойственна тенденция к усилению пластической передачи форм.

Портреты императора Траяна оказали большое влияние на портреты частных лиц — явление, характерное для римской скульптуры в целом. В частности, широко распространяется мода на прическу в виде длинных, почти прямых прядей волос, низко спускающихся на лоб, характерную для ранних портретов императора. К ним восходят многочисленные бюсты частных лиц времени Траяна.



илл. 79

Хорошим образцом таких портретов является бюст неизвестного в Государственном Эрмитаже, условно называемый «Саллюстий» (по вырезанной в новое время надписи на базе). Характерны графическая трактовка волос, длинные пряди которых плотно прилегают к голове, четко очерченные линии век, губ. Изображен человек не молодой; легкая улыбка, слегка приподнимающая уголки губ, не нарушает общего холодновато-спокойного выражения, присущего этому лицу. Характерен небольшой бюст, задрапированный в тунику и перекинутую через левое плечо тогу. Форма бюста, обрезанного на уровне плеч, стоящего на низкой профилированной базе, типична для портретов начала II века н.э. Она сохраняется в портретах частных лиц до конца правления Траяна,



илл. 81

как мы видим на одном из лучших образцов портретной скульптуры этого времени — бюсте пожилого человека в Неаполе. Длинные волосы, расчлененные на плоские пряди, почти совсем закрывают его лоб, глаза, полузакрытые нависающими веками, смотрят куда-то вдаль, безгубый, плотно сжатый рот выражает сдержанную силу и легкое презрение к окружающим.

Тип поздних портретов Траяна, сложившийся после десятилетия его правления, не оказал существенного воздействия на развитие портретов [с.52] частных лиц. Новая форма большого бюста, охватывающего всю грудь и руки чуть ниже плеч, появляющаяся в поздних портретах императора, широкое распространение получит лишь в следующий, адриановский период.

В неаполитанском бюсте старика нет той идеализации, того классицизма, какие отмечаются в поздних изображениях императора, хотя он датируется около 110 года и является великолепным образцом скульптуры времени Траяна. Такие портреты несколько однообразны в передаче определенного типа сурового, спокойного, сдержанно-холодного человека, но передают они его весьма выразительно.

Большой интерес представляют женские портреты эпохи Траяна, позволяющие особенно четко проследить различие между искусством этого времени и предшествующим, флавиевским, с мягкой моделировкой поверхности, преобладанием скульптурной лепки над графическим рисунком и живописной игрой светотени. Портрет молодой женщины времени раннего Траяна, хранящийся в Берлинских музеях, представляет, по существу,



илл. 80

переходный памятник между флавиевскими и траяновскими портретами. Спокойное, чуть грустное женское лицо трактовано обобщенно: голова увенчана нарядной прической. Такая прическа, состоящая из поднимающегося над лбом высокого кокошника,

образованного крутыми завитками волос, появилась еще в

флавиевскую эпоху. Прекрасный образец ее дает великолепный

женский портрет в Капитолийском музее в Риме (см. стр. 44). Но если в флавиевском портрете скульптору удалось передать пышную массу локонов, кажущуюся живой и подвижной, то в голове Берлинских музеев совсем не чувствуется мягкости, преодолевающей твердость камня. Здесь подчеркнута прочность этого сложного сооружения из плотно уложенных завитков, которые образуют сплошную поверхность, испещренную глубоко просверленными отверстиями. В такой сухой и жесткой интерпретации прическа вполне соответствует обобщенно-холодным, четким чертам лица этой молодой женщины. Юность и красота в меньшей мере привлекают скульпторов эпохи Траяна, чем передача сильных и энергичных лиц пожилых женщин с их пусть некрасивыми, но характерными лицами; аналогичный подход мы видим и в мужских портретах этого времени. В собрании Эрмитажа находится



илл. 82

бюст пожилой женщины с некрасивым лицом, прорезанным складками, идущими от углов носа и рта и с маленькими, широко расставленными глазками. Пышная прическа, несмотря на всю жесткость трактовки, мало подходит к этому исполненному в характерном для траяновских портретов сухом и жестком стиле

лицу.

Типичным образцом женского портрета эпохи Траяна является бюст неизвестной римлянки из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина²⁰.



илл. 86

Скульптор изобразил женщину средних лет с немного усталым лицом. Невысокий лоб, миндалевидной формы глаза, обрамленные слегка припухшими веками, маленький рот с тонкими, плотно сжатыми губами напоминают портреты сестры Траяна Марцианы, но сходство не настолько велико, чтобы можно было считать эту голову ее портретом. Голова увенчана сложной прической в [с.53] виде небольшой двойной диадемы из кос над лбом и тугого пучка на темени. Графический рисунок заплетенных в косички волос характерен для портретов этого времени. По своему стилю и приемам исполнения портрет типичен для траяновской эпохи.

Те же черты мы видим и в лучших образцах женского портрета времени Траяна, поднимающихся над уровнем рядовых произведений.



илл. 85

Такова портретная статуя пожилой женщины в Национальном музее в Неаполе. Лицо ее очень выразительно, чувствуется незаурядный ум этой, вероятно, много пережившей женщины; кажется, что в уголках губ прячется легкая снисходительная усмешка. Голова увенчана высокой прической из туго заплетенных кос. Фигура, задрапированная в длинную тунику и в наброшенный поверх нее плащ, поражает свободой и изяществом, грациозным жестом правой руки, придерживающей край плаща. Она была скопирована с распространенного греческого типа женской задрапированной статуи IV века до н.э., лучшими образцами которой служат прекрасные статуи из Геркуланума, хранящиеся в дрезденском Альбертинуме.

Скульптуры классической эпохи охотно копировались римскими мастерами, использовавшими греческие мотивы для создания портретных статуй. Высокое мастерство изготовившего эту статую римского скульптора

позволило ему создать целостное произведение. Жесткий стиль трактовки складок одежды согласуется с сухим графическим исполнением головы. Существует ряд статуй, близких неаполитанской, — например, статуя пожилой римлянки в Каирском музее, где гораздо больше, чем в неаполитанской скульптуре, проявляется диссонанс между портретной головой с некрасивым старым лицом и стройной, изящной фигурой.

Большое влияние на формирование моды, которой следовали знатные римлянки, на сложение типа женского портрета эпохи Траяна оказали портреты представительниц императорской семьи, прежде всего жены Траяна Плотины Домиции. Сохранившиеся до нашего времени ее портреты относятся к последним годам правления Траяна. В них нашли свое отражение те изменения, которые наиболее ярко проявились в поздних портретах самого Траяна.

Императрица изображалась уже не очень молодой женщиной со спокойным и значительным, слегка утомленным лицом, с правильными, но не очень красивыми чертами. Продолговатое лицо увенчано прической в виде собранных над лбом и расходящихся полукруглой диадемой волнистых прядей волос, заплетенных на затылке в несколько тонких косичек. Эта необычная прическа дополняется валиком из мелких локонов в форме полумесяца, обрамляющих лоб, — деталь, часто встречающаяся на женских портретах этого времени. Превосходна голова Плотины, найденная в Остии и хранящаяся в Национальном музее Терм в Риме.



илл. 83

В этом портрете, несомненно идеализированном, воплощен образ идеальной правительницы, нарисованный Плинием в его «Панегирике Траяну» (83): «Твоя же, Цезарь, жена хорошо подходит к твоей славе и служит тебе украшением. Можно ли быть чище и целомудреннее ее? Или более достойной вечности?.. Как бережлива твоя жена в частной жизни, как [с.54] скромна в окружении свиты, как проста в своем обращении...» Патетические восклицания Плиния хорошо рисуют идеалы его времени.

Черты, характерные для портретного искусства времени Траяна, проявляются и в изображениях сестры императора Марцианы. Некоторые из них идеализированы так же, как и портреты Плотины.



илл. 84

Такова колоссальная голова Марцианы в музее Остии. Лишь небольшие складки у губ передают возраст Марцианы, которая была на несколько лет старше своего брата. Идеализация в значительной степени объясняется тем, что портрет этот является ее посмертным изображением. В других же портретах Марцианы, таких, как ее бюст в Национальном музее в Неаполе, сильнее подчеркнуты графичность и жесткость исполнения.

Несколько слов надо сказать о портрете времени Траяна на периферии империи. В Греции были живы богатые традиции искусства предшествующих веков, что не могло не сказаться на претворении стиля траяновского портрета. Из портретов, происходящих с Афинской Агоры, к этому времени относится портрет бритого мужчины, вероятно, жреца. Форма бюста, задрапированного одеждой, трактовка изрезанного глубокими морщинами лица — типично траяновские. Но большая мягкость и пластичная лепка форм, великолепное мастерство обработки мрамора, смягчающие в какой-то степени четкую графичность исполнения, свидетельствуют о сохранении традиций греческого искусства.



илл. 87

Интересна портретная голова, найденная в Керчи в 1961 году. Она изображает немолодого бородатого мужчину и является, очевидно, портретом какого-то знатного боспорца. Наряду с чертами, сближающими его с портретами Траяна и позволяющими с уверенностью датировать его этим временем, такими, как исполнение волос, многие черты, в частности наличие бороды, указывают на то, что это портрет варвара, местного жителя — неримлянина. Обобщенная трактовка бороды сближает керченскую голову с греческими портретами. Моделировка лица, более мягкая и пластичная, чем в римских головах,

указывает, что эта голова была сделана, вероятно, греческим мастером, скорее всего в самом Пантикапее, из привозного мрамора.

Портреты времени Траяна, исполненные на окраинах Римской империи, отличаются определенным своеобразием. Однако их слишком мало, чтобы делать окончательные выводы.

ПРИМЕЧАНИЯ:

19. Крупнейший исследователь скульптурных портретов Траяна, Гросс (W. G. Gross, *Bildnisse Traians*, Berlin, 1940) разделяет его ранние портреты на две группы, условно названные «портретами молодого Траяна» и «портретами в венке»; последние он датирует по монетам с изображением головы Траяна в венке — символе гражданской власти, появляющимися в 103 г. н.э. Однако различие между этими двумя группами портретов столь незначительно, что правильнее рассматривать эти портреты как произведения одного направления.

20. Ко времени Траяна относится только голова, а самый бюст, охватывающий плечи, задрапированный в пышные складки плаща, датируется второй половиной II в. н.э. Он был довольно удачно соединен с головой уже в новое время.

ГЛАВА VI

РИМСКИЙ ПОРТРЕТ II ВЕКА Н.Э.

ПОРТРЕТ ВРЕМЕНИ АДРИАНА

117—138 гг. н.э.

Время правления императора Траяна было периодом последних блестящих завоеваний Римской империи. Огромные покоренные Римом, но не усмиренные территории было трудно держать в повиновении. Необходимость упорядочить управление обширными провинциями, подавить внутренние волнения и укрепить императорскую власть заставили преемника Траяна Адриана (117—138 гг. н.э.) перейти от завоевательной политики к

оборонительной. Опытный полководец, Адриан главное внимание уделял укреплению границ государства и сохранению мирных отношений с соседями, предпочитая действовать не силой оружия, а путем дипломатических переговоров. Он возвратил парфянскому царю области, завоеванные Траяном, чем предотвратил возможность новой войны с Парфией. Из покоренных Траяном областей он сохранил только Дакию и часть Аравии. Адриан большое внимание уделял провинциям, заботился о росте и обогащении провинциальных городов. Он много путешествовал, преследуя прежде всего политические цели и удовлетворяя в то же время свою любознательность.

«...Он страстно любил путешествия; со всем тем, о чем он читал относительно разных мест по всему кругу земель, он хотел познакомиться, увидав своими глазами» (Элий Спартиан, Жизнеописание Адриана, XVII, 8).

Он побывал почти во всех римских провинциях от Британии до Греции и Египта. Высокообразованный ученый и художник, Адриан не был человеком цельного мировоззрения. Рационализм и практицизм сочетались у него со склонностью к мистическим культам и учениям. Он увлекался греческой философией, главным образом учением стоиков.

Углубление в свои внутренние переживания, стремление уйти от реальной действительности были характерны не только для мировоззрения самого Адриана, но и для многих представителей римской знати, составлявших его окружение.

При своем дворе Адриан стремился сосредоточить самых образованных людей империи, ученых и художников, старался развить интерес к греческой культуре среди молодежи. Эллинофильская политика императора, его увлечение греческой культурой обусловили в значительной [с.56] мере создание нового направления в римском искусстве. Время Адриана было временем нового классицизма. В этот период делается много копий и воспроизведений греческих статуй. Многие из них украшали виллу

Адриана в Тиволи (Тибур), представлявшую собой род музея. Из своих путешествий Адриан вынес интерес также к египетской культуре, что привело к чисто внешнему подражанию в ряде скульптур его времени формам египетской пластики.

Увлечение греческой философией привело к подражанию внешности греческого философа, что сказалось на облике самого Адриана. Он стал носить бороду и ввел ее в моду в кругу придворных. Таким изображен он в дошедших до нас портретах.

В скульптуре времени Адриана, в частности портретной, появляются новые стилистические черты, представляющие собой своего рода реакцию на линейную сухость искусства периода Траяна. Они выражаются в стремлении к более живой и пластичной передаче человеческого тела. Жесткие, немного угловатые контуры траяновского портрета сменяются более мягкими и плавными. Волосы передаются свободно лежащими на голове локонами, в отличие от жестких, зачесанных на лоб прядей траяновских портретов. В этом также сказывается подражание греческим портретам. Поверхность мрамора на лице начинает заглаживаться и полироваться. Благодаря этой полировке, очень умеренной, сильнее оттеняется различие между волосами и гладкой кожей лица.

Самое важное нововведение в портретной скульптуре времени Адриана — в пластическом исполнении глаз, придающем взгляду большую живость и известную одухотворенность. Радужная оболочка обводится процарапанной линией, зрачок пробуравливается. Благодаря этому выражение глаз меняется в зависимости от освещения. Несомненно, это нововведение было вызвано стремлением придать портретам большую выразительность. Однако подобная трактовка глаз распространяется не сразу. В ранних портретах глаза раскрашиваются, как это делалось раньше.

Изменение стиля сказывается уже в посмертном, и одном из лучших, портрете Траяна,



илл. 88

выполненном в начале правления Адриана, найденном в театре Остии и хранящемся в местном музее. Черты лица императора, несколько идеализированные, исполнены очень мягко, поверхность лица слегка полирована. Волосы ритмично расположены плавно изогнутыми прядями. Мягкость моделировки отличает портрет Траяна из Остии от его более ранних изображений, исполненных при его жизни.

Важное место в портретном искусстве этого времени занимают портреты самого Адриана. Их сохранилось более двухсот тридцати, причем значительно больше на периферии, чем в Риме. Очевидно, это объясняется политикой самого Адриана, его ориентацией на провинции, где он был более популярен, чем в Риме.

Все портреты изображают императора в зрелом возрасте — он вступил на престол в возрасте сорока одного года. Большая часть их носит официальный характер. Они хорошо передают внешность Адриана, в той или иной степени ее идеализируя, но не выражают его характер.

[с.57] «Он был высокого роста, отличался внешним изяществом, завивал с помощью гребня свои волосы, отпустил бороду, чтобы скрыть природные недостатки лица, имел крепкое телосложение...» (Элий Спартиан, Жизнеописание Адриана, XXVI, 1).



илл. 91

Один из лучших официальных портретов — мраморный бюст во дворце Консерваторов в Риме. Император изображен в расцвете сил, видимо, в начале своего правления. На нем панцирь, украшенный медальоном с головой Горгоны. Плащ (палудаментум) скреплен на правом плече крупной фибулой и падает красивыми складками. Лицо обрамлено холеной бородой с усами, вьющиеся волосы тщательно уложены на голове. В их изображении применен бурав, с помощью которого выявлена и подчеркнута красота вьющихся прядей. Черты лица моделированы мягче, чем на портретах траяновского времени, что особенно сказывается в исполнении рта. Но зрачки глаз еще не

пробуравлены. Монументальная форма бюста, охватывающего плечи и верхнюю часть груди, появившаяся уже в портретах императора Траяна, распространяется теперь на все скульптурные портреты.

К ранним портретам Адриана относится также прекрасная голова Адриана Берлинских музеев, выполненная из темно-зеленого, почти черного базальта. Этот портрет, как и предшествующий, передает только внешность Адриана, но не передает его внутренний мир. Вместе с тем он поражает мастерским овладением материалом — базальтом, часто применявшимся в египетской скульптуре и распространившимся в это время среди римлян. Голова Адриана слегка повернута влево. Вьющиеся пряди волос не уступают по четкости выполнения трактовке волос в бронзе. Зрачок не пробуравлен, но радужная оболочка глаза обведена тонко процарапанной линией.



илл. 89

К числу официальных портретов относятся панцирные статуи императора (то есть в полном вооружении), прославляющие его как военачальника. Такова, например, хорошая по качеству, но плохо сохранившаяся статуя Адриана из Олимпии. Свойственное этой эпохе увлечение искусством Греции, но в духе холодного, чисто внешнего подражания, отражено в статуе Капитолийского музея,

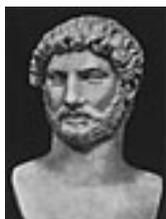


илл. 92

представляющей Адриана в образе Арея типа Боргезе²¹.

Обнаженная фигура императора довольно точно повторяет статую V века до н.э. На нее посажена портретная голова Адриана, увенчанная шлемом. Такое соединение греческой скульптуры с портретной головой характерно для римской портретной пластики и встречается, как уже отмечалось, еще в период ранней Римской империи. Изображение Адриана в образе Арея, или Марса, особенно почитавшегося римлянами, должно было подчеркивать его военную доблесть.

В отличие от ранних, внешних, официальных портретов Адриана его поздние изображения больше говорят о его внутренней жизни.



илл. 90

В известной мере они отражают глубокое раздумье, печаль, разочарование, овладевшие им в последние годы жизни. В бюсте Ватиканского музея, происходящем из мавзолея Адриана, он изображен уже в преклонном возрасте, болезненным и усталым.

Портрет относится, по всей вероятности, ко [с.58] времени постройки мавзолея, начатой в последние годы жизни Адриана. Пессимизм, недоверие к людям сказываются в беспокойном взгляде глаз, веки которых кажутся припухшими. Эти настроения, характерные для последних дней жизни Адриана, хорошо выражены в стихах, написанных им перед смертью:

«Душа моя, скиталица

И тела гостя, спутница,

В покой теперь уходишь ты

Унылый, мрачный, голый край,

Забыв веселость прежнюю».

(Элий Спартиан, Жизнеописание Адриана, XXV, 9)

В портрете из мавзолея исполнение лица Адриана с впалыми щеками, запавшими губами и другими чертами старости так же обобщенно-идеализированно, как и на более ранних его изображениях.

Классицизирующий портрет характерен для всего периода правления Адриана.



илл. 96

Этот классицизм особенно присущ портретам его жены Сабрины, испанки по происхождению. Один из лучших — бюст Ватиканского музея, выполненный в начале правления Адриана. Удлиненный овал лица Сабрины, ее тонкие правильные черты хорошо гармонируют с идеализирующим характером портрета.

Изящная головка грациозно сидит на длинной, гибкой шее. Вьющиеся волосы, схваченные обручем надо лбом, уложены на затылке мягким узлом. Черты лица, несомненно портретные, овеяны легкой грустью. Характерен довольно большой нос с горбинкой, маленький рот.

Для искусства времени Адриана велико значение образа Антиноя. Антиной — молодой грек из Вифинии, любимец Адриана, отличался необыкновенной красотой. Он сопровождал императора во всех его путешествиях. Во время пребывания в Египте Антиной, по преданию, покончил с собой, бросившись в Нил. После его самоубийства, которым он, по мнению современников, отвратил гибель Адриана, ему предсказанную, был учрежден культ Антиноя, в котором соединились религиозные представления Древнего Египта с образами греческих богов — явление, характерное для этого времени. Культ Антиноя получил широкое распространение главным образом в Греции и в Египте. Его почитали как Озириса и Адониса, Аполлона и Диониса, посвящали ему храмы и алтари. «Греки, по воле Адриана, обожествили Антиноя и утверждали, что через него даются предсказания» (Элий Спартиан, Жизнеописание Адриана, XIV, 7).

Чеканились монеты с изображением Антиноя. Сохранилось очень много его портретов, большая часть их была выполнена в Греции и восточных провинциях Римской империи.

Во всех этих портретах мы видим одни и те же черты, воспроизводящие, по-видимому, реальный образ: мускулистый торс с широкими плечами, довольно тонкие руки, округлое лицо



илл. 94



илл. 93



илл. 95

с полными щеками, пухлые губы, довольно крупный нос, прямые брови. Следует думать, что все портреты Антиноя восходят к одному прототипу. Индивидуальные черты идеализированы, большинство портретов представляет его героически [с.59] обнаженным, как греческого атлета (например, статуя

Национального музея в Неаполе, один из лучших портретов Антиноя), или в виде какого-либо греческого божества (например, статуя в Ватикане, изображающая его в образе Диониса). Однако красивое юношеское тело лишено силы и мужества греческих прообразов. Его чувственная красота соединяется с выражением томной грусти и какой-то покорности судьбе.

Одним из лучших портретов Антиноя является мраморная голова в Лувре, вероятно, копия с бронзового оригинала. Она выполнена в духе классического греческого искусства V века до н.э. При этом идеализация черт лица соединяется со стремлением передать портретное сходство. Глаза были вставлены из цветного прозрачного камня и должны были производить живописное впечатление на гладкой поверхности мрамора. Голова Антиноя слегка наклонена, выражение лица немного грустное. Пассивная грусть и обреченность, которые мы видим почти на всех портретах Антиноя, делают его образ сложным и противоречивым, далеким от простоты, ясности и оптимизма подлинных произведений греческого искусства. По характеру головного убора некоторые ученые считают, что на луврском портрете Антиной представлен в образе Озириса. Соединение черт египетского и греческого искусства можно видеть и в некоторых других скульптурах Антиноя. Такова, например, египетизирующая статуя из красного порфира в Ватиканском музее, изображающая Антиноя в древнеегипетском головном уборе — клафте и набедренной повязке. Его фигура представлена в позе, свойственной древнеегипетским статуям. Такое эклектическое соединение черт искусства Греции и Египта характерно для времени Адриана.

К тому же периоду относится ряд интересных портретов частных лиц. В этих портретах влияние классицизма сказывается главным образом в

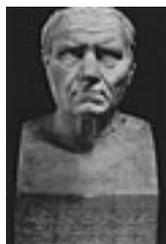
простоте и строгости построения, в известной обобщенности, отсутствии стремления к передаче деталей. Но в целом эти бюсты более индивидуальны, чем официальные, такие, как изображения Адриана и Антонию. К началу правления Адриана относится одна из лучших скульптур



илл. 97

его времени — голова мальчика (Берлинские музеи); классическая ясность и четкость скульптурной формы соединена с тонкой моделировкой. Немного выдающиеся скулы и очень полные губы придают индивидуальный характер лицу мальчика и делают его непохожим на римлянина. Это или ливиец, или житель одной из восточных римских провинций. Лицо его выражает мальчишеское упрямство и своенравие.

В греческом портрете времени Адриана наблюдаются различные тенденции. Многие его образы следуют художественным направлениям римского столичного портрета. Об этом говорят многочисленные бюсты Адриана, выполненные в Греции. Однако в ряде из них, найденных при раскопках в Афинах, надо отметить некоторое отставание от римского портрета.



илл. 100

Такова, например, герма, найденная в цистерне, к югу от Гепестиона; она изображает, судя по надписи, некоего Мойрагена, сына Драмокла. Герма относится к позднеадриановскому времени, но бритое лицо с морщинами на лбу и глубокими складками около носа по своему типу близко портретам времени Траяна, хотя моделировка его [с.60] значительно мягче, а глубоко сидящие глаза имеют пробуравленные зрачки. Волосы Мойрагена подстрижены в манере, напоминающей времена Юлиев-Клавдиев, но исполнены несколько иначе, легкой гравировкой, характерной уже для времени Адриана. Возвращение к некоторым скульптурным приемам более раннего времени можно видеть и в другом интересном памятнике — найденной в Афинах надгробной стеле с изображением некоего сирийца Дамаскена, о чем говорит надпись на стеле. Дамаскен представлен стоящим во весь рост, в тоге и сандалиях. Его бритое

лицо напоминает характерные образы траяновских портретов, хотя по стилю эта стела датируется временем Адриана. Эти примеры показывают, что далеко не все портреты, выполненные в Греции в рассматриваемую эпоху, следовали классицизирующему направлению официального римского портрета, выражавшему личные вкусы Адриана и связанных с ним кругов римской знати.

ПОРТРЕТ ВРЕМЕНИ АНТОНИНОВ

138—192 гг. н.э.

После смерти Адриана императором стал усыновленный им Тит Элий Антонин (138—161 гг. н.э.), получивший прозвище Пий (Благочестивый). Он вышел из среды богатых сенаторов провинции Галлии. На престол он вступил уже пожилым человеком, пятидесяти одного года. Своими личными качествами Антонин Пий значительно больше, чем Адриан, соответствовал представлениям римской знати, особенно сенаторов, об идеальном правителе. Он твердо следовал римским обычаям и религиозным традициям. По словам современников, он отличался мягким и добрым нравом, щедростью и отсутствием тщеславия.

«Он выделялся своей наружностью, славился своими добрыми нравами, отличался благородным милосердием, имел спокойное выражение лица, обладал необыкновенными дарованиями... при всем этом у него было большое чувство меры и отсутствие всякого тщеславия» (Юлий Капитолин, Антонин Пий, II, 1).

Будучи верным учеником Адриана, Антонин Пий следовал его миролюбивой политике. Во время его правления, продолжавшегося двадцать три года, произошло мало изменений во внешнем и внутреннем положении Рима. «...Он всегда любил мир в такой степени, что часто повторял слова Сципиона, что лучше сохранить жизнь одному гражданину, чем убить тысячу врагов» (Юлий Капитолин, Антонин Пий, IX, 10).

При Антонине Пии процветают провинции, растут и богатеют провинциальные города. Следуя советам Адриана, он большое внимание уделяет Афинам, выступает как защитник и покровитель эллинства. В Афинах основываются новые школы риторики и философии. Продолжается идеализация прошлого Греции, ее культуры и искусства.

В римском искусстве этого времени, в частности в искусстве портрета, не происходит резких изменений сравнительно с периодом Адриана. [с.61] Шире используются художественные приемы, впервые появившиеся в портретах времени Адриана: тонкая моделировка и полировка лица, применение бурава для волос и бороды. Техника бурава с течением времени приобретает все большее значение. Пластическая передача глаза становится постоянным явлением. Официальные портреты Антонина Пия мало отличаются от портретов Адриана.



илл. 99

Одним из лучших его изображений является бюст из Байи в Национальном музее в Неаполе, относящийся к первым годам его правления. Император изображен в плаще, накинутом поверх панциря и скрепленном на правом плече застежкой. Подчеркнуты спокойствие и сдержанность, благородная и представительная внешность. Идеализация образа правителя сочетается с реалистической передачей черт лица — глубоко посаженных, затененных глаз, немного впалого рта с выдающейся верхней губой, довольно сильно выступающего подбородка. При передаче волос применен бурав. Этот тип портрета чаще всего повторяется как в Риме, так и в провинциях.



илл. 98

Панцирная статуя дрезденского Альбертинума изображает императора стоящим во весь рост, с мечом в левой и копьем в правой руке. Плащ перекинут через левое плечо. На груди панцирь, украшенный рельефными изображениями головы Медузы и грифонов. На ногах — высокие башмаки. Этот официальный портрет, отличающийся большой репрезентативностью и

пластической ясностью построения, не вносит ничего нового по сравнению с аналогичными статуями Адриана.

Черты классицизма в искусстве раннеантониновского времени особенно хорошо выражены в портретах супруги Антонина Пия — Фаустины Старшей. Известно более тридцати ее портретов, выполненных в различных частях Римской империи. Строгие и правильные черты лица Фаустины хорошо согласовались с классицистическими вкусами того времени. Во всех портретах Фаустины удлиненный овал лица, полные щеки, шея и подбородок, красивой формы нос, образующий в профиль почти прямую линию, что соответствует классическим нормам красоты.



Эти черты особенно ярко выражены в голове Фаустины Капитолийского музея. Голова Фаустины из Остии — один из лучших, наиболее жизненных ее портретов — следует Капитолийскому типу: но моделировка мрамора здесь более илл. 101 тонкая, дающая живописные эффекты светотени, благодаря значительно большему применению бурава и полировки поверхности мрамора. Индивидуальной особенностью лица Фаустины, повторяющейся на всех ее портретах, являются тяжелые веки, почти на четверть прикрывающие глаза. Зрачки выполнены пластически, взгляд устремлен вдаль, выражение лица грустное и томное. Такое изображение глаз придает особую прелесть классически правильным чертам Фаустины. Его можно видеть и на других портретах этого времени, главным образом лиц, близко стоящих ко двору и стремившихся подражать внешности императрицы.

Если портреты Фаустины Старшей являются превосходными образцами классицистического портрета времени Антонина Пия, то в ряде портретов частных лиц этого периода значительно сильнее выражено стремление передать сложную духовную жизнь человека.

[с.62] Начало упадка Римской империи, которое столь ясно проявилось при последних Антонинах, чувствовалось уже в середине II века н.э., при

Антонине Пии, несмотря на сохранение внешнего блеска «золотого века» империи. Усталость, стремление отойти от реальной жизни и углубиться во внутренний мир особенно характерны для римской знати того времени с ее утонченной культурой.



илл. 103

Такие настроения проявляются в ряде произведений, прекрасным образцом которых служит портрет молодого человека из Берлинских музеев, относящийся к началу 50-х годов II века н.э. Голова юноши устало наклонена вправо. Выражение лица серьезное, слегка задумчивое. Врезанные зрачки помещены не в центре глаза, а ближе к верхнему веку; этот своеобразный прием, распространяющийся в это время, придает мечтательное выражение взгляду. Густые, свободно лежащие завитки волос образуют живописную игру светотени, чему способствует мягкость исполнения головы, сочетающаяся с широким применением бурава. Художник создал удивительно тонкий, лирический образ, являющийся как бы продолжением портретов Антиноя с их томной грустью.

В рассматриваемый период уменьшается различие между римским и греческим портретом, которое мы отмечали выше. Римские скульпторы в своих работах вдохновлялись образами классической греческой скульптуры, подражали многочисленным портретам философов. Эти образы были близки и понятны греческим скульпторам, работы которых отличаются от столичного портрета лишь большей мягкостью в обработке материала, особым мастерством моделировки, отражавшим веками накопленный опыт. В греческих портретах также переданы настроение легкой грусти, самоуглубленность. Интересно, что эти портреты, изображающие частных лиц, часто более индивидуальны, чем римские.

В середине II века н.э. в Греции большую роль играл Герод Аттик, богатейший горожанин Афин, фактически державший в своих руках все управление городом. Его влияние распространилось на всю страну. Многие

греческие города он украсил прекрасными постройками, наиболее известной из которых является Одеон в Афинах.

Во время пребывания в Риме Герод Аттик обучал философии и риторике будущих императоров — Марка Аврелия и Люция Вера. Он основал в Афинах философскую школу. Его учениками были не только греки и римляне, но и представители других народов. Известны имена трех любимых учеников Герода Аттика — негра Мемнона, греков Ахилла и Полидевка.



илл. 104

С первым из них связывают портретную голову негра из Берлинских музеев, найденную в Пелопоннесе, на месте одной из роскошных вилл Герода Аттика. Этот превосходный портрет интересен тем мастерством, с которым передана наружность иноземца-варвара. Короткие, вьющиеся волосы, широкий нос, выдающиеся скулы, толстые губы. Редкая бородка обозначена насечками на щеках и подбородке. Зрачки глаз пробуравлены, взгляд их направлен в сторону, что усиливает присущее этому лицу задумчивое и грустное выражение. Это лицо незаурядного человека, ученого и мыслителя. Впервые мы встречаем столь ярко выраженные этнические черты в римском портрете.



илл. 102

[с.63] Портретом другого ученика Герода Аттика — Полидевка считается бюст юноши, также в Государственных музеях Берлина. Он найден в поместье Герода Аттика близ Афин. Если в образе Мемнона акцентированы этнические черты чужеземца, то тут прекрасно передано очень индивидуальное лицо юноши грека с тонким овалом и правильными чертами. Своеобразен его рот с очень полными губами и упрямый подбородок. Волосы небрежно падают на лоб. Поворот головы усиливает впечатление жизни, которым веет от этого портрета. Глаза с вырезанными зрачками подняты кверху, взгляд их несколько затуманен, как у человека, поглощенного своими мыслями, и говорит о внутренней сосредоточенности изображенного. Следует упомянуть об интересной находке еще одного портрета Полидевка и превосходного

изображения самого Герода Аттика, сделанной в 1961 году в Кефисьи близ Афин, где, как полагают, была вилла Герода Аттика. Он изображен как греческий философ, с бородой, в плаще, перекинутом через левое плечо.

Интерес к передаче внутренней жизни портретируемого лица, который мы отметили в портретах времени Антонина Пия, увеличивается во второй половине II века н.э. При преемнике Антонина Пия, Марке Аврелии (161—180 гг. н.э.), период процветания — «золотого века» — Римской империи сменяется полосой новых войн. Рим вынужден защищать свои границы от нападения варварских племен. В 161 году н.э. парфянские войска вторглись в пределы Сирии и напали на Армению. Война с Парфией закончилась победой Рима, но поглотила огромные средства. Римские войска сильно пострадали от чумы. В 167 году германские племена квадов и маркоманов, сарматы и другие варвары напали на придунайские области. Нападение варваров, отраженное римлянами, возобновилось в 177 году. В 180 году император Марк Аврелий во время похода против них умер от чумы. Войны, эпидемии чумы и восстания в провинциях, из которых самым большим было крестьянское восстание «буколов» в Египте, сильно ухудшили положение империи.

Будучи незаурядным полководцем, Марк Аврелий не пользовался, однако, популярностью ни у армии, ни у народа. Это был император-философ, последователь стоической философии. Он считал, что человек должен стремиться к самоусовершенствованию и жить согласно законам природы. В своем трактате «Наедине с собой» Марк Аврелий выражает сомнение в ценности реального мира. «Время человеческого бытия — миг. Его сущность — вечное течение. Ощущение смутно, строение всего тела — брэнно, душа неустойчива, судьба загадочна, слава недостоверна... Жизнь — борьба и странствие по чужбине». В этих словах звучат усталость, разочарование, стремление уйти от реальной действительности, чрезвычайно характерные для римского общества этого времени. Они находят отражение в портретах как самого Марка Аврелия, так и многих его современников.

В скульптурном портрете еще сохраняется простота композиции, строгость построения. Но поиски большей выразительности приводят к нарастанию живописных тенденций в обработке мрамора. Обильнее, чем раньше, применяется бурав при изображении волос и бороды. Зрачок [с.64] вырезается глубже, из желания придать глазу большую одухотворенность. Поверхность лица сильнее полируется и контрастирует с пышной массой волос и бороды. Еще более тонкой становится моделировка мрамора. Все эти черты особенно ярко проявляются в портретах самого Марка Аврелия. Их сохранилось очень много, они отражают все периоды его жизни, начиная с юного возраста. Уже в ранних портретах ясно выражено духовное начало, характерная для Марка Аврелия самоуглубленность.



илл. 106

Один из лучших ранних его портретов находится в музее Римского форума. Голова являлась частью статуи. Молодое лицо тонко моделировано, в низком рельефе обозначены волосы на щеках, верхней губе и подбородке. Поверхность лица сглажена.

Напротив, крупные завитки волос на голове даны очень контрастно, глубокими врезами бурава. Глаза полуприкрыты верхними веками, что повторяется на всех изображениях Марка Аврелия и встречается на многих других антониновских портретах, превращаясь в характерный для этого времени художественный прием. Помещенный под верхним веком зрачок придает лицу юного Марка Аврелия задумчивое выражение. Портреты императора в зрелом возрасте отличаются внешней репрезентативностью, простотой, уравновешенностью композиции. Они отражают личные качества Марка Аврелия — трудолюбие, умеренность в повседневной жизни. Подобно своим предшественникам, он носил бороду, как греческие философы.

Самым знаменитым портретом Марка Аврелия является бронзовая статуя, изображающая его верхом на коне — единственная дошедшая до нас конная статуя римского императора.



илл. 105

Первоначально она была установлена на склоне Капитолия напротив Римского форума. В XII веке ее перенесли на площадь Латерана. В 1538 году Микеланджело поместил ее на Капитолии.

Статуя очень проста по замыслу и композиции. Монументальный характер произведения и жест оратора, которым император обращается к войску, говорит о том, что это триумфальный памятник, воздвигнутый по случаю победы²². Вместе с тем Марк Аврелий изображен как философ-мыслитель. На нем туника, короткий плащ, на обнаженных ногах — сандалии. Лицо Марка Аврелия, несомненно, индивидуальное, с немного выступающими скулами и выпуклыми глазами, несколько идеализировано. Густые вьющиеся волосы и довольно длинная борода даны глубоко врезанными, крупными завитками.



илл. 107

Голова слегка наклонена вперед, губы плотно сжаты. Глаза, как и на других портретах, полуприкрыты верхними веками. Черты самоуглубленности особенно сильно выражены в изображениях пожилого Марка Аврелия, например, в бюсте из Национального музея в Риме. Это один из самых выразительных его портретов времени написания «Наедине с собой». Признаки старости выражены в морщинах на лбу, глубоких складках на лице, немного дряблой коже. Глаза сильно выступают из орбит. Однако в целом черты лица сравнительно мало изменились. Волосы, по-прежнему густые, выполнены глубокими врезами бурава, создающими светотеневые контрасты. В этом портрете акцентированы сосредоточенный и печальный взгляд Марка Аврелия, серьезность его лица, как бы выражающего отрешенность от жизни.

[с.65] «Ничтожна жизнь каждого, ничтожен тот уголок земли, где он живет. Ничтожна и самая долгая слава посмертная» («Наедине с собой»). По мнению Марка Аврелия, только философия может вывести человека на правильный путь. Занимаясь философией, следует добиваться того, чтобы стоять выше наслаждений и страданий и безропотно ждать смерти.

Совсем иной образ дают портреты соправителя Марка Аврелия, рано умершего Люция Вера (даты жизни: 130—169 гг. н.э.). По своему характеру он был полной противоположностью Марка Аврелия. Это был гордый, самонадеянный человек, очень заботившийся о своей внешности. За короткий период правления Люций Вер мало находился в Риме, проводя свою жизнь в походах.



илл. 110

Один из наиболее характерных портретов Люция Вера — бюст в Лувре. Скульптор стремился передать эффектную внешность Люция Вера, не углубляясь в его внутренний мир.

Портрет отличается большой репрезентативностью. Низко

срезанный бюст хорошо передает высокий рост и стройную фигуру Люция Вера. Скрепленный на правом плече круглой фибулой палудаментум падает вниз красивыми складками. Густая шапка выющихся волос и довольно длинная борода дают чисто живописное сочетание сильно расчлененной массы волос с отполированной до блеска поверхностью лица. Несмотря на идеализацию, переданы характерные черты Люция Вера: низкий лоб, почти скрытый под волосами, маловыразительный взгляд небольших глаз.

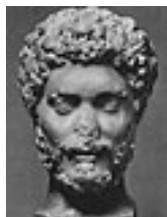


илл. 111

Интересен его серебряный бюст, найденный в 1928 году в Маренго в северной Италии и хранящийся в музее Турина. Бюст выполнен в натуральную величину и передает обычный тип портретов Люция Вера. Он интересен как первый дошедший до нас образец римской монументальной скульптуры из драгоценных

металлов²³. Бюст с большим мастерством выполнен из одного тонкого листа серебра, без спайки, путем вытягивания и выколачивания на деревянной основе. Сочетание гладкой, блестящей поверхности лица с чеканными завитками волос и чешуйчатым панцирем чрезвычайно эффектно. Бюст Люция Вера из Маренго свидетельствует о высоком мастерстве, достигнутом римскими торевтами.

Период правления Марка Аврелия дал целый ряд хороших портретов, тонко раскрывающих внешний и внутренний облик человека. Некоторые из них находятся в музеях СССР.



илл. 108

В собрании Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина есть превосходная голова неизвестного мужчины, относящаяся к раннему периоду правления Марка Аврелия — вероятно, к 60-м годам II века н.э. Изображен человек средних лет. Высокий лоб мыслителя, немного впалые щеки, мягко очерченный рот. Глаза полуприкрыты верхними веками, как на портретах Марка Аврелия. Взгляд придает особую одухотворенность лицу. Мягкая моделировка умеренно полированного лица контрастирует с глубокой светотеневой проработкой волос, бороды и усов. Эта голова является одним из шедевров антониновского портрета. Несмотря на большое единство антониновского портрета, он отнюдь не однообразен благодаря использованию в нем различных скульптурных приемов.

Женский портрет в Эрмитаже, так называемая «Сириянка», отличается от московского портрета сильной полировкой лица и почти полным [с.66] отсутствием следов бурава.



илл. 109

Тонкое продолговатое лицо «Сириянки» с неправильными, даже некрасивыми чертами восточного типа благодаря полировке кажется почти прозрачным. Глаза с утолщенными верхними веками смотрят в сторону и вверх, выражение лица немного грустное и мечтательное. На губах чуть заметная улыбка с легким оттенком иронии. Густые брови выполнены пластически и контрастируют с гладкой поверхностью лица. Сложная прическа с большим узлом волос кажется слишком тяжелой для этой небольшой головы. Ровные волосы разделены процарапанными линиями. Этот портрет правдиво передает не только внешние черты, но и внутренний облик молодой женщины, принадлежавшей, вероятно, к высшим кругам провинциальной знати с ее высокой и утонченной культурой.

Другой, очень яркий образ неримлянина — человека восточного происхождения — представляет портрет некоего Меропна Волкация.



илл. 114

Это имя выгравировано на табличке на подставке бюста.

Портрет был найден в Остии и хранится в местном музее.

Исключительно мягко, без резких переходов моделированы черты лица, особенно неопределенны очертания рта. Легкими насечками

намечены небольшие усы и бачки на щеках. Густые вьющиеся

волосы еще сильнее разработаны буравом, чем в описанных выше портретах, еще контрастнее сочетание освещенных и затененных частей.

Характерные черты антониновского портрета достигли предела своего развития к концу II века н.э. Время правления последнего императора из династии Антонинов Коммода, сына Марка Аврелия (180—192 гг. н.э.), характеризуется нарастанием кризиса рабовладельческих отношений и борьбы социальных группировок. Экономическое состояние государства было сильно поколеблено длительными войнами. Вступив на престол, Коммод заключил мир с непокоренными еще племенами квадов и маркоманов, чем вызвал большое недовольство сената. Опираясь главным образом на военные круги, особенно на преторианские войска, Коммод стремился к превращению своей власти в неограниченную монархию. Он требовал особого поклонения и божеских почестей. Недовольство Коммодом вызвало заговор против него среди его приближенных. Он был убит в ночь на 1 января 193 года. Портретов Коммода сохранилось немного. Видимо, многие из них были уничтожены после его смерти.

Портреты юного Коммода, выполненные в 70-х годах II века н.э., сохраняют еще черты классицизма в построении и отличаются официальной репрезентативностью. Таков погрудный бюст Капитолийского музея, изображающий Коммода в возрасте пятнадцати-шестнадцати лет.



Юный Коммод одет в тунику и палудаментум. Форма илл. 113 большого бюста с подставкой и табличкой для имени придает всему облику торжественность и монументальность. Голова Коммода немного повернута влево. Еще по-детски округлое лицо некрасиво: очень большие уши, слишком крупный рот. Откинутые со лба короткие пряди волос кажутся язычками пламени — так сильно они разработаны продольными врезами бурава. Глаза полуприкрыты тяжелыми веками, как на портретах Марка [с.67] Аврелия. Взгляд немного грустный, задумчивый. Вместе с тем в этом лице, несмотря на его юность, уже угадывается порочность будущего императора.



Наибольшей известностью пользуется портрет Коммода, хранящийся во дворце Консерваторов в Риме. Император изображен в образе Геркулеса. Культ Геркулеса, греческого Геракла, считавшегося покровителем династии Антонинов, получил особенно широкое распространение в Риме при Коммодe, который называл себя «новым Геркулесом». Коммод изображен в накинутой на плечи львиной шкуре, лапы которой завязаны узлом на его груди. Голову покрывает львиная морда. Правой рукой Коммод держит положенную на плечо дубинку, в левой — яблоки Гесперид. Лицо, обрамленное пышной шапкой волос и короткой вьющейся бородой, напоминает портреты Марка Аврелия. Глаза полуприкрыты верхними веками, но зрачки пробуравлены глубже, благодаря чему взгляд кажется особенно выразительным. Сильно полированы обнаженные части тела. Создается живописный контраст гладкой и блестящей кожи лица с крутыми завитками волос и бороды, глубоко расчлененными врезами бурава.

«Он имел пропорциональное телосложение, но выражение лица было тупое, как у пьяниц, и речь беспорядочна. Его волосы были всегда выкрашены и припудрены золотым порошком. Он заставлял подпаливать себе волосы и бороду, так как боялся бритвы» (Лампридий, Коммод, 17).

Бросается в глаза несоответствие большого бюста, почти полуфигуры, и хрупкой резной подставки, на которой он покоится. Подставка представляет собой шар — символ Вселенной, — на котором лежат два перекрещивающихся рога изобилия — символ Фортуны. Между ними — щит с рельефной головой Горгоны. По сторонам шара находились две фигуры коленопреклоненных амазонок, из которых сохранилась лишь левая. В целом портрет Коммода, выполненный около 190 года н.э., отличается изысканной манерностью, утонченностью техники обработки мрамора. Если лицо Коммода выполнено еще в традициях более раннего антониновского портрета, то построение всей скульптуры говорит о полном нарушении этих традиций.

Столичный римский портрет, совершенствуя и развивая принципы классицизирующего искусства антониновского времени, приходит в поздних произведениях к отрицанию его основного принципа — строгости, простоты и ясности построения. Портрет, развивающийся в восточных провинциях, до конца II века сохраняет сложившиеся в раннеантониновскую эпоху стиль и приемы исполнения.



Ко времени Марка Аврелия относится происходящая из Антиохии в Писидии статуя некоей Корнелии Антонии, хранящаяся в Археологическом музее в Стамбуле. Стройная женская фигура закутана в плащ, край которого накинут ей на илл. 115 голову. Этот тип статуи, восходящий к скульптурам раннего эллинизма, с большой тонкостью и мастерством воспроизведен малоазийским скульптором. С исполненной в духе классических образцов фигурой хорошо гармонирует увенчивающая ее красивая женская голова. Правильные черты округлого лица, несомненно, идеализированы скульптором. Трактовка глаз [с.68] с посаженным под верхним веком зрачком аналогична трактовке глаз в римских портретах и прежде всего в изображениях Фаустины Младшей, жены Марка Аврелия. Но особая мягкость моделировки и очень умеренное применение бурава являются

особенностями греческого, в том числе и малоазийского портрета того времени. С малоазийской школой скульптуры, несомненно, связан выдающийся памятник искусства рассматриваемой эпохи, найденный в 1939 году на далекой периферии римского мира,



илл. 116

на территории Боспорского царства, в городе Горгиипии (современной Анапе)²⁴. Рядом со статуей, хранящейся теперь в

Государственном музее изобразительных искусств имени А.С.

Пушкина, были найдены обломки надписи, вероятно к ней

относящиеся. Надпись сообщает, что Геродор, правитель

Горгиппии, поставил эту статую отцу своему Неоклу, сыну

Геродора, в 187 году н.э. Внешность изображенного

свидетельствует, что перед нами — отнюдь не грек или римлянин,

а представитель местного населения, мужчина средних лет, в

тунике и длинном, закрывающем всю фигуру плаще; он стоит в

традиционной позе греческого оратора: правая рука заложена за складку

плаща, левая опущена вниз. Голова более объемна, чем фигура. Лицо,

обрамленное короткой бородой, напоминает антониновские портреты

исполнением глаз, полузакрытых верхними веками, с вырезанным зрачком, а

также кудрявой бородой. Но волосы, падающие на лоб почти прямыми

прядями и закрывающие уши, длинные, опущенные книзу усы и самый тип

несколько плоского, широкоскулого лица характерны для местных жителей.

О принадлежности изображенного к числу местной знати свидетельствует и

массивная гривна, завершающаяся змеиными головками, и медальон с

головкой быка на его шее — знаки власти у варварских племен, никогда не

применявшиеся ни римлянами, ни греками. Фигура Неокла отличается от

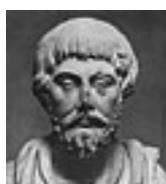
античных скульптур своими пропорциями, плоскостностью и некоторой

графичностью исполнения. Можно предположить, что эта скульптура была

выполнена на Боспоре приезжим мастером-греком, скорее всего

малоазийцем, отразившим в своем произведении традиции местного

искусства. Но отсутствие достаточного материала не позволяет нам



илл. 117

утверждать это с уверенностью. Нельзя исключать и возможность ее изготовления, по заказу боспорского правителя, в одном из малоазийских центров, со скульптурой которых она имеет много общего. Эта статуя интересна как доказательство широкого распространения традиций антониновского портрета на всю территорию античного мира, вплоть до далеких его окраин.

В заключение следует еще раз отметить, что скульптурный портрет времени Антонинов представляет собой знаменательное явление в истории римского портретного искусства. От более ранних периодов он отличается в основном тем, что, используя новые художественные приемы, глубже передает внутреннюю жизнь — мысли, настроения и чувства людей своего времени.

ПРИМЕЧАНИЯ:

21. Арей Боргезе — греческая статуя второй половины V в. до н.э., изображающая бога войны, Арея. Считают, что она была выполнена скульптором Алкаменом Младшим. До нас дошла в римской копии.

22. Немецким ученым К. Леман-Хартлебен сделана попытка реконструкции этого памятника с фигурой поверженного варвара под правым копытом коня (К. Lehmann-Hartleben, Die antiken Grossbronzen, II). Ряд ученых выступает против этой реконструкции, считая, что по первоначальному замыслу фигуры варвара не было. Основное доказательство — изображения на монетах и медалях времени Марка Аврелия.

23. Об использовании золота и серебра для изготовления монументальных скульптур сообщает Плиний (Nat. Hist., XXXIV). В 1939 г. при раскопках в Аванше в Швейцарии был найден бюст Марка Аврелия, сделанный из чистого листового золота, высотой 0,33 м. Он является провинциальным повторением официального типа портретов этого императора.

24. Горгиппия была столицей государства синдов, населявших юго-западную часть Таманского полуострова. В IV в. до н.э. стала частью Боспорского царства.

ГЛАВА VII

СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ III ВЕКА Н.Э.

Третий век в истории Римского государства был временем глубокого кризиса всей рабовладельческой системы. Первые признаки кризиса появились уже во второй половине II века н.э., сначала в районах с наиболее развитым рабовладением, прежде всего в Италии, затем кризис охватил всю территорию империи.

Социальный смысл кризиса заключался в разложении класса рабовладельцев и выделении крупных земельных собственников (из сословия сенаторов), которым было выгоднее использовать в качестве рабочей силы свободное население. В их хозяйствах постепенно складываются черты будущего феодального уклада. Интересы их противоречили интересам городов с преобладающим слоем средних и мелких рабовладельцев, бывших опорой власти императоров; последние стремились поддержать города и систему рабовладельческого хозяйства, на которой они основывались. При этом они опирались на армию, которая теперь все больше становится не только военной, но серьезной социально-политической силой.

Борьба различных группировок, стремившихся к выдвижению угодных им императоров, привела к чрезвычайно частой смене правителей, сопровождавшейся ожесточенными внутренними войнами. Упадок городов ухудшил положение городской бедноты. Обострившиеся социальные противоречия привели к напряженной классовой борьбе, к все учащающимся восстаниям городских низов, рабов и колонов. Ослаблением Римской империи, вызванным внутренними неурядицами, не замедлили воспользоваться покоренные Римом племена, стремившиеся отделиться от центральной власти и образовать самостоятельные государства. Кризис

Римского государства, достигший наибольшей глубины в середине III века н.э., привел к ослаблению связей между разными частями государства, к упадку торговли и ремесла. Нарушились привычные устои жизни, люди стали подозрительны и озлоблены, недоверчивы по отношению друг к другу. Старые религиозные представления перестали удовлетворять смятенные умы, искавшие утешения в новых, пришедших с Востока мистических культах. Особенное распространение в III веке получает христианство, обещавшее взамен исполненной невзгод земной [с.70] жизни вечное потустороннее блаженство. Возникшее как религия беднейших слоев населения, христианство, проповедовавшее безоговорочное подчинение власть имущим, скоро проникает в среду высших классов общества. В то же время в своем стремлении укрепить устои империи и восстановить ранее существовавшее положение, значение городов в противовес новым нарождающимся силам римские императоры III века н.э. пытаются восстановить старую римскую религию и организуют жестокие преследования христиан, как наиболее сильных ее противников. Последние крупные гонения на христиан, распространившиеся на всю территорию империи, были в 250 и 257 годах, при императорах Деции и Валериане. Однако они не имели ожидаемого успеха и, скорее, способствовали укреплению христианской религии, к которой неизменно возвращались после прекращения гонений все отступники.

Новые условия жизни, новые представления нашли выражение в искусстве, прежде всего в портрете. Классицизирующий портрет эпохи Антонинов не мог удовлетворить смятенного и озлобленного, ищущего утешения в экзальтации религии или в культе грубой силы человека нового времени. Создаются новые типы портретов, с предельной правдивостью и остротой раскрывающие характеры людей, их отношение к действительности.

Борьба художественных течений и поиски нового выразительного языка придают портрету III века исключительный интерес. Для его изучения

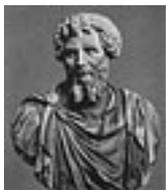
еще большее значение, чем в предшествующие периоды, имеют портреты императоров, так как они хорошо датированы, а их иконография подтверждается изображениями на монетах. Портреты частных лиц еще не изучены полностью. Естественно, что новое направление формируется далеко не сразу. В этом отношении особый интерес приобретают портреты начала рассматриваемого периода, времени Северов.

В 192 году был убит последний император из династии Антонинов — Коммод. После его смерти началась гражданская война между тремя претендентами на престол — Песценнием Нигером, кандидатом восточных легионов, Клодием Альбином — ставленником аристократии Галлии и Испании, и Септимием Севером, которого провозгласили императором придунайские войска. Победителем оказался Септимий Север. Северы (193—238 гг. н.э.), опираясь на армию, вели борьбу с крупными землевладельцами, стремились к укреплению городов. Эта политика проводилась ими в условиях непрерывных войн с варварами.

До нашего времени дошло довольно много портретов Септимия Севера. Он родился в Лептис Магна, в Северной Африке, выдвинулся на военной службе и был одним из самых выдающихся императоров конца II — начала III века.

По свидетельствам древних историков, это был человек с сильной волей, храбрый и жестокий. Элий Спартиан рассказывает, с какой жестокостью он расправлялся со своими соперниками Нигером и Альбином и их сторонниками, но, с другой стороны, отмечает и положительные его черты как правителя: «Север отличался не только неумолимостью по отношению к преступлениям, но и особым умением выдвигать способных [с.71] людей. Достаточно много времени он отдавал занятиям философией и ораторским искусством и отличался необыкновенным рвением к наукам; ...с одной стороны, он казался чрезвычайно жестоким, а с другой — чрезвычайно полезным для государства» (Элий Спартиан, Север, XVIII, 4—7). Север вел удачные войны на Востоке и в Британии. Как основатель новой династии,

Септимий Север старался внешне походить на «законных» императоров из дома Антонинов, пользовавшихся популярностью.



илл. 118

В своих портретах он, видимо, ценил благообразие и импозантность. Его портрет в Мюнхенской глиптотеке во многом напоминает изображения императоров из династии Антонинов.

Лицо с неправильными мягкими чертами обрамлено густыми вьющимися волосами и небольшой кудрявой бородкой. Гладкая, тонко моделированная поверхность кожи сочетается с шероховатой фактурой волос, выполненных с обильным применением бурава. Этот портрет еще полностью примыкает к портретам Антонинов. В нем есть эффектность, декоративность, поверхность трактована в живописной светотеневой манере. В то же время его кроткое, грустное выражение не вяжется с образом императора, охарактеризованным выше.

В римских портретах трактовка бюста, а также характер одежды являлись средствами усиления художественной выразительности образа. В этом портрете Септимия Севера свободная постановка головы, широкие плечи и грудь, а также глубокие складки одежды подчеркивают пространственное построение, монументальность и живописность бюста, усиливают впечатление парадности и импозантности. Три локона, спускающиеся на лоб, придают Септимию Северу сходство с изображениями бога Сераписа, культ которого был широко распространен на родине императора и далеко за ее пределами.

Другие дошедшие до нас портреты Септимия Севера близки к мюнхенскому. Возможно, художникам было предписано придерживаться определенного образца. Если изображения Септимия Севера еще можно рассматривать в кругу искусства поздних Антонинов и в трактовке их мало нового, то женские портреты этого периода содержат в себе новые черты. Их создатели стремились выделить наиболее характерное в лице, причем поиски направлены были на усиление выразительности образа, особенно в портретах жены Септимия Севера Юлии Домны. Юлия Домна, дочь Бассиана, жреца

бога солнца Элагабала в Эмесе, в Сирии, была одной из интереснейших женщин того времени. Жестокая, властная, она отличалась блестящим умом и выдающейся красотой. Будучи императрицей, она способствовала проникновению в Рим восточных влияний в области философии и культуры.



илл. 119

Жизнь ее, полная драматических событий — слава, власть и трагический конец (она стала женой своего пасынка Каракаллы и после его убийства покончила с собой), — характерна для этой эпохи. Облик императрицы запечатлен в ряде портретов. Портрет Юлии Домны из Капитолийского музея в Риме отличается от рассмотренного нами портрета Септимия Севера более индивидуальной передачей характерных особенностей образа. Крупные черты лица, густые волосы на прямой пробор обрамляют лоб и спускаются [с.72] на уши, сзади масса волос уложена на затылке в виде широкого плоского узла. Эта прическа характерна для конца II — начала III века. Выражение глаз и рта Юлии передает состояние какого-то внутреннего беспокойства и озабоченности, умеряемых внешними формами парадного портрета: свободной постановкой головы, строгостью сложной прически, глубокими складками одежды на груди. Детально проработанная поверхность волос и складок одежды, драпирующей бюст, контрастирует с гладкой поверхностью лица. В этом портрете выражена твердость и властность натуры Юлии Домны, смягченная высокой внутренней культурой.



илл. 120

Другой бюст Юлии Домны из Мюнхенской глиптотеки построен по тому же принципу выделения наиболее характерного в лице, как и портрет Капитолийского музея, но превосходит его по художественным качествам. Лицо обрамлено тяжелой массой волос, разделенных прямым пробором, спускающихся волнами, закрывая уши и часть щек; сзади волосы сложены плоским пучком на затылке. Довольно низкий широкий лоб, густые сросшиеся брови придают облику индивидуальный характер. Взгляд больших миндалевидных глаз, обращенных влево, недоверчив и печален. Небольшой рот плотно сжат, хотя

в тонком рисунке губ сохраняется как будто отблеск улыбки. Этот образ приковывает внимание зрителя своей внутренней одухотворенностью и справедливо может быть отнесен к лучшим портретам начала III века.

В этих произведениях все внимание мастера обращено на выразительность лица; волосы, как рама, только выделяют его. Усиливаются элементы графичности: брови изображаются насечками и плотная масса волос расчленяется глубокими врезанными линиями. Особенную важность приобретает исполнение глаз с помещенными под верхним веком зрачками. Эти новые художественные приемы усиливают экспрессию портрета.

Заслуживает внимания женский портрет из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина в Москве, относящийся к рубежу II и III веков или к началу III века.



Лицо задумчивой женщины с большими, широко открытыми глазами довольно полное, с четко обозначенными скулами, острым подбородком и маленьким ртом. Ее волнистые волосы разделены прямым пробором и заплетены в косы, сложенные на темени.

илл. 122

Поверхность лица трактована довольно обобщенно. Характерны отсутствие полировки мрамора, столь распространенной в скульптуре позднеантониновского времени, и применение гравировки при исполнении бровей, волос и радужной оболочки глаз. Некоторый элемент идеализации ощущается в статичности композиции, строгости и симметрии черт лица. Эта идеализация не является подражанием классическим образцам прошлого, в ней можно предугадать те черты стиля позднеримских портретов, в которых индивидуальные особенности отходят на второй план, уступая место повышенной одухотворенности.

В портретных статуях первой половины III века сохраняются традиции предшествующего периода: поиски новых решений образа [с.73] сосредоточиваются в изображении головы и лица и сочетаются с фигурой, выполненной в классических формах, восходящих к греческим статуям V—IV веков до н.э.



Типичным примером женской портретной статуи начала III века является выполненная хорошим мастером фигура знатной римлянки в палатце Дория в Риме, прекрасной сохранности. Строгое и печальное лицо с большими глазами и выразительным маленьким ртом, с немного выдающейся нижней губой, обрамлено густыми прядями волнистых волос. Это характерный образ молодой женщины из знатной фамилии этого времени. Типичное римское лицо сочетается с классической монументальной фигурой. Позднее, в середине и второй половине века, произойдет изменение стиля изображения самой фигуры.

Если в женских портретах эпохи Северов появляются новые черты, то особенно яркое воплощение новый стиль получил в портретах сына и преемника Септимия Севера, Марка Аврелия Антонина, прозванного Каракаллой (211—217 гг. н.э.). Он получил имя Каракаллы от названия спускающегося до пят одеяния, которое он раздавал народу (Элий Спартиан, Антонин Каракалла, IX, 7). Он любил походы и солдат, мечтал о мировом господстве, о славе Александра Македонского. Но властолюбие, непомерная жадность, жестокость и подозрительность Каракаллы создали ему репутацию одного из самых мрачных тиранов. «Жесточайший человек... братоубийца и кровосмеситель, враг отца, матери и брата...» так характеризует Каракаллу историк начала IV века н.э. (Элий Спартиан, Антонин Каракалла, XI, 5). Вероятно, историки несколько сгустили краски, а может быть, такая характеристика соответствовала действительности, но ею не исчерпывается значение деятельности Каракаллы как правителя. Он продолжал политику последнего из Антонинов — императора Коммода и своего отца Септимия Севера: поддержку городов, армии, среднего и мелкого землевладения и рабовладения — против сословия сенаторов и против интересов владельцев сальтусов (крупных имений вне городских территорий). Но ввиду все растущих трудностей Каракалла принимал экстренные меры, чтобы содержать армию и вести войны. Он жестоко

расправлялся с крупными землевладельцами, усилил конфискации земель, увеличил налоговый пресс и тем ухудшил положение городов, чем вызвал недовольство населения. Он вел успешную войну в Германии, сражался с племенами карпов и языгов на Дунае. В 216 году он выступил в поход против парфян, но весной 217 года был убит заговорщиками. Личность Каракаллы является порождением эпохи — сложной, противоречивой, полной кровавых столкновений и трагических ситуаций, когда начиналась мучительная агония старого мира и зарождался новый феодальный порядок.



илл. 123

В портрете Каракаллы из Государственных музеев Берлина запечатлен образ человека сильного, злобного и преступного.

Сдвинутые брови, изборозженный морщинами лоб, подозрительный исподлобья взгляд, чувственные губы поражают силой характеристики. Крепкая голова посажена на толстую

мускулистую шею. Крутые завитки волос плотно прижаты к голове и подчеркивают ее круглую форму. Они не имеют декоративного характера, как в предшествующий период. Передана легкая асимметрия [с.74] лица: правый глаз меньше и помещен ниже левого, линия рта скошена. Скульптор, создавший этот портрет, владел всем богатством виртуозной техники обработки мрамора, которой обладали мастера позднеантониновского времени; все его умение было направлено на создание произведения, передающего с предельной выразительностью физические и психические особенности личности Каракаллы.

Отказ от сложившихся в эпоху Антонинов типов портретов, в которых всегда наличествовал элемент идеализации, тенденция к беспощадной правдивости, стремление найти и передать самую сущность портретируемого, обнажить ее, не останавливаясь перед ее порою отрицательными и даже отталкивающими чертами, — таковы особенности нового направления в скульптурном портрете начала III века н.э.

Подобное разоблачающее изображение, как портрет Каракаллы, могло возникнуть в период жестокой борьбы, происходившей в то время, когда

успех зависел только от личных качеств человека, а идеалы долга, чести и благородства, в которые рядились деятели I и II веков, отпали, как ненужная мишура. Теперь беспощадно правдивый образ служил для утверждения личности императора так же, как раньше этой цели служили идеализирующие портреты. Для начала III века характерно разнообразие в решении проблем выразительного реалистического портрета.

Развитие портрета III века н.э. отличается противоречивостью, отражающей сложный характер исторического развития Римской империи этого периода. При общем стремлении к повышенной выразительности и правдивости в III веке наблюдается своеобразное «возрождение» живописных тенденций скульптурного портрета эпохи Антонинов, примером чего является бюст императора Элагабала (218—222 гг. н.э.), хранящийся в Вальядолиде (Испания).

Фигура Вария Авитуса Бассиана, прозванного Элагабалом, внука сестры Юлии Домны, Юлии Мезы, была необычной на троне римских императоров. Несмотря на свою молодость — ему было четырнадцать лет, — он был жрецом бога солнца Элагабала в Эмесе, в Сирии, — эта должность была наследственной в его семье. Благодаря интригам его бабки и матери легионеры, недовольные правлением императора Макрина, убийцы Каракаллы, занявшего его место, свергли его и провозгласили императором Элагабала, считавшегося незаконным сыном Каракаллы. Он принес в Рим, наряду с сирийским культом бога солнца, которому стремился подчинить все старые римские культы, восточные обычаи и нормы поведения. По жестокости и порочности он далеко превзошел всех своих предшественников.

Расточительный и распущенный образ жизни Элагабала, открытое пренебрежение римскими порядками и традициями вызвали возмущение всех слоев римского общества. В 222 году Элагабал был убит, императором был провозглашен его двоюродный брат Александр Север, правивший с помощью своей матери Юлии Маммеи. Время правления Александра Севера

характеризуется стремлением примириться с сенатом и аристократией Рима, роль которых в это время значительно усиливается. [с.75] В писаниях сочувствующих им авторов Александр Север наделяется всеми добродетелями, физическими и духовными, противопоставляется его предшественнику Элагабалу.

Однако практиковавшаяся им политика уступок крупным землевладельцам вызвала недовольство части армии, усилившееся в результате неудач в войне с германцами, и в 235 году этот последний представитель династии Северов был убит солдатами в Галлии.

С точки зрения развития римского искусства период правления Александра Севера интересен тем, что именно в его время окончательно вырабатывается тот новый тип портрета, предпосылки которого наметились при Каракалле. Классицизм Антонинов не мог удовлетворить художников этой эпохи, когда обнажились все противоречия, разрушавшие римское общество, прикрытые ранее иллюзией процветания империи.

Одним из узловых памятников этого периода, в котором новые художественные искания отразились с особенной силой, является портрет молодого Александра Севера, хранящийся в Лувре.



илл. 124

Он изображен очень юным, с крупными чертами лица, круглой головой, широким лбом, густыми бровями, с юношески пухлыми губами и небольшим подбородком. Передача структуры головы и лица понимается как первоочередная задача мастера.

Волосы изображены сплошной густой массой; отдельные мелкие пряди обозначены насечками. Такая трактовка волос появляется впервые. Очень индивидуальны большие уши с отогнутыми мочками. Глаза помещены в глубоких орбитах. Лепка головы и лица говорит о том, что скульптор остро ощущает пластичность образа.

Исполнение портрета Александра Севера представляет собой полный контраст с изощренной техникой портрета Элагабала. Оно отличается более обобщенной трактовкой поверхности и структуры лица, схематизированная

передача волос подчеркивает интерес к лицу, акцентирует его. Суровая простота стиля изображения придает большую выразительность образу. Этот портрет соответствует представлению об Александре Севере как об идеальном государе, каким его рисует Элий Лампридий, его биограф: «Телом он был таков, что кроме привлекательности и мужественной красоты, каким мы и доныне видим его в статуях и на картинах, он отличался еще крепостью, соединенной с военной выправкой, и здоровьем человека, который знает свою силу и всегда заботится о ней. Кроме того, он был любим всеми людьми; некоторые называли его благочестивым, а все — безусловно безупречным и полезным для государства» (Элий Лампридий, Александр Север, XVIII, IV, 4—5).

В портретах второй четверти III века н.э. преобладает строгое, даже суровое выражение — это как бы отпечаток, накладываемый эпохой на человеческие лица.



Этот отпечаток лежит и на лице неизвестной молодой женщины, чей портрет хранится в Глиптотеке в Копенгагене. Предполагают, что это Марция Отацилия Севера, жена императора Филиппа Аравитянина. Крупные правильные черты лица илл. 125 отличаются пластичностью. Большие глаза, обрамленные тяжелыми веками, обращены в сторону; взгляд печален, недоброжелателен. Тонко промоделирована [с.76] нижняя часть лица, но в целом формы упрощены, волосы переданы в плоскостно-графической манере.

Портреты Александра Севера в Лувре и неизвестной в Копенгагене знакомят нас с новыми стилистическими приемами, выработанными скульпторами того времени для усиления выразительности образа. Но тогда же в скульптурном портрете появляются в зародыше и другие черты, получающие полное развитие значительно позже. В этом отношении интересен портрет Александра Севера в Капитолийском музее в Риме.



илл. 127

В произведениях римских авторов Александр рисуется человеком образованным, увлеченным философией и правом. Он был близок к философу Оригену из Александрии и интересовался различными мистическими учениями и религиями. Элий Лампридий рассказывает: «...в помещении для ларов у него стояли изображения обожествленных государей, только самых лучших, избранных, и некоторых особенно праведных людей, среди которых был и Аполлоний, а также... Христос, Авраам, Орфей и другие подобные им» (Элий Лампридий, Александр Север, XVIII, XXIX, 2). Хотя имя Христа, возможно, является позднейшей вставкой, так как искусство III века н.э. не знало его изображений, но все же этот рассказ, подтверждаемый и другими местами жизнеописания Александра Севера, составленного тем же автором, отражает характерное для III века стремление найти смысл жизни, обрести в духовном мире, в религии твердую опору среди неустойчивости, тревог и волнений реальной действительности. Знаменательно свойственное не только Александру Северу обращение к самым различным культам, желание найти какой-то идеал. Эта сторона его образа нашла свое отражение в capitoлийском портрете. Преувеличенно большие глаза с остановившимся взглядом на худом неподвижном лице; маленький рот, как бы подчеркивающий величину глаз. Волосы, образующие плотную массу, обрамляют лоб. Небольшая полоска волос, проходящая от висков вдоль щек, сливается с короткой бородкой, исполненной неглубокими врезами. Обобщенная моделировка лица сочетается с графической трактовкой волос, усов и бороды, в ней впервые намечаются орнаментальность, некоторая условность изображения, приобретающие в дальнейшем характер схемы.

Индивидуальные черты в capitoлийском портрете Александра, безусловно, сохранились, но ими не ограничено внимание художника; в первую очередь он хочет подчеркнуть одухотворенность, духовную значительность портретируемого. Может быть, здесь заключен намек на принадлежность императора к высоким духовным сферам, недоступным

обычному человеку. Однако эти черты, впервые появляющиеся именно в этом бюсте Александра Севера, не получили сразу широкого распространения в римском искусстве III века; ближайшие по времени портреты продолжают линию луврского бюста этого императора, создавая выразительные реалистические образы, совершенствуя новые стилистические приемы, выработанные римскими скульпторами.

Многие произведения III века вызывают в памяти портреты поздней Республики. Это сходство основывается на общности исходных позиций [с.77] скульптора, стремящегося к точной фиксации всех особенностей лица портретируемого. Но портрет III века стоит на гораздо более высокой ступени развития. В задачу художника III века входит не только точная фиксация внешнего облика, но и раскрытие внутреннего образа человека, его психологического состояния. Поэтому портреты периода «солдатских» императоров, которые по силе выражения можно назвать непревзойденными человеческими документами, ценнейшими свидетельствами эпохи, представляют одну из вершин римского портретного искусства.

Интересен портрет императора Гая Юлия Вера Максимиана, прозванного Фракийцем (235—238 гг. н.э.; Рим, Капитолийский музей), первого варвара на императорском троне, сменившего последнего представителя династии Северов.



илл. 126

Максимиан был гот, живший во Фракии, сын крестьянина. «В раннем детстве он был пастухом, был он также главарем молодежи, устраивал засады против разбойников и охранял своих от нападений. Первая его военная служба была в коннице. Он выделялся своим огромным ростом; среди всех воинов он славился своей доблестью, отличался мужественной красотой, неукротимым нравом, был суров, высокомерен, презрителен в обращении, но часто проявлял справедливость» (Юлий Капитолин, Двое Максимианов, XIX, II, 1—2). Вступив в римскую армию, он быстро продвинулся. В 235 году дунайские и паннонские легионы провозгласили его императором, но сенат не признал

его. Максимин ненавидел Рим и за время своего правления ни разу там не был.

Как историческая личность Максимин представляет большой интерес. Источники почти ничего не сообщают о его политике, кроме того, что он истреблял богатых и знатных людей, обогащая за их счет своих солдат. Но когда средств не хватало, то Максимин не останавливался перед усилением налогового бремени, которое разоряло крестьян и горожан. Он допускал мародерство солдат, прибегал к конфискации имущества храмов, но эта его политика вызвала всеобщее недовольство.

Он вступил на престол уже немолодым человеком, имея около сорока семи лет от роду. Таким он и изображен на портрете Капитолийского музея. У него большое лицо, характерные, грубые, некрасивые черты, длинный подбородок. Волосы стали короче, они плотно прилегают к голове, подчеркивая ее крепкую форму. Отдельные пряди обозначены короткими насечками. Две глубокие горизонтальные морщины перерезают лоб. Брови слегка сдвинуты, образуя поперечную складку на переносице и две резкие вертикальные морщины над ней. Глаза прячутся под нависающими бровями. Радужная оболочка обозначена врезанной линией, зрачок, имеющий форму сердцевидного углубления, помещен ближе к верхнему веку, что придает особую пристальность взгляду. Портрет Максимиана Фракийца создан талантливым скульптором и обладает большой силой эмоционального воздействия. Максимин воспринимается как человек, умудренный большим житейским опытом, усталый и сумрачный. Портрет говорит о неримском, варварском происхождении Максимиана. Однако мастер, показывая этнические особенности внешности [с.78] — продолговатое лицо с крупными грубыми чертами, глубокие орбиты глаз, прямые волосы, — не останавливается на этом и поднимает образ, подчеркивая в нем черты общечеловеческие.

Бюст Максимиана, несомненно, является одной из вершин римского реалистического портрета III века н.э. В нем окончательно

выкристаллизовывается свойственный этому периоду стиль, впервые наметившийся еще в портрете Каракаллы и получивший дальнейшее развитие в изображениях времени Александра Севера. Лаконизм, отказ от второстепенных деталей, акцент на выразительности лица, лепящегося крупными четкими массами, позволяют создать запоминающиеся образы суровых людей жестокой, изобиловавшей волнениями эпохи.

На политику Максимиана крупные землевладельцы провинции Африки ответили восстанием, и императорами были провозглашены Гордиан I и его сын Гордиан II. Этот переворот был санкционирован сенатом. Гордиан I Старший, восьмидесятилетний старик, был одним из самых богатых магнатов империи. Правление Гордианов длилось меньше месяца. Гордиан II был убит в бою, а отец его покончил жизнь самоубийством. В дальнейшем сенат выдвинул цезарями Пупиена и Бальбина и направил их на борьбу с Максимином. При осаде Аквилеи Максимиан был убит восставшими преторианцами. Гордиана III, внука Гордиана I, провозгласили императором как соправителя Пупиена и Бальбина. Эти события показали, насколько непопулярны были кандидатуры сената, и если Гордианы, как знатные и очень богатые люди, пользовались авторитетом и имели приверженцев в Африке, то шансы на успех у Пупиена и Бальбина были минимальные. Они вызвали ненависть солдат и в 238 году были убиты. Гордиан III остался единственным правителем. Из сохранившихся портретов Пупиена и Бальбина особенный интерес представляет портрет последнего, очень характерный для 30-х годов III века.



илл. 128

Как и в образе Максимиана, здесь беспощадно обнажена внутренняя сущность портретируемого. Тяжелая круглая голова на короткой толстой шее, жирные щеки, заплывшие маленькие глазки с беспокойным выражением, большой полуоткрытый рот, густая масса коротких волос и покрытые щетиной небритые щеки создают образ человека, утратившего душевное равновесие. Мастерская передача фактуры лица сочетается с графическим характером исполнения волос и

бороды; шероховатая поверхность волос противопоставлена легкой полировке лица. Как и в других портретах того времени, мы сталкиваемся с острореалистическим изображением, с достоверной передачей самого главного в образе, как его уловил и понял художник.

В довольно многочисленных портретах Гордиана III (238—244 гг. н.э.) реалистическая передача индивидуальных черт сочетается с некоторой идеализацией образа. Один из лучших находится в Национальном музее в Риме;



илл. 130

он очень важен для понимания общего хода развития искусства скульптурного портрета III века в Риме. При вполне достоверной передаче продолговатой головы Гордиана, его больших глаз, полных губ своеобразного рисунка и глубокой ямочки на подбородке в этом портрете в трактовке волос, бровей, двух вертикальных морщин на лбу [с.79] появляются элементы подчеркнуто правильной симметрии — первые, еще едва заметные признаки отхода от реалистического искусства, превращения живого изображения в орнаментированную схему. Однако это явление лишь намечается в некоторых портретах того времени; для большинства из них характерны острая выразительность, отсутствие идеализации, составляющие их отличительную черту.

В 30—40-е годы III века портретная пластика достигает наивысшего подъема реалистического экспрессивного стиля, который зародился еще в эпоху Северов.



илл. 129

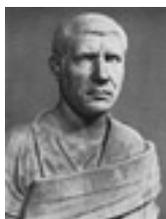
К лучшим произведениям относится портретная статуя мальчика в тоге, хранящаяся в собрании скульптуры в Дрездене. Это, по-видимому, посмертное изображение одного из членов императорской фамилии. Сохранилась только верхняя часть статуи. Мастер изобразил большеголового подростка, во взгляде которого, кажется, читается вопрос и недоумение. Торжественная одежда и печальное лицо напоминают о смерти. Этот портрет выполнен в строгом стиле, мастер

заменяет живописную массу волос скупыми насечками и мягкие складки одежды — жесткими, как бы накрахмаленными складками.

Привлекает внимание контабуларий — твердая поперечная складка тоги, которая появляется на скульптурах, изображающих знатных людей. Эта складка, состоящая из нескольких слоев ткани, — входит в моду во второй четверти III века как знак принадлежности к очень высокому роду. Ее плоскостная, линейная трактовка контрастирует с реалистическим образом портретных изображений. Можно думать, что это первый симптом будущего плоскостно-графического стиля в изображении одежды, который развивается во второй половине III века.

В 244 году префект претории Марк Юлий Филипп, прозванный за свое происхождение Аравитянином, сверг Гордиана III и был провозглашен императором. Он родился в Босре, римской колонии в Аравии, был сыном главаря разбойничьей шайки. О его деятельности известно немного. Он был способным полководцем; вел удачные войны на Дунае. Был признан римским сенатом. В 248 году торжественно отпраздновал тысячелетие со дня основания Рима, а в 249 году был убит в бою с войсками восставшего против него Траяна Деция в Вероне. В столице его не любили за варварское происхождение, но, вероятно, он не был жесток, так как не прослыл тираном.

До нашего времени дошло около десяти портретов Филиппа Аравитянина, хранящихся в крупнейших музеях мира.



илл. 133

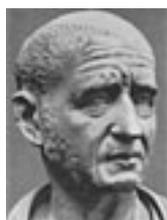
Один из лучших — портрет, находящийся в Эрмитаже. Изображен сильный крупный человек с простым, грубым лицом. Его большая, почти прямоугольная голова и мускулистая шея покоятся на широких плечах. Туника и тога образуют множество разнонаправленных глубоких складок. Величина бюста придает портрету торжественный и импозантный характер. Такое решение бюстов характерно для второй четверти и середины III века.

Портрет Филиппа Аравитянина стоит в ряду таких превосходных реалистических памятников второй четверти III века н.э., как рассмотренные

портреты Максимиана Фракийца, Бальбина и других. Та же лепка формы крупными скульптурными массами, акцентирование [с.80] основных черт лица за счет отказа от всех второстепенных деталей. Волосы даны общей массой, расчлененной множеством прямых насечек, создающих впечатление густых коротких прямых волос. Они хорошо подчеркивают форму черепа. Скульптор показал бугроватый лоб, изборожденный глубокими морщинами, сильно выдающиеся надбровные дуги, сдвинутые брови, образующие вертикальные морщинки над переносицей. Хорошо проработаны скулы, подчеркиваемые впалыми щеками. От широкого носа вниз, к углам рта проходят глубокие складки.

Большую роль в усилении эмоционального воздействия портрета играет сопоставление ярко освещенных и затененных частей скульптуры. Оно оживляет образ и подчеркивает его структуру. Портрет очень индивидуален, характерные черты личности Филиппа Аравитянина переданы с большим мастерством. Он производит впечатление человека, который верит только в свои собственные силы, изображен настороженным, ожидающим опасностей, угрожающих ему отовсюду, и готовым отразить их.

Эти черты неуверенности, тревоги, характеризующие общую обстановку, сложившуюся в Римской империи,



наиболее яркое воплощение получили в трагическом портрете Траяна Деция, римского полководца, восставшего против Филиппа Аравитянина и после его убийства ставшего в 249 году императором.

илл. 131 Траян Деций был сенатором, приверженцем староримских идеалов и добродетелей, темпераментным человеком, вел энергично войну с готами и пал в бою в 251 году. В портрете, хранящемся в Капитолийском музее, мастер подчеркивает морщины и складки на лице, глубоко сидящие глаза, старческий рот. Форма головы, трактовка висков, щек, бороды и волос — менее выразительны, они являются как бы фоном, обрамлением тоскливо смотрящих вдаль глаз.

Стилистические средства исполнения, примененные в портрете Траяна Деция, — те же, что в предшествующих; это одно из позднейших и наиболее выразительных произведений направления, господствовавшего в римском скульптурном портрете во второй четверти III века н.э., направления, характеризующегося стремлением к беспощадно правдивой, но обобщенной, лишенной детализации передаче внешнего облика портретируемого, к раскрытию его внутренней жизни. В то же время в этих памятниках заметны черты сознательной стилизации, подчеркивание графических элементов, фронтальности и плоскостности — черты, которые получают дальнейшее развитие в скульптуре конца III и особенно IV века н.э.



илл. 134

В трактовке фигур также ощущается нарастание статичности. Фигуры тогатусов становятся все более жесткими и графичными. Для портретных статуй, как и для рассмотренных выше бюстов, характерны широкая поперечная складка — контабуларий, а также большая вертикальная складка, идущая от левого плеча вниз, подчеркивающая высоту фигуры и симметричность ее построения. Эти особенности хорошо видны на статуе тогатуса из Национального музея в Риме.

Ход развития портрета, так четко наметившийся в описанных выше произведениях, в начале третьей четверти III века был прерван кратковременным возрождением классицизирующих тенденций. В середине и [с.81] третьей четверти III века кризис Римской империи продолжался и углублялся. Постоянная смена императоров и сопровождающие ее междоусобные войны, отпадение провинций, ослабление внешнего могущества империи, усиление налогового бремени, обострение внутриклассовой борьбы, социальные восстания — вот основные явления, определившие жизнь Римского государства в это время. В области изобразительного искусства было создано мало произведений. Строительство городов, создание монументальной скульптуры было сведено до минимума.

Годы правления Галлиена (253—268 гг. н.э.) — переломные в истории рабовладельческого общества, когда была предпринята последняя активная попытка отстоять интересы мелких и средних рабовладельцев и земельных собственников против интересов крупных частных землевладельцев. П. Лициний Эгнаций Галлиен был соправителем своего отца, императора Валериана (253—260 гг.), управлял западными провинциями; в 260—268 годах стал единственным правителем Римской империи после пленения Валериана персами. Это была яркая и интересная фигура. Его активная политическая деятельность вызывала острую реакцию в различных кругах общества, что отразилось в противоречивых оценках его личности и политики историками разных лагерей.

Император Галлиен был образованным человеком, другом философа Плотина и покровителем искусства. Возможно, что портреты середины III века не отвечали художественным вкусам императора Галлиена, чем объясняется обращение художников к классицизму. Этот поворот в искусстве, быть может, следует объяснить и тем, что в правление Галлиена, когда происходила последняя серьезная попытка отстоять старый порядок в Римском государстве, появилась потребность в положительных идеальных образах в искусстве и беспощадная правда портретов времени «солдатских» императоров перестала отражать умонастроение эпохи.

Прекрасные образцы классицистического направления времени Галлиена — портреты самого императора. Лучший из них — портрет Национального музея — был найден в Доме весталок на Римском форуме.



Облику императора придан возвышенный, несколько романтический характер. Густые волосы и короткая борода обрамляют лицо, поверхность которого моделирована очень тонко. Выразителен несколько таинственный взгляд больших глаз, илл. 132 затененных сдвинутыми густыми бровями. Трактовка длинных волнистых прядей волос и бороды, состоящей из тугих коротких локонов, близка к позднеантониновским и раннесеверовским портретам. В

постановке резко повернутой головы ощущается сходство с эллинистическими портретами, для которых характерны динамичность и пространственность построения. В середине III века искусство времени Антонинов воспринималось уже как классика. Одновременно динамичные формы и светотеневые контрасты, характерные для эллинистической пластики, понимаются римскими скульпторами как созвучные их творческим поискам и заимствуются ими. Мы наблюдали это и раньше. В III веке при Галлиене обращение к эллинизму можно также рассматривать как явление классицизма.

[с.82] Все особенности галлиеновского портрета сближают его с памятниками скульптурного портрета, создававшимися в это время в Греции, ставшей римской провинцией Ахайей. Для первых веков новой эры характерно слияние римской и греческой культуры, причем специфические особенности искусства Греции не исчезают, но теряют самостоятельное значение, внося своеобразные оттенки в трактовку образов не специфически греческих, но греко-римских.

Ахайя лежала далеко от больших торговых путей, в стороне от политических событий, волновавших весь мир. Для Греции II—III веков характерна атмосфера застоя. Афины, столица провинции, продолжали играть роль хранительницы великих традиций классического искусства и высокого технического мастерства. Греческие художники того времени создают главным образом копии с великих произведений прошлого; новая продукция носит печать ремесленности. Наиболее сильной стороной изобразительного искусства являются портреты.



Одним из лучших аттических портретов можно считать портрет неизвестного мужчины, хранящийся в Национальном музее в Афинах. Голова, вероятно, была частью статуи. Красивое лицо обрамлено длинными густыми вьющимися волосами и небольшой бородкой, состоящей из коротких завитков. Трактовка волос, близкая к позднеантониновскому стилю, отличается более

илл. 136

индивидуальным характером. Почти прямая линия сросшихся бровей подчеркивает гладкость низкого и широкого лба. Глаза миндалевидной формы с четко очерченными довольно толстыми веками, помещенные в глубоких орбитах, затенены, взгляд обращен вверх. Эти художественные приемы придают облику несколько патетическое выражение страдания. Постановка головы, слегка откинута назад, пряди густых волос, светотеневые контрасты напоминают идеальные головы эллинистического времени (как, например, голова умирающего гиганта из Уффици и головы гигантов с фриза Пергамского алтаря). Но, в отличие от них, этот бюст изображает конкретного человека с индивидуальными чертами лица, на котором лежит печать обреченности и страдания пророка. Одухотворенность дала повод назвать его Христом, конкретность черт подчеркивала его портретность; его называли Геродом и Галлиеном. В настоящее время ни одно из этих определений не принято и голова обозначается просто как портрет неизвестного бородатого мужчины. Долгое время она считалась произведением второй половины II века, но ее экспрессивность, трактовка глаз, волос, налет романтизма в передаче внутреннего облика изображенного заставили отказаться от датировки II веком и принять новую дату — около середины III века.

Что же отличает это произведение греческого мастера от работ римских скульпторов того времени? Общим для греческого и римского понимания задачи в решении образа в портретах III века является показ внутренней сущности человека. В работах греческих портретов содержание образа дается более обобщенно и в более смягченной форме. Так, например, в рассмотренной нами голове отсутствуют натуралистические детали, такие, как передача морщин, асимметрия черт, которые встречаются в большинстве произведений римских мастеров. Кроме того, [с.83] для греческих художников характерно сохранение очень высокого технического мастерства исполнения.

Образцом греческой малоазийской работы является портрет молодого человека из Государственных музеев в Берлине, найденный в Мизии, в Мелитополе (Малая Азия).



илл. 135

Он датируется 60-ми годами III века, выполнен в греческой традиции, со свойственной греческим мастерам мягкостью трактовки поверхности и вдумчивостью в передаче внутреннего облика портретируемого. В отличие от римского мастера, который замечает и фиксирует все самое характерное, греческий мастер многое из увиденного в человеке отбрасывает и подает его образ в опоэтизированном виде. Он придает взгляду мягкость и рассеянность.

* * *

Среди произведений скульптуры, созданных на периферии античного мира, особый интерес представляют портреты Пальмиры. Искусство Пальмиры было своего рода синтезом искусства восточного и греко-эллинистического. Пальмира была некогда самостоятельным государством, затем присоединенным к Сирии. Она стала римской колонией, возвысившейся и разбогатевшей благодаря своему положению одного из центров караванной торговли. Во II—III веках Пальмира достигает вершины экономического расцвета, она становится форпостом Рима на Востоке. В это время искусство портрета здесь находится на высшей точке своего развития.

Преобладающая форма пальмирских портретов — надгробный рельеф с поясным изображением умершего. Форма надгробия была связана с характером захоронения. Тела умерших хоронили в нишах, в стене, в несколько ярусов. Отверстие ниши закладывалось рельефной плитой.

Хорошим образцом пальмирского портрета эпохи расцвета можно считать женский портрет из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина.



Это горельефное изображение молодой женщины в илл. 138 покрывале. Справа — надпись на арамейском языке: имя умершей и сожаление о ее смерти. Характерен тип удлиненного лица, большие глаза, прямой нос; типичны прическа и украшения: узорчатая повязка на голове, большие серьги из отдельных шариков в виде грозди винограда. Своеобразен прием изображения бровей в виде ровных сильно выступающих рельефных полосок, похожих на шнурок. Сочетание малорасчлененной скульптурной массы с графическим изображением деталей — глаз, волос, бровей, украшений — присуще пальмирской скульптуре. Для портретов Пальмиры характерны очень обобщенные образы. Под воздействием греко-римского искусства появляется тенденция к большей индивидуализации изображений. Но, разумеется, в них преобладают восточные традиции: пальмирские портреты неподвижны, плоскостны, в них очень силен элемент декоративности, узорчатости, выраженной графическими средствами.

В III веке в Пальмире наблюдается стремление к идеализации портретируемых; оно выражается в нарастании элемента одухотворенности, [с.84] в усилении экспрессии образа при помощи увеличения размера глаз, придания правильности чертам лица. Кроме того, важный признак поздних портретов в Пальмире — усиление орнаментальности и узорчатости в передаче украшений и одежды.



илл. 137

Образцом художественного решения пальмирского портрета более позднего периода может служить фрагмент надгробия бородатого мужчины из Эрмитажа. Здесь стремление к усилению экспрессии лица, свойственное римским портретам III века, исходит не из реалистических основ античного портрета, а из условного восточного понимания образа человека, поэтому трактовка лица приобретает нарочитый, почти гротескный характер. Улыбка условна, глаза широко открыты, что придает им несколько удивленное выражение. Совершенная симметрия лица и нарочитая правильность черт в сочетании с

орнаментальным изображением волос, усов, бороды, врезанными линиями бровей — создают новый стиль в портрете Пальмиры, в котором усиливаются восточные компоненты пальмирского искусства.

Гибель Пальмиры в 273 году положила конец развитию ее искусства.

Ценность искусства Пальмиры в общем развитии античного искусства заключается в том, что в нем сложились черты, предвосхитившие стиль позднеимперского и ранневизантийского искусства.

ГЛАВА VIII

ПОРТРЕТ КОНЦА III—IV ВЕКА Н.Э.

Период от смерти Галлиена (268 г. н.э.) до начала правления Диоклетиана (284 г.) часто называют временем иллирийских императоров, так как именно из Иллирии происходили наиболее значительные и более или менее долго сохранившие власть императоры этого времени — Клавдий II, Аврелиан и Проб.

Приход к власти уроженцев римских провинций, выходцев из неаристократических кругов, уже со времен Севера не был чем-то необычным для Римской империи. Императорам-иллирийцам удалось в какой-то мере укрепить внешнее положение государства, которое в предыдущие годы дошло до крайнего упадка и распалось на ряд провинций, не подчинявшихся центральной власти. Клавдий II вновь привел к повиновению Испанию и Галлию и приостановил продвижение готских племен, вторгшихся в римские провинции и угрожавших самой Италии. Довершил их изгнание Аврелиан, при котором Рим, для того чтобы обезопасить его от возможных набегов варваров в будущем, был обнесен мощной крепостной стеной. Аврелиан также покорил и разрушил Пальмиру, вступившую в союз с персами против Рима. Императору Пробу удалось восстановить границу империи по Рейну. Ряд мер был предпринят этими императорами для укрепления внутреннего положения империи, расшатанного многолетними неурядицами, восстаниями, частой сменой

императоров в предшествующие годы; и хотя им не удалось восстановить полностью прежние границы обширной Римской империи и достигнуть внутреннего спокойствия и благополучия, но наступила известная стабилизация положения.

Время иллирийских императоров — время переходное, период становления новой формы правления — домината. Тенденции к установлению единоличной власти императора проявлялись уже при императорах династии Северов. Первым присвоил себе титул “dominus et deus” («господин и бог») Аврелиан, но полностью перестроить характер управления государством, выработать новые формы существования Римской империи в условиях неограниченной монархии удалось лишь Диоклетиану, правление которого (284—305 гг.) принято считать началом нового, позднего периода Римской империи.

[с.86] Император считается теперь не принцепсом, то есть первым среди равных, этот титул римские императоры носили со времен Августа, хотя он, конечно, уже во II веке потерял свое первоначальное значение. Теперь же и официально император именуется доминусом — неограниченным властителем империи, стоящим неизмеримо выше своих подданных.

На установление новой политической системы домината оказал влияние уклад восточных деспотий, с которыми особенно близко столкнулся Рим в этот период. Подобно персидским царям или египетским фараонам, и римскому императору со времен Диоклетиана воздаются почести, ранее оказывавшиеся лишь богам. Новый характер императорской власти проявляется и во внешнем виде императора, он носит теперь особые, лишь его сану присущие роскошные одеяния; чрезвычайно торжественный ритуал сопровождает его появление перед народом. Сенат и другие римские магистратуры потеряли всякое политическое значение. Италия перестала быть центром империи, а Рим, хоть и продолжал считаться столицей, уже не являлся резиденцией императора.

Для облегчения управления империей Диоклетиан разделил ее на четыре части, избрав себе соправителями Максимиана (с 286 г.), Галерия и Констанция Хлора (с 293 г.). Эта форма правления получила название тетрархии. Диоклетиан оставался старшим и наиболее авторитетным среди императоров; мероприятия Диоклетиана, направленные на создание сильной армии, главной опоры императорской власти, в сочетании с различными реформами в области финансового положения и управления обширными территориями, подчиненными Риму, привели к укреплению Римской империи, и хотя она уже клонилась к упадку и стояла на пороге своей гибели, но окончательный распад ее благодаря этим мероприятиям, завершенным императором Константином, был отсрочен более чем на столетие.

Кризис III века н.э. не мог не отразиться в идеологии и культуре этого времени. Пессимизм и скептицизм, охватившие все общество, проявляются и в религии и в философии. Философ Плотин, современник Галлиена, создатель учения неоплатонизма, истолковывал объективный идеализм Платона в духе мистицизма. У его учеников окончательно исчезает оптимизм в оценке деятельности людей.

Стремление уйти от тягот и забот действительности объясняет в значительной мере ту огромную роль, которую играет религия. Выше уже отмечалось, что наиболее соответствующей потребностям времени и наиболее доступной самым широким кругам населения религией оказалось христианство. Эта религия, переносящая центр тяжести с реальной жизни на потусторонний мир, акцентирующая духовное, божественное начало в человеке и противопоставляющая его началу материальному, физическому, греховному, завоевывает в течение III века все более прочные позиции. Высшие круги Римской империи поняли, какую поддержку может им оказать христианство, призывающее безропотно подчиняться власть имущим, смиренно и пассивно переносить тяготы жизни; в начале IV века христианство становится равноправной религией, наряду с другими верованиями, а вскоре признается единственной общегосударственной [с.87]

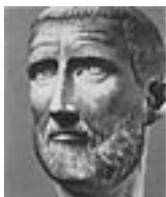
религией Римской империи. Оно оказывает большое влияние на развитие позднеимперского искусства, в частности, искусства портрета.

Свойственное концу III — началу IV века стремление к возрождению величия и мощи Римской империи внешне проявляется в особой любви к грандиозности, присущей и архитектуре и изобразительному искусству этого времени. Огромные термы Диоклетиана в Риме размерами своими превосходят термы Каракаллы — самые роскошные из римских терм. На части территории колоссального дворца Диоклетиана в Спалато (Далмация) в настоящее время разместился целый югославский город Сплит. Любовь к большим масштабам заметна и в скульптуре, лучшими образцами которой являются скульптурные портреты. Если в предшествующее время наиболее распространены были портреты натуральной величины или лишь немного — в полтора-два раза больше натуры, то с конца III века они все чаще превышают в несколько раз человеческий рост.

Для рассматриваемого периода характерно отсутствие в искусстве портрета единого, главного направления, что, несомненно, отражает растущую тенденцию к расчленению Римской империи, разделенной при Диоклетиане между четырьмя императорами. Наряду с так называемым римским портретом (название условно, так как образцы этого направления создаются не только в западной части империи), который в какой-то мере можно считать официальным, большую роль играет сохраняющий определенную самостоятельность греческий портрет; возрастает значение портретной скульптуры восточных провинций Римской империи; произведения, создаваемые в европейских провинциях, представляют меньший интерес в силу своего невысокого художественного уровня.

Переходный характер времени правления иллирийских императоров выразился в отсутствии твердо установившегося типа портретного изображения. Для большинства римских портретов характерен отход от классицизирующих тенденций времени Галлиена и обращение к традициям

искусства предшествующих лет. Образцом их служит превосходная мужская голова, хранящаяся в собрании Капитолийского музея.



илл. 140

Некоторые исследователи на основании сходства с изображениями на монетах считают ее портретом императора Проба. Четко очерченная, несколько вытянутая голова покрыта плотно прилегающими к черепу волосами, разделенными на мелкие пряди; такие же, но несколько более живописно переданные пряди образуют бороду, закрывающую щеки и подбородок. Мелкими насечками обозначены брови, затеняющие глаза с четко вырезанными округлыми зрачками, посаженными под верхними веками. Нахмуренный лоб и вертикальные складки между бровей придают этому суровому и мужественному лицу страдальческое выражение, несколько напоминающее трагический портрет Траяна Деция. Скульптурное построение головы, акцентирование лица свидетельствуют о возрождении традиций портрета второй четверти III века н.э. [с.88] Именно этот портрет, характеризующийся, как показано в предыдущей главе, стремлением к правдивой передаче облика человека при отказе от излишней детализации и своеобразным обобщающим реализмом, лег в основу дальнейшего развития позднеимперского портрета. Эти суровые образы, лишенные внешней красоты классицизирующих памятников, были созвучны этой сложной эпохе непрерывных войн и борьбы за сохранение Римской империи, эпохе становления новой деспотической власти.



илл. 141

Черты, присущие портрету так называемого Проба, можно отметить и в прекрасном портрете пожилой римлянки, находящемся в Латеранском музее. По типу лица, широкого, некрасивого, с подчеркнутыми скулами и массивной челюстью, по характеру прически эта голова восходит к женским образам первой половины III века н.э., таким, как изображения Юлии Домны, Юлии Маммеи. Но исполнение отличается большей сухостью и схематичностью; индивидуален небольшой, слегка искривленный рот. Характерна передача

глаз — узких, полуприкрытых тяжелыми верхними веками. Четко вырезана радужная оболочка, высверлены округлые зрачки. Взгляд кажется отрешенным, направленным куда-то вдаль. Исполнение глаз в портрете последней трети III века н.э. начинает играть особенно важную роль, в них концентрируется вся выразительность, присущая этим изображениям.

Особенно ярко эти новые тенденции проявляются в портретах времени тетрархии, прежде всего в портретах императоров. Первым, действительно всесильным императором, сумевшим, в отличие от своих многочисленных предшественников, не только захватить власть, но и удержать ее в течение двадцати лет, был Диоклетиан. Сохранившиеся его портреты дают представление как об этом, несомненно, незаурядном человеке, так и о характере портретного искусства его времени.

Один из наиболее совершенных портретов Диоклетиана — голова статуи тогатуса из собрания виллы Дория-Памфили в Риме, подвергшаяся переработке в новое время: удалена накинута на голову тога, поверхность головы была покрыта мелкими насечками, имитирующими коротко стриженные волосы.



илл. 139

Лицо чищено, но черты его не искажены и сохранили свою выразительность. Перед нами изображение сурового и закаленного воина, переданное средствами скульптурной лепки форм. Плотные сжатые губы, резкий излом бровей, глубокие складки у носа свидетельствуют о сильной воле и незаурядном характере. Легкий налет страдания, сообщаемый морщинками на лбу и переносице, становится уже привычным стандартом, присущим этим портретам, он не связан с характером изображенного. При этом портрет, несомненно, индивидуален — об этом говорит асимметрия в построении лица, характерная форма изогнутого рта. Особенно важна трактовка глаз, широко расставленных, с нависающими верхними веками и четким внутренним рисунком, придающим взгляду особую пристальность. Такой взгляд повышает эмоциональную

выразительность сильного, еще живо переданного лица, но в то же время сообщает ему элемент неподвижной напряженности.

[с.89] На ряде произведений времени тетрархии, переломном периоде в развитии римского портрета, мы можем наблюдать нарастание новых черт.



Таков находящийся в Берлине превосходный портрет Констанция Хлора, соправителя Максимиана и отца императора Константина. Очень индивидуально некрасивое лицо с крупным носом и длинным свисающим подбородком. Короткие волосы и борода обозначены мелкими насечками, подчеркивающими своеобразную форму головы. Мода на коротко остриженные волосы распространилась в это время непрерывных войн, так как длинные волосы мешали носить военный шлем. По сравнению с портретом Диоклетиана проще и обобщеннее становится скульптурная лепка головы; черты лица переданы крупными, нерасчлененными формами; еще более выразительны глаза — большие, широко открытые, обрамленные четко вырезанными веками; зрачок обозначен просверленной точкой, а контур радужной оболочки подчеркнут вставленной в прорезанное углубление полоской свинца. Но, придавая лицу особую значительность, такие несколько орнаментально трактованные глаза теряют индивидуальность живого человеческого взгляда. В этом проявляется характерное для рассматриваемого периода стремление наделить изображение особой экспрессией.



В музее Цюриха находится великолепная по исполнению голова неизвестного, относящаяся к рубежу III—IV веков. Четкая скульптурная лепка подчеркнута исполненными с помощью мелких насечек короткими волосами и бородкой; большие глаза по рисунку своему напоминают портреты предшествующего периода, но здесь этот рисунок приобретает черты еще большей орнаментальности. Эта интересная голова сохраняет пластическую выразительность портретов III века, хотя трактовка деталей — волос, бровей, складок на лбу и щеках —

становится подчеркнуто графичной, а само лицо — неподвижным, маскообразным. В портрете неизвестного эти черты только намечаются. Они получают дальнейшее развитие в произведениях IV века.

Для понимания развития портретного искусства позднеимперской Империи важны произведения, созданные в эпоху тетрархии на востоке государства. Представление о них дают два интересных и очень близких между собой групповых портрета, находящиеся в Сан Марко в Венеции и в Ватикане. Первый — группа, объединяющая попарно четыре фигуры императоров-тетрархов. С одной стороны плиты, образующей ее основание, помещены фигуры обнимающих друг друга августов, с другой — цезарей в совершенно аналогичной позе. Странные на первый взгляд позы знаменуют идею единства Римского государства, возглавляемого тетрархами.



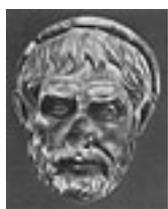
илл. 144

Группа в Ватикане аналогична первой, за исключением того, что изображены не четыре, а только два императора.

Неправильные, укороченные пропорции фигур, почти квадратные головы, увенчанные венками, и характерные подчеркнуто большие, орнаментальные глаза, — черты, прежде всего обращающие на себя внимание. Схематизм и абстрактность исполнения, отсутствие индивидуального сходства сочетаются в этих изображениях с торжественной репрезентативностью поз и жестов. Материал — твердый красный порфир, так [с.90] широко распространенный в искусстве Древнего Египта, — и происхождение ряда памятников этого круга (найденны в различных центрах Египта) позволяют считать их произведениями восточной школы римского искусства. В этих вещах нарушены связи с римским реалистическим искусством, изображение превращено в отвлеченную схему, символ. Художника, создавшего эти произведения, не привлекает задача передать сходство с оригиналом — задача, долгое время бывшая краеугольным камнем развития римского скульптурного портрета. Он стремится выразить ощущение душевной взволнованности, мистической экзальтации, владевшее людьми этой эпохи. Особенно заметны эти черты в портретном бюсте в

Каире, который предположительно считается изображением Максимиана Дазы, цезаря Сирии и Египта в 305—314 гг. Восточноримские портреты первыми вступили на этот путь, подготовленный искусством Пальмиры III века н.э.; несомненно, они оказали воздействие на искусство Рима. В дальнейшем этот путь станет общим для всего позднеримского портрета.

В отличие от памятников, возникших в восточных провинциях Римской империи, скульптурный портрет Греции конца III — начала IV века сохраняет верность античным традициям. Здесь долго продолжают жить черты, характерные для времени Галлиена.



илл. 145

Великолепная голова жреца, найденная в Элевсине, является лучшим образцом позднеантичного портрета Греции. Лицо пожилого человека несколько сумрачно и сурово; это выражение придают ему глубоко посаженные, затененные нависающими бровями глаза; волосы свободными прядями падают на лоб и виски; такие же волнистые пряди образуют бороду, покрывающую щеки и подбородок, и длинные усы, закрывающие верхнюю губу. В отличие от римских портретов III века, где скульптор акцентирует только лицо, здесь все детали головы органически объединены в одно целое. Мягкость моделировки, живописные приемы исполнения волос, умелое использование светотени напоминают лучшие греческие портреты антониновской эпохи, такие, как, например, бюст Полидевка в Берлине, но трактовка отдельных деталей лица, прежде всего глаз с их характерным рисунком и подчеркнута пристальным взглядом, заставляет датировать этот портрет концом III века.

* * *

Новый этап в развитии римского скульптурного портрета начинается со времени правления императора Константина.

В 306 году Диоклетиан, следуя принятому ранее обязательству, отрекся от престола в пользу Галерия и Констанция Хлора. Удалившись в свой дворец в Спалато, он не принимал больше участия в политической жизни вплоть до своей смерти в 313 году. Он полагал, что эта мера будет

способствовать укреплению императорской власти, однако его бывшие соправители, в том числе и Максимиан, первоначально отрекшийся вместе с Диоклетианом, не замедлили вступить в ожесточенную борьбу за императорский престол. Междоусобные войны длились вплоть до 312 года, когда победителем вышел сын умершего в 306 году [с.91] Констанция Хлора Константин, ставший императором. Вплоть до 324 года он делил власть со своим соправителем Лицинием. Константин успешно продолжал и завершил проведенные Диоклетианом реформы по укреплению внешнего и внутреннего положения государства, полностью порвав со старыми римскими традициями. При нем Римская империя окончательно приобрела характер восточной деспотии. Христианская религия, признанная эдиктом Константина 313 года равноправной с другими верованиями, стала мощной идеологической опорой императорской власти и верной союзницей императора. Хотя Константин значительную часть своего правления — после гибели Лициния и вплоть до 337 года — был единоличным правителем Римского государства, но установившееся при тетрархии разделение империи, отражавшее фактическое ее положение, продолжало существовать и углубляться; это выразилось, в частности, в перенесении в 330 году столицы империи на восток, в Константинополь — город, основанный Константином на месте древней греческой колонии — Византия. Рим, который давно уже перестал быть местом пребывания императора, теперь окончательно теряет свое значение. Центр не только политической, но и экономической и культурной жизни государства переносится на восток, что явилось следствием более устойчивого положения восточных провинций по сравнению с приходившими во все больший упадок западными территориями.

Однако наиболее интересные и значительные портреты времени Константина происходят из Рима, хотя в них ясно сказывается воздействие черт, особенно ярко проявившихся в восточном портрете эпохи тетрархии.

В произведениях, относящихся к раннеконстантиновскому периоду, ясно различаются два направления: одно, являющееся непосредственным продолжением портретного искусства предшествующей эпохи, и другое, отражающее поиски и находки нового времени. Превосходный образец этого — рельефы арки Константина в Риме.

Среди относящихся ко времени создания арки (312—316 гг.) рельефов есть изображения самого Константина и его соправителя Лициния²⁵.



Голова последнего с правого медальона северного фасада арки повторяет тип, сложившийся в эпоху тетрархии: то же компактное построение головы, исполненные мелкой насечкой волосы и короткая, обозначенная точками борода, такое же илл. 146 широкое, как в портрете Диоклетиана, лицо с морщинами на лбу и у переносицы, сообщающими лицу ставший уже стандартным налет страдания. Лициний в момент создания этих изображений был пожилым, шестидесятилетним человеком. Очевидно, он следовал моде предшествующего времени, и это отразил в его портрете скульптор.

Совсем иным дан образ самого императора Константина, несколько раз повторенный в рельефах арки. Молодое безбородое лицо увенчано шапкой волнистых волос, они геометрически правильной дугой обрамляют лоб: прическа отражает новую моду, установившуюся во времена Константина и сохраняющуюся все столетие. Зрачки глаз врезаны широким полукругом — эта черта, впервые появившаяся [с.92] в портрете императора Диоклетиана, хранящемся на вилле Дория-Памфили, теперь становится общепринятой. Такая трактовка зрачка придает взгляду характерное для портретов IV века выражение напряженности, сосредоточенности. Индивидуальные черты Константина, несомненно, идеализированы, что проявляется в подчеркнута правильных пропорциях и симметричном строении лица; это знаменует начало классицизирующего константиновского портрета.

Обращение к классическим прообразам, позволяющим создать величавый и идеально-совершенный образ властителя, характерно для тех

периодов римского искусства, когда империя переживает время стабилизации и расцвета, а во главе ее стоит значительная фигура крупного государственного деятеля; так было, например, в эпохи Августа, Траяна и Адриана. Классицизм эпохи Константина является своеобразным претворением достижений искусства этих более ранних периодов. Он осложнен всеми теми новыми чертами, появление которых было отмечено выше и которые отражают изменения, происшедшие в культуре и мировоззрении позднеантичного общества. Новые верования, охватывающие в этот период почти все слои общества, акцентируют значение духовного, божественного начала, противопоставляя его миру материальному, чувственному, в отличие от античного мировоззрения, проповедовавшего гармоничное сочетание физического и духовного начала в человеке. Передача внешнего портретного сходства в изображении конкретного человека отступает на второй план. И отсюда — возрождение в эпоху Константина классицизирующего направления в искусстве скульптурного портрета.

Подобный подход к задачам портрета, прежде всего портрета императорского, с большой силой проявляется в датирующейся около 325 года колоссальной голове императора Константина, находящейся во дворце Консерваторов в Риме.



илл. 148

Голова эта, высота которой достигает двух с половиной метров, принадлежала гигантской акролитной статуе, изображавшей императора сидящим. Сохранились и другие части, сделанные из мрамора, — руки, ступни ног. Голова Константина является наиболее ярким образцом того иконообразно-

репрезентативного официального портрета, который окончательно складывается в эту эпоху. О портретном сходстве здесь нет уже и речи. Это лицо является отвлеченным образом императора — земного божества. Трактовка образа властителя в древневосточном искусстве, несомненно, оказала большое влияние на сложение этого типа изображения. Строгая

симметрия, моделировка большими нерасчлененными плоскостями, четко очерченные губы красивого рисунка, традиционная прическа в виде ровного валика полукруглых локонов над лбом и правильные дуги бровей характерны для подобных изображений. Огромные глаза с большими, обозначенными широкими дугообразными врезами зрачками придают этому лицу выражение замкнутого, недоступного для простых смертных величия. Голова императора Константина представляет определенное направление в развитии портрета этого времени, которое можно назвать официальным. Очень близка ей колоссальная бронзовая голова, хранящаяся во [с.93] дворце Консерваторов, также изображающая императора Константина. Появление подобных произведений отвечает новым условиям существования Римской империи, новому характеру императорской власти. Эти портреты порывают с традициями реализма, лежащими в основе всего предшествующего развития римской портретной скульптуры.

Превосходным образцом официального портрета времени Константина является колоссальная статуя, найденная на Квиринале в Риме и хранящаяся в Латеранском музее.



Эта скульптура, вдвое больше нормальных размеров, изображает Константина в парадной позе полководца, в панцире с палудаментам, наброшенным на левое плечо, с дубовым венком — знаком военной доблести — на голове. Панцирные статуи римских императоров восходят к статуе Августа из Прима Порты. Но если там первый римский император был изображен в живом общении со своими солдатами, обращающимся к ним с речью, то здесь, при почти точном повторении позы Августа, Константин представлен торжественно-репрезентативно, как объект поклонения. Правой, поднятой вверх рукой он, очевидно, опирался на жезл или скипетр. Поза его, несмотря на неправильные, слишком укороченные пропорции, полна величия. Еще молодое лицо императора, исполненное большими нерасчлененными плоскостями, ясно и спокойно. Это не столько индивидуальный портрет

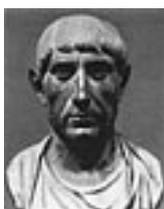
конкретного человека, сколько величавое изображение императора как некоего символа верховной, божественной власти.

Не следует, разумеется, думать, что реалистический римский портрет, прошедший столь долгий путь развития, быстро и без борьбы уступил место новому направлению. Многие произведения первой половины IV века свидетельствуют о том, что наряду с описанными выше изображениями Константина существовали портреты, сохраняющие элементы реалистического подхода к задаче воспроизведения конкретного человеческого лица.

О том, какой выразительности достигали порой портреты этого времени, свидетельствует голова немолодого мужчины в Копенгагене.



Голова несколько больше натуры, с прической в виде ровных прядей волос над лбом и короткой бородкой, обозначенной точками. Круто изогнутые брови, затеняющие глаза, в сочетании с зрачками, помещенными под верхними веками, придают илл. 151 особенную пристальность взгляду. Мягкая лепка складок по сторонам носа и на подбородке напоминает портреты III века, а маленький, причудливого рисунка рот сообщает этому лицу индивидуальный характер. Автор исследований о римском портрете Хайнце считает эту голову портретом самого императора Константина. В таком случае мы имеем здесь единственный правдивый, не идеализированный портрет этого крупного государственного деятеля позднеримской Империи; несмотря на известную отвлеченность образа, свойственную всем позднеримским портретам, голова в Копенгагене дает представление о твердом, суровом и даже жестоком характере Константина.

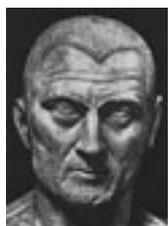


илл. 150

Не менее интересен и датирующийся более поздним временем — около середины IV века — портретный бюст в Национальном музее в Риме. В нем видят портрет сына Константина I — Константина II (337 — [с.94] 361 гг. н.э.). По яркости индивидуальной характеристики изображенного он

примыкает к портрету в Копенгагене. Сильно вытянутое лицо с длинным костистым носом, выступающим подбородком, близко посаженными глазами и оттопыренными ушами поражает своей некрасивостью. Чуть загнутые на концах пряди волос низко спадают на лоб. Такая прическа характерна для послеконстантиновских портретов. Пристальный взгляд узких глаз, смотрящих из-под нависающих бровей, плотно сжатые губы придают твердость и значительность этому лицу. Это один из последних позднеримских портретов, сохраняющих еще черты реалистической характеристики изображаемого лица.

Но подобных портретов в искусстве IV века немного. Будущее принадлежало другому направлению — тому, которое было



определено монументально-репрезентативными, классицизирующими официальными портретами Константина. Становление этого нового стиля хорошо показывает портрет Догмация, приближенного императора Константина, найденный илл. 149 при раскопках в палаццо Филиппани алла Пилата в Риме и хранящийся в Латеранском музее. По найденной вместе с ним надписи он датируется 323—337 годами н.э.

Чрезвычайно четкая, сдержанно обобщенная скульптурная моделировка этого лица, несомненно реалистический подход к передаче индивидуального образа воскрешают в памяти выразительные портреты старых римлян эпохи Республики; но в то же время орнаментальная трактовка волос, бровей, бороды, характерный рисунок глаз свидетельствуют о принадлежности его к IV веку. В отличие от внешне парадных официальных портретов Константина эта голова дает представление о конкретном человеке той эпохи, о его суровом, аскетическом характере, сочетающемся с экзальтацией религиозного фанатика; для выразительности скульптор использует новый арсенал изобразительных средств — строго фронтальную постановку головы, симметричное построение черт лица, графичность и орнаментальность в передаче деталей. Но главным становятся

глаза с их неподвижно-пристальным, застывшим взглядом, в котором концентрируется вся экспрессия лица. Портрет Догмация особенно интересен тем, что в нем соединяются скульптурные приемы прошлого и будущего, он показывает становление нового направления и одновременно завершает старое.



илл. 153

Блестящим примером этого нового направления является голова неизвестной императрицы (так называемой Елены) в Нью-Карлсбергской глиптотеке в Копенгагене. Гладкая, нерасчлененная поверхность лица отполирована до блеска, так что кажется фарфоровой и контрастирует с орнаментальными по рисунку, переданными мелкой гравировкой волосами. Вероятно, верхняя, не обработанная часть головы была украшена металлической диадемой. Черты красивого лица абсолютно правильны и симметричны и в то же время совершенно лишены всего индивидуального. Возвышенное спокойствие, которым веет от этого лица, лишь подчеркивают большие глаза, будто созерцающие нечто далекое от земного бытия. Этот памятник стоит на грани, отделяющей портретное изображение позднеимперского периода от ранневизантийской иконы. [с.95] В этом отношении портрету так называемой Елены близка превосходная по качеству исполнения голова императора Аркадия в Берлинских музеях.



илл. 152

Она датируется концом IV века. Спокойно-красивое, отрешенное от земных забот лицо его никак не отражает бурные события окружавшей его жизни. Ведь именно с воцарением Аркадия и его брата Гонория, после смерти их отца Феодосия I в 395 году, произошел окончательный раздел Римской империи на Западную, обреченную на скорую гибель под ударамидвигающихся на Италию варваров, и Восточную, быстро потерявшую свой античный характер и ставшую Византийской империей. Большие глаза свидетельствуют о подчинении всего материального, телесного, индивидуального духовному началу, что естественно в период, когда христианская религия из

равноправной с другими религиями, какой она была признана при Константине I, стала единственной государственной религией.

Это направление все более отходит от классицизма эпохи Константина, создавая свой собственный стиль, в котором сочетается обобщенно-стилизованная, отвлеченная, лишенная каких-либо индивидуальных признаков трактовка облика человека с повышенным вниманием к передаче его внутренней, экзальтированно-духовной сущности.



К чему должно было прийти портретное искусство позднего Рима, показывает другой портрет Аркадия, хранящийся в Археологическом музее Стамбула; при несомненной близости к берлинской голове, здесь отмечается нарастание
илл. 154 орнаментальности, еще сильнее подчеркиваются огромные глаза.

Человеческое лицо теряет окончательно свои индивидуально-конкретные черты, а с ними и свое значение портрета, оно становится отвлеченным образом, иконой. Эти памятники подготовили иконописные образы Византии. Искусство античного портрета, прошедшее долгий путь развития, приходит к своему концу.

ПРИМЕЧАНИЯ:

25. Определение этой головы не достоверно: некоторые исследователи, как, например, В. Бандинелли, видят в ней изображение Констанция Хлора, отца Константина.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ



1.
МАСКА ИЗ КЬЮЗИ.
Бронза. 1-я пол. VII в. до н.э.
Мюнхен, Глиптотека.



2.
УРНА ИЗ КЬЮЗИ.
Глина. Ок. 600 г. до н.э.
Кьюзи, Музей.



3.
УРНА ИЗ ЧЕТОНЫ.
Глина. 2-я четв. VI в. до н.э.
Флоренция, Археологический музей.



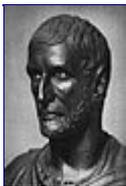
4.
КРЫШКА КАНОПЫ ИЗ КЬЮЗИ.
Глина. Начало VI в. до н.э.
Кьюзи, Музей.



5.
САРКОФАГ ИЗ КЬЮЗИ.
Глина. Нач. IV в. до н.э.
Париж, Лувр.



6.
СУПРУЖЕСКАЯ ПАРА. ДЕТАЛЬ КРЫШКИ
САРКОФАГА ИЗ ЧЕРВЕТРИ.
Глина. 2-я пол. VI в. до н.э.
Рим, Вилла Джулия.



7.
ГОЛОВА МУЖЧИНЫ, ТАК НАЗЫВАЕМЫЙ БРУТ.
Бронза. 1-я пол. III в. до н.э.
Рим, Дворец Консерваторов.



8.
ГОЛОВА ЮНОШИ ИЗ ФЬЕЗОЛЕ.
Бронза. II в. до н.э.
Париж, Лувр.



9.
ГОЛОВА ЮНОШИ ИЗ ЛАЦИУМА.
Глина. Кон. III в. до н.э.
Мюнхен, Глиптотека.



10.
ГОЛОВА МУЖЧИНЫ ИЗ БОВИАНУМ ВЕТУС.
Бронза. III в. до н.э.
Париж, Национальная библиотека.



11.
ГОЛОВА МУЖЧИНЫ ИЗ ПАЛЕСТРИНЫ.
Камень. II в. до н.э.
Палестрина, Музей.



12.
ГОЛОВА МАЛЬЧИКА.
Бронза. Кон. IV — нач. III в. до н.э.
Флоренция, Археологический музей.



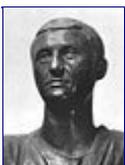
13.
ПИРУЮЩИЙ ЭТРУСК, ДЕТАЛЬ ПОГРЕБАЛЬНОЙ
УРНЫ.
Глина. III в. до н.э.
Кьюзи, Музей.



14.
СУПРУЖЕСКАЯ ПАРА, ДЕТАЛЬ САРКОФАГА ИЗ
ВОЛЬТЕРРЫ.
Глина. Нач. I в. до н.э.
Вольтерра, Музей.



15.
СТАТУЯ АВЛА МЕТЕЛЛА.
Бронза. Ок. 100 г. до н.э.
Флоренция, Археологический музей.



16.
СТАТУЯ АВЛА МЕТЕЛЛА. ДЕТАЛЬ.
Бронза. Ок. 100 г. до н.э.
Флоренция, Археологический музей.



17.
СТАТУЯ РИМЛЯНИНА С МАСКАМИ ПРЕДКОВ.
Мрамор. I в. до н.э.
Рим, собрание Барберини.



18.
НАДГРОБИЕ СУПРУЖЕСКОЙ ЧЕТЫ С ВИА
СТАТИЛИА.

Известняк. I в. до н.э.
Рим, дворец Консерваторов.



19.
НАДГРОБИЕ РУПИЛИЕВ.
Известняк. 1-я пол. I в. до н.э.
Рим, Капитолийский музей.



20.
СТАТУЯ ПОЛКОВОДЦА ИЗ ТИВОЛИ.
Мрамор. 2-я четв. I в. до н.э.
Рим, Национальный музей.



21.
ГОЛОВА СТАРИКА В ПОКРЫВАЛЕ.
Мрамор. Сер. I в. до н.э.
Рим, Ватикан.



22.
ГОЛОВА СТАРИКА.
Мрамор. Сер. I в. до н.э.
Рим, музей Торлония.



23.
ГОЛОВА ЖРЕЦА.
Мрамор. Сер. I в. до н.э.
Остия, Музей.



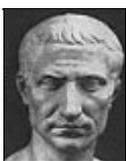
24.
ГОЛОВА СТАРИКА.
Мрамор. Сер. I в. до н.э.
Копенгаген, Нью-Карлсбергская глиптотека.



25.
ПОРТРЕТ ПОМПЕЯ.
Мрамор. Сер. I в. до н.э.
Копенгаген, Нью-Карлсбергская глиптотека.



26.
ПОРТРЕТ ЮЛИЯ ЦЕЗАРЯ.
Мрамор. Ок. 40 г. до н.э.
Рим, музей Торлония.



27.
ПОРТРЕТ ЮЛИЯ ЦЕЗАРЯ.
Мрамор. Эпоха Августа.
Рим, Ватикан.



28.
НАДГРОБИЕ ВИБИЕВ.
Известняк. 2-я пол. I в. до н.э.

Рим, Ватикан.



29.
ГОЛОВА МУЖЧИНЫ.
Мрамор. 30-е гг. до н.э.
Москва, ГМИИ им. Пушкина.



30.
ГОЛОВА ЖРЕЦА.
Мрамор. 2-я пол. I в. до н.э.
Афины, музей Агоры.



31.
СТАТУЯ АВГУСТА ИЗ ПРИМА ПОРТА.
Мрамор. Последняя четв. I в. до н.э.
Рим, Ватикан.



32.
ГОЛОВА ОКТАВИАНА.
Мрамор. 40-е гг. до н.э.
Верона, Археологический музей.



[с.99]
33.
БЮСТ АВГУСТА.
Мрамор. 30-е гг. до н.э.
Рим, Капитолийский музей.



34.
СТАТУЯ АВГУСТА, ПРИНОСЯЩЕГО ЖЕРТВУ.
ДЕТАЛЬ.
Мрамор. Нач. I в. до н.э.
Рим, Национальный музей.



35.
СТАТУЯ АВГУСТА, ПРИНОСЯЩЕГО ЖЕРТВУ.
Мрамор. Нач. I в. н.э.
Рим, Национальный музей.



36.
СТАТУЯ АВГУСТА ИЗ КУМ.
Мрамор. I в. н.э.
Ленинград, Государственный Эрмитаж.



37.
СТАТУЯ ЛИВИИ ИЗ ВИЛЛЫ МИСТЕРИЙ.
Мрамор. Кон. I в. до н.э. — нач. I в. н.э.



38.
СТАТУЯ ЛИВИИ ИЗ ВИЛЛЫ МИСТЕРИЙ. ДЕТАЛЬ.
Мрамор. Кон. I в. до н.э. — нач. I в. н.э.



39.
ГОЛОВА ЛИВИИ.
Мрамор. Нач. I в. н.э.
Ленинград, Государственный Эрмитаж.



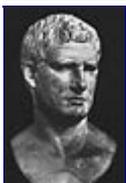
40.
ГОЛОВА ЛИВИИ.
Мрамор. второе десятилетие I в. н.э.
Копенгаген, Нью-Карлсбергская глиптотека.



41.
БЮСТ ЖЕНЩИНЫ В ПОКРЫВАЛЕ (ИЗ СЕМЬИ
ЮЛИЕВ-КЛАВДИЕВ ?).
Мрамор. Кон. I в. до н.э. — нач. I в. н.э.
Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина.



42.
ГОЛОВА МУЖЧИНЫ.
Бронза. Эпоха Августа.
Нью-Йорк, Метрополитен-музей.



43.
БЮСТ АГРИППЫ.
Мрамор. Ок. 25 г. до н.э.
Париж, Лувр.



44.
ПОРТРЕТ ГАЯ ЦЕЗАРЯ.
Мрамор. Эпоха Августа.
Ленинград, Государственный Эрмитаж.



45.
НАДГРОБИЕ ФУРИЕВ.
Мрамор. Последняя треть I в. до н.э.
Рим, Латеранский музей.



46.
НАДГРОБИЕ КАТОНА И ПОРЦИИ.
Мрамор. Первые десятилетия I в. н.э.
Рим, Ватикан.



47.
ПОРТРЕТ МУЖЧИНЫ.
Бронза. 30-е гг. до н.э.
Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.



48.
СТАТУЯ ГЕРМАНИКА ИЗ ГАБИЙ.
Мрамор. Ок. 20-х гг. н.э.
Париж, Лувр.



49.
СТАТУЯ ТИБЕРИЯ ИЗ ПРИВЕРНУМА.
Мрамор. 20—30-е гг. н.э.
Рим, Ватикан.



50.
ГОЛОВА МАЛЬЧИКА.
Мрамор. Сер. I в. н.э.
Копенгаген, Нью-Карлсбергская глиптотека.



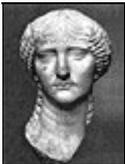
51.
ГОЛОВА МАЛЬЧИКА.
Вид в профиль.



52.
ПОРТРЕТ КАЛИГУЛЫ.
Мрамор. Ок. 40 г. н.э.
Копенгаген, Нью-Карлсбергская глиптотека.



53.
ГОЛОВА НЕРОНА.
Мрамор. 50-е гг. н.э.
Рим, Национальный музей.



54.
ГОЛОВА АГРИППИНЫ МЛАДШЕЙ.
Мрамор. Сер. I в. н.э.
Копенгаген, Нью-Карлсбергская глиптотека.



55.
СТАТУЯ КЛАВДИЯ В ОБРАЗЕ ЮПИТЕРА.
Мрамор. 40—50-е гг. I в. н.э.
Рим, Ватикан.



56.
СТАТУЯ АВГУСТА ИЗ КОРИНФА.
Мрамор. Начало I в.
Коринф, Музей.



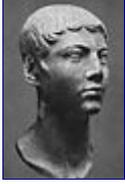
57.
БЮСТ МОЛОДОГО МУЖЧИНЫ.
Мрамор. Нач. I в.
Афины, музей Агоры.



58.
ГОЛОВА АВГУСТА ИЗ КИМЕ.
Мрамор. Кон. I в. до н.э. — нач. I в. н.э.
Стамбул, Археологический музей.



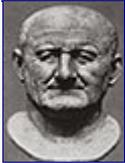
59.
ГОЛОВА ЮНОШИ.
Мрамор. Нач. I в.
Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина.



60.
ГОЛОВА ЮНОШИ.
Вид в три четверти.



61.
БЮСТ ВЕСПАСИАНА.
Мрамор. Ок. 70 г.
Флоренция, Уффици.



62.
ПОРТРЕТ ВЕСПАСИАНА.
Мрамор. Ок. 79 г.
Копенгаген, Нью-Карлсбергская глиптотека.



63.
ПОРТРЕТ ЦЕЦИЛИЯ ЮКУНДА.
Бронза. 70-е гг.
Неаполь, Национальный музей.



64.
НАДГРОБИЕ ГАТЕРИЯ.
Мрамор. 79—80 гг.
Рим, Латеранский музей.



65.
НАДГРОБИЕ ГАТЕРИИ.
Мрамор. 79—80 гг.
Рим, Латеранский музей.



66.
СТАТУЯ ТИТА.
Мрамор. 80-е гг.
Рим, Латеранский музей.

[с.100]



67.
ГОЛОВА ПОЖИЛОЙ РИМЛЯНКИ.
Мрамор. Время Флавиев.
Рим, Латеранский музей.



68.
ПОРТРЕТ ДОМИЦИАНА.
Мрамор. 90-е гг.
Рим, дворец Консерваторов.



69.
ПОРТРЕТ ТИТА.
Мрамор. Время Флавиев.
Неаполь, Национальный музей.



70.
ПОРТРЕТ МОЛОДОЙ РИМЛЯНКИ.
Мрамор. 80—90 е гг.
Рим, Капитолийский музей.



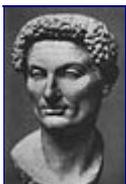
71.
БЮСТ ЮНОШИ.
Мрамор. 80—90-е гг.
Лондон, Британский музей.



72.
ГОЛОВА МАЛЬЧИКА-ЛИВИЙЦА.
Мрамор. Время Флавиев.
Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина.



73.
ПОРТРЕТ ДОМИЦИИ.
Мрамор. 90-е гг.
Копенгаген, Нью-Карлсбергская глиптотека.



74.
ГОЛОВА ЖЕНЩИНЫ.
Мрамор. Время Флавиев.
Берлин, Государственные музеи.



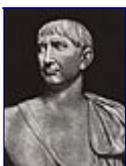
75.
ПОРТРЕТ ТРАЯНА.
Мрамор. Нач. II в. н.э.
Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина.



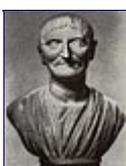
76.
СТАТУЯ ТРАЯНА.
Мрамор. Нач. II в. н.э.
Копенгаген, Нью-Карлсбергская глиптотека.



77.
СТАТУЯ ТРАЯНА.
Мрамор. Ок. 110 г. н.э.
Копенгаген, Нью-Карлсбергская глиптотека.



78.
БЮСТ ТРАЯНА.
Мрамор. Ок. 108 г. н.э.
Рим, Ватикан.



79.
БЮСТ МУЖЧИНЫ.
Мрамор. Нач. II в.

Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.



80.
БЮСТ МОЛОДОЙ ЖЕНЩИНЫ.
Мрамор. Нач. II в.
Берлин, Государственные музеи.



81.
БЮСТ ПОЖИЛОГО МУЖЧИНЫ.
Мрамор. Ок. 110 г.
Неаполь, Национальный музей.



82.
БЮСТ РИМЛЯНКИ.
Мрамор. 98—117 гг.
Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.



83.
ГОЛОВА ПЛОТИНЫ.
Мрамор. Ок. 110—120 гг.
Рим, Национальный музей.



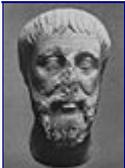
84.
ГОЛОВА МАРЦИАНЫ.
Мрамор. Ок. 110—120 гг.
Остия, Музей.



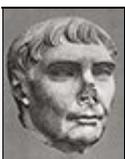
85.
СТАТУЯ ПОЖИЛОЙ РИМЛЯНКИ.
Мрамор. 98—117 гг.
Неаполь, Национальный музей.



86.
БЮСТ РИМЛЯНКИ.
Мрамор. 98—117 гг.
Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина.



87.
ГОЛОВА БОРОДАТОГО МУЖЧИНЫ ИЗ КЕРЧИ.
Мрамор. 98—117 гг.
Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина.



88.
ГОЛОВА ТРАЯНА ИЗ ОСТИИ.
Мрамор. Ок. 120 г. н.э.
Остия, Музей.



89.
БЮСТ АДРИАНА.
Базальт, 120-е гг.
Берлин, Государственные музеи.



90.
БЮСТ АДРИАНА.
Мрамор, 130-е гг.
Рим, Ватикан.



91.
БЮСТ АДРИАНА.
Мрамор, 120—130-е гг.
Рим, дворец Консерваторов.



92.
СТАТУЯ АДРИАНА В ОБРАЗЕ АРЕЯ.
Мрамор, время Адриана.
Рим, Капитолийский музей.



93.
СТАТУЯ АНТИНОЯ В ОБРАЗЕ ДИОНИСА.
Мрамор, 130-е гг.
Рим, Ватикан.



94.
ГОЛОВА СТАТУИ АНТИНОЯ.
Мрамор, 130-е гг.
Неаполь, Национальный музей.



95.
ГОЛОВА АНТИНОЯ.
Мрамор, 130-е гг.
Париж, Лувр.



96.
БЮСТ САБИНЫ.
Мрамор. Время Адриана.
Рим, Ватикан.



97.
ГОЛОВА МАЛЬЧИКА.
Мрамор. 120-е гг.
Берлин, Государственные музеи.



98.
СТАТУЯ АНТОНИНА ПИЯ.
Мрамор. 140—150-е гг.
Дрезден, Альбертинум.

[с.101]



99.
БЮСТ АНТОНИНА ПИЯ ИЗ БАЙИ.
Мрамор. Ок. 140 г.
Неаполь, Национальный музей.



100.
ГЕРМА МОЙРАГЕНА, СЫНА ДРАМОКЛА.
Мрамор. Время Адриана.
Афины, музей Агоры.



101.
ГОЛОВА ФАУСТИНЫ СТАРШЕЙ.
Мрамор. Ок. 140 г.
Остия, Музей.



102.
БЮСТ ПОЛИДЕВКА (ОДИН ИЗ ЛЮБИМЫХ
УЧЕНИКОВ ГЕРОДА АТТИКА).
Мрамор. 150—160-е гг.
Берлин, Государственные музеи.



103.
ГОЛОВА ЮНОШИ.
Мрамор. Нач. 150-х гг.
Берлин, Государственные музеи.



104.
ГОЛОВА МЕМНОНА (ОДИН ИЗ ЛЮБИМЫХ
УЧЕНИКОВ ГЕРОДА АТТИКА).
Мрамор. 150—160-е гг.
Берлин, Государственные музеи.



105.
КОННАЯ СТАТУЯ МАРКА АВРЕЛИЯ.
Бронза. 160—170-е гг.
Рим, Капитолий.



106.
ГОЛОВА ЮНОГО МАРКА АВРЕЛИЯ.
Мрамор. Ок. сер. II в.
Рим, Музей Римского форума.



107.
БЮСТ МАРКА АВРЕЛИЯ.
Мрамор. 170—180-е гг.
Рим, Национальный музей.



108.
ГОЛОВА МУЖЧИНЫ.
Мрамор. 160-е гг.
Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина.



109.
ГОЛОВА ЖЕНЩИНЫ, ТАК НАЗЫВАЕМАЯ
СИРИЯНКА.
Мрамор. 160-е гг.
Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.



110.
БЮСТ ЛЮЦИЯ ВЕРА.
Мрамор. 150—160-е гг.
Париж, Лувр.



111.
БЮСТ ЛЮЦИЯ ВЕРА ИЗ МАРЕНГО.
Серебро. 150—160-е гг.
Турин, Музей.



112.
БЮСТ КОММОДА В ОБРАЗЕ ГЕРКУЛЕСА.
Мрамор. Ок. 190-х гг.
Рим, дворец Консерваторов.



113.
БЮСТ ЮНОГО КОММОДА.
Мрамор. Ок. 170 г.
Рим, Капитолийский музей.



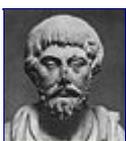
114.
БЮСТ ВОЛКАЦИЯ МЕРОПНА.
Мрамор. Ок. 160 г.
Остия, Музей.



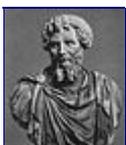
115.
СТАТУЯ КОРНЕЛИИ АНТОНИИ ИЗ ПИСИДИИ.
Мрамор. 160—170-е гг.
Стамбул, Археологический музей.



116.
СТАТУЯ НЕОКЛА, СЫНА ГЕРОДОРА, ИЗ АНАПЫ.
Мрамор. 187 г.
Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина.



117.
СТАТУЯ НЕОКЛА. ДЕТАЛЬ.
Мрамор. 187 г.
Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина.



118.
БЮСТ СЕПТИМИЯ СЕВЕРА.
Мрамор. Ок. 200 г.
Мюнхен, Глиптотека.



119.
БЮСТ ЮЛИИ ДОМНЫ.
Мрамор. Кон. II — нач. III вв. н.э.
Рим, Капитолийский музей.



120.
ПОРТРЕТ ЮЛИИ ДОМНЫ.
Мрамор. Ок. 200 г.
Мюнхен, Глиптотека.



121.
СТАТУЯ ЗНАТНОЙ РИМЛЯНКИ.
Мрамор. Нач. III в.
Рим, палаццо Дория.



122.
ГОЛОВА ЖЕНЩИНЫ ИЗ ОСТИИ.
Мрамор. Рубеж II—III вв.
Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина.



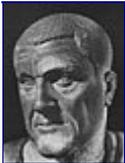
123.
БЮСТ КАРАКАЛЛЫ.
Мрамор. Ок. 215 г.
Берлин, Государственные музеи.



124.
ПОРТРЕТ АЛЕКСАНДРА СЕВЕРА.
Мрамор. Ок. 222 г.
Париж, Лувр.



125.
ГОЛОВА ЖЕНЩИНЫ (м.б., ОТАЦИЛИИ СЕВЕРЫ).
Мрамор. 2-я четв. III в.
Копенгаген, Нью-Карлсбергская глиптотека.



126.
БЮСТ МАКСИМИНА ФРАКИЙЦА.
Мрамор. Ок. 235 г.
Рим, Капитолийский музей.



127.
ПОРТРЕТ АЛЕКСАНДРА СЕВЕРА.
Мрамор. 230-е гг.
Рим, Капитолийский музей.



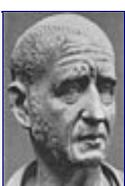
128.
БЮСТ БАЛЬБИНА.
Мрамор. 238 г.
Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.



129.
ПОРТРЕТ МАЛЬЧИКА.
Мрамор. 2-я четв. III в.
Дрезден, Альбертинум.



130.
ГОЛОВА ГОРДИАНА III.
Мрамор. Ок. 240 г.
Рим, Национальный музей.



[с.102]
131.
ПОРТРЕТ ТРАЯНА ДЕЦИЯ.
Мрамор. Ок. 250 г.

Рим, Капитолийский музей.



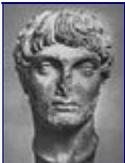
132.
ГОЛОВА ГАЛЛИЕНА.
Мрамор. Ок. 260 г.
Рим, Национальный музей.



133.
БЮСТ ФИЛИППА АРАВИТЯНИНА.
Мрамор. Ок. 245 г.
Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.



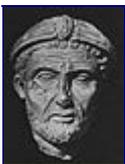
134.
СТАТУЯ РИМЛЯНИНА В ТОГЕ.
Мрамор. Ок. 260 г.
Рим, Национальный музей.



135.
ГОЛОВА ЮНОШИ ИЗ МЕЛИТОПОЛЯ.
Мрамор. 260-е гг.
Берлин, Государственные музеи.



136.
ГОЛОВА МУЖЧИНЫ.
Мрамор. 253—268 гг.
Афины, Национальный музей.



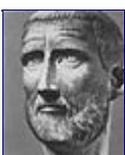
137.
ГОЛОВА МУЖЧИНЫ. ЧАСТЬ НАДГРОБИЯ ИЗ
ПАЛЬМИРЫ. ДЕТАЛЬ.
Песчаник. 1-я четв. III в.
Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.



138.
НАДГРОБИЕ ЖЕНЩИНЫ ИЗ ПАЛЬМИРЫ.
Песчаник. Кон. II — нач. III вв.
Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина.



139.
ГОЛОВА ДИОКЛЕТИАНА.
Мрамор. Кон. III в.
Рим, вилла Дория-Памфили.



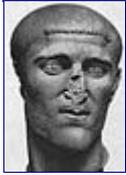
140.
ГОЛОВА МУЖЧИНЫ (м.б., ПОРТРЕТ ПРОБА).
Мрамор. 270-е гг.
Рим, Капитолийский музей.



141.
ПОРТРЕТ ПОЖИЛОЙ ЖЕНЩИНЫ.
Мрамор. Последняя треть III в.
Рим, Латеранский музей.



142.
ГОЛОВА МУЖЧИНЫ.
Мрамор. Рубеж III и IV вв.
Цюрих, Музей.



143.
ГОЛОВА КОНСТАНЦИЯ ХЛОРА.
Мрамор. Рубеж III—IV вв.
Берлин, Государственные музеи.



144.
ГРУППА ДВУХ ИМПЕРАТОРОВ.
Порфир. Нач. IV в.
Рим, Ватикан.



145.
ГОЛОВА ЖРЕЦА.
Мрамор. Последняя треть III в.
Элевсин, Музей.



146.
ГОЛОВА ЛИЦИНИЯ.
Мрамор. 312—316 гг.
Рим, арка Константина.



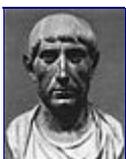
147.
СТАТУЯ КОНСТАНТИНА.
Мрамор. Вторая четв. IV в.
Рим, Латеранский музей.



148.
ГОЛОВА КОНСТАНТИНА.
Мрамор. Ок. 325 г.
Рим, дворец Консерваторов.



149.
ПОРТРЕТ ДОГМАЦИЯ.
Мрамор. 323—337 гг.
Рим, Латеранский музей.



150.
БЮСТ КОНСТАНТИНА II.
Мрамор. Сер. IV в.
Рим, Национальный музей.



151.
ГОЛОВА МУЖЧИНЫ (м.б., КОНСТАНТИНА).
Мрамор. Ок. 320 г.
Копенгаген, Нью-Карлсбергская глиптотека.



152.
ГОЛОВА АРКАДИЯ.
Мрамор. Кон. IV в.
Берлин, Государственные музеи.

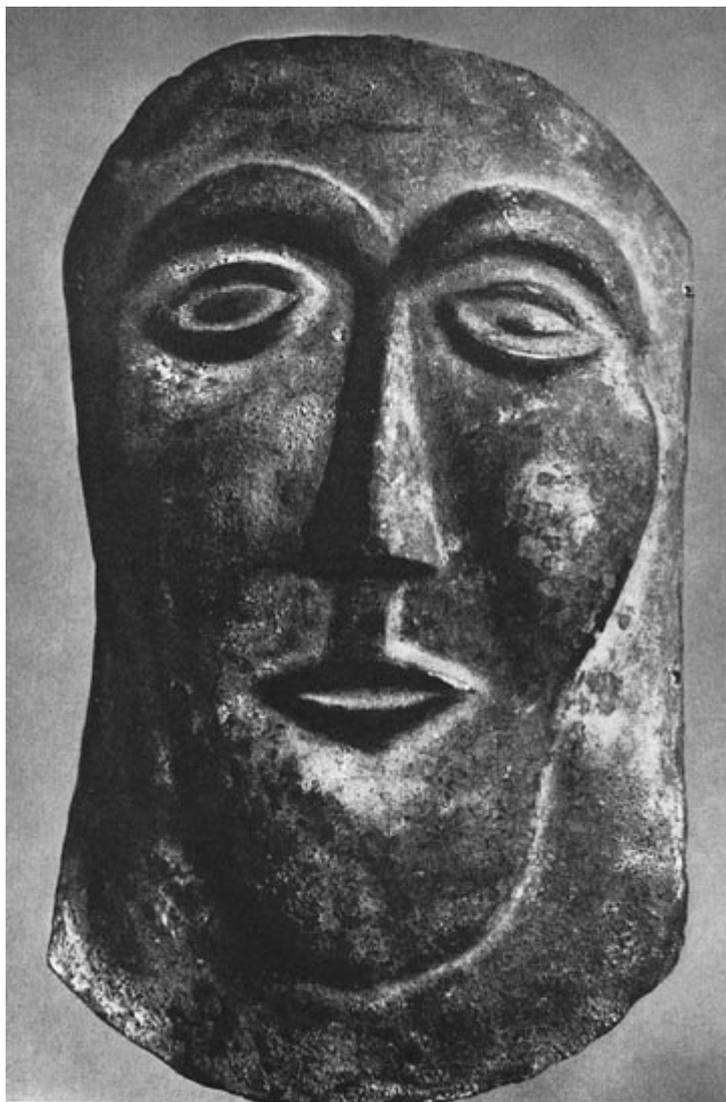


153.
ГОЛОВА ИМПЕРАТРИЦЫ, ТАК НАЗЫВАЕМАЯ ЕЛЕНА.
Мрамор. Ок. 350 г.
Копенгаген, Нью-Карлсбергская глиптотека.



154.
ГОЛОВА АРКАДИЯ.
Мрамор. Кон. IV в.
Стамбул, Археологический музей.

ИЛЛЮСТРАЦИИ :

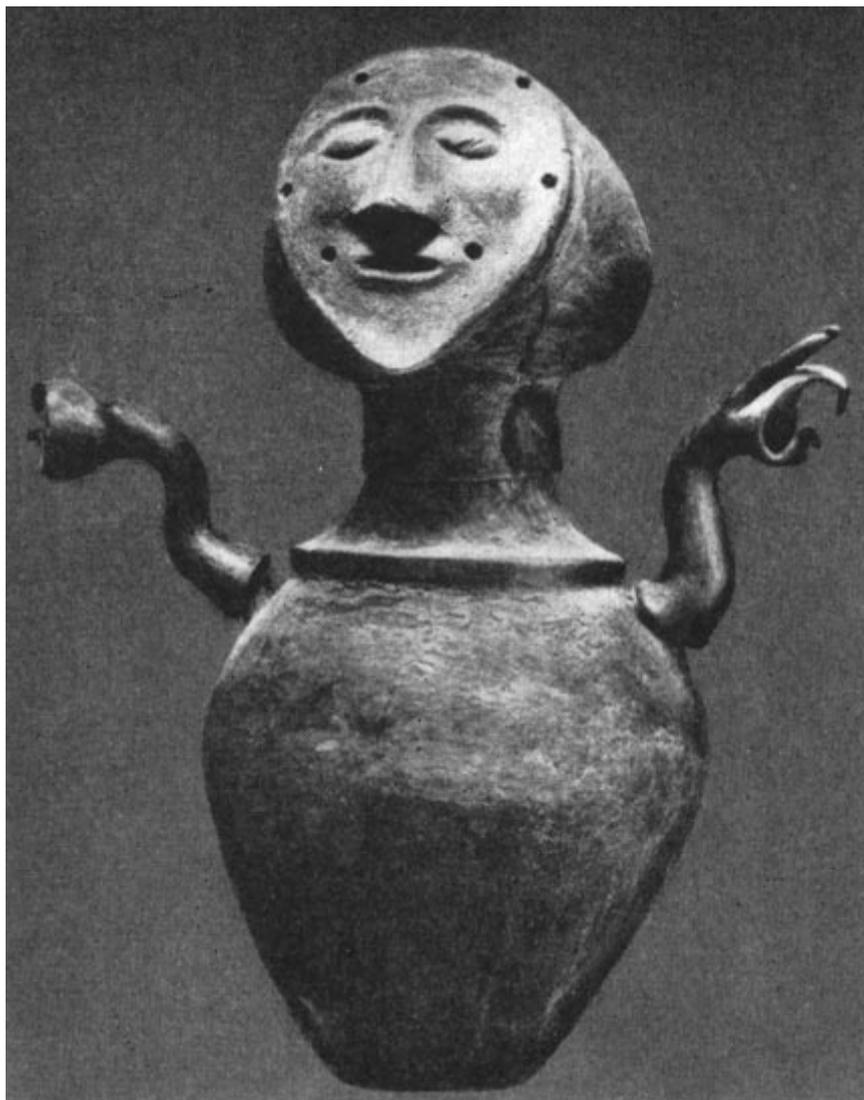


Маска из Кьюзи. Бронза. 1-я пол. VII в. до н. э. Мюнхен, Глиптотека.

Проблема происхождения скульптурного портрета Этрурии тесно связана с религиозными воззрениями древних этрусков. Религия этого загадочного народа древней Италии, как и его происхождение, история и культура в целом, известна еще недостаточно. О том, что в религии этрусков культ мертвых играл чрезвычайно большую роль, свидетельствуют роскошные гробницы, снабженные богатыми погребальными дарами. Важное место в культе мертвых, несомненно, занимала идея [с.11] сохранения внешнего облика умершего, может быть, как залога его потустороннего бессмертия (по аналогии с религией Древнего Египта). У этрусков уже в раннее время вместилище праха умершего — урна, хранившая пепел сожженного тела, снабжалась изображением человеческого лица. Много подобных урн найдено на некрополе одного из крупных центров

Этрурии — Кьюзи. Древнейшие урны из Кьюзи имеют форму сосуда, закрытого круглой крышкой. Они изготовлялись из бронзы и глины. Уже в VIII—VII веках до н. э. крышки украшались масками, схематично и примитивно передающими человеческое лицо. Незначительное число таких бронзовых масок сохранилось до наших дней — примером их служит маска из Кьюзи первой половины VII века до н. э. Бронзовые маски прикреплялись к урнам с помощью специальных отверстий. Глиняные урны имитировали этот обычай: так, крышка урны из Кьюзи, датирующаяся около 600 года до н. э., украшена рельефной глиняной маской. Урны с масками существовали недолго, уже в VII веке их сменяют канопы — урны, крышки которых исполнены в виде человеческой головы.

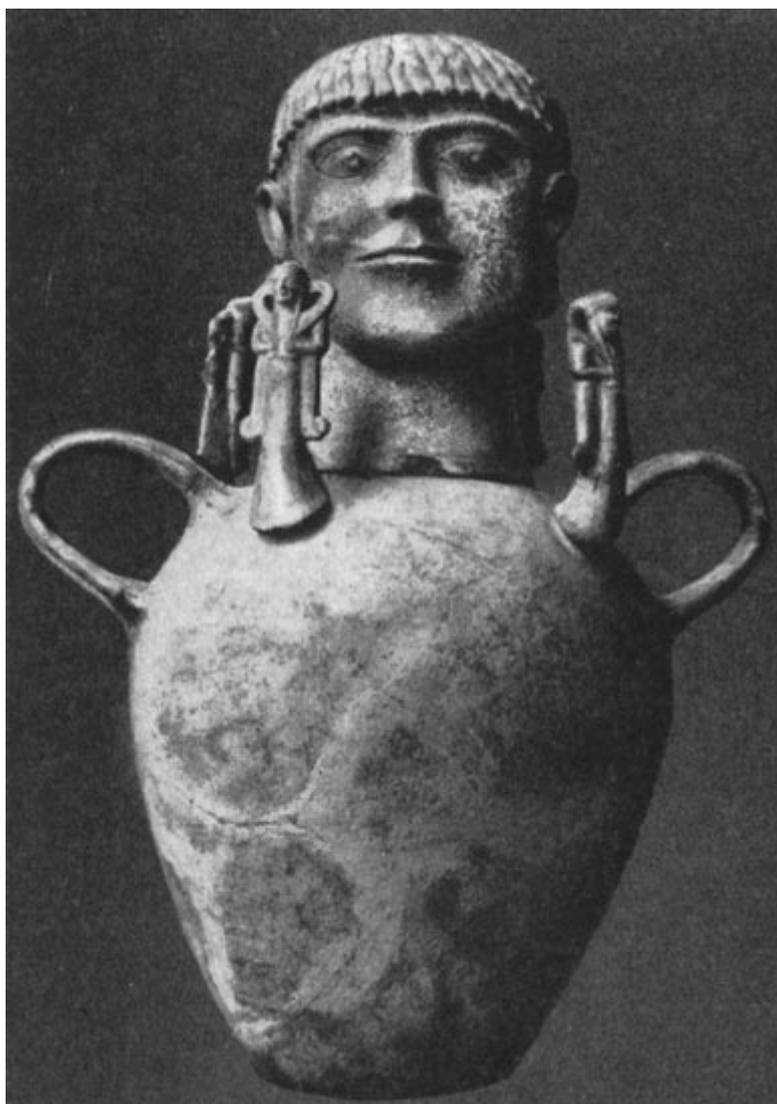
© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 11, илл. 1.



Урна из Кьюзи. Глина. Ок. 600 г. до н. э. Кьюзи, городской музей.

Проблема происхождения скульптурного портрета Этрурии тесно связана с религиозными воззрениями древних этрусков. Религия этого загадочного народа древней Италии, как и его происхождение, история и культура в целом, известна еще недостаточно. О том, что в религии этрусков культ мертвых играл чрезвычайно большую роль, свидетельствуют роскошные гробницы, снабженные богатыми погребальными дарами. Важное место в культе мертвых, несомненно, занимала идея [с. 11] сохранения внешнего облика умершего, может быть, как залога его потустороннего бессмертия (по аналогии с религией Древнего Египта). У этрусков уже в раннее время вместилище праха умершего — урна, хранившая пепел сожженного тела, снабжалась изображением человеческого лица. Много подобных урн найдено на некрополе одного из крупных центров Этрурии — Кьюзи. Древнейшие урны из Кьюзи имеют форму сосуда, закрытого круглой крышкой. Они изготовлялись из бронзы и глины. Уже в VIII—VII веках до н. э. крышки украшались масками, схематично и примитивно передающими человеческое лицо. Незначительное число таких бронзовых масок сохранилось до наших дней — примером их служит маска из Кьюзи первой половины VII века до н. э. Бронзовые маски прикреплялись к урнам с помощью специальных отверстий. Глиняные урны имитировали этот обычай: так, крышка урны из Кьюзи, датирующаяся около 600 года до н. э., украшена рельефной глиняной маской. Урны с масками существовали недолго, уже в VII веке их сменяют каноны — урны, крышки которых исполнены в виде человеческой головы.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 11, илл. 2.

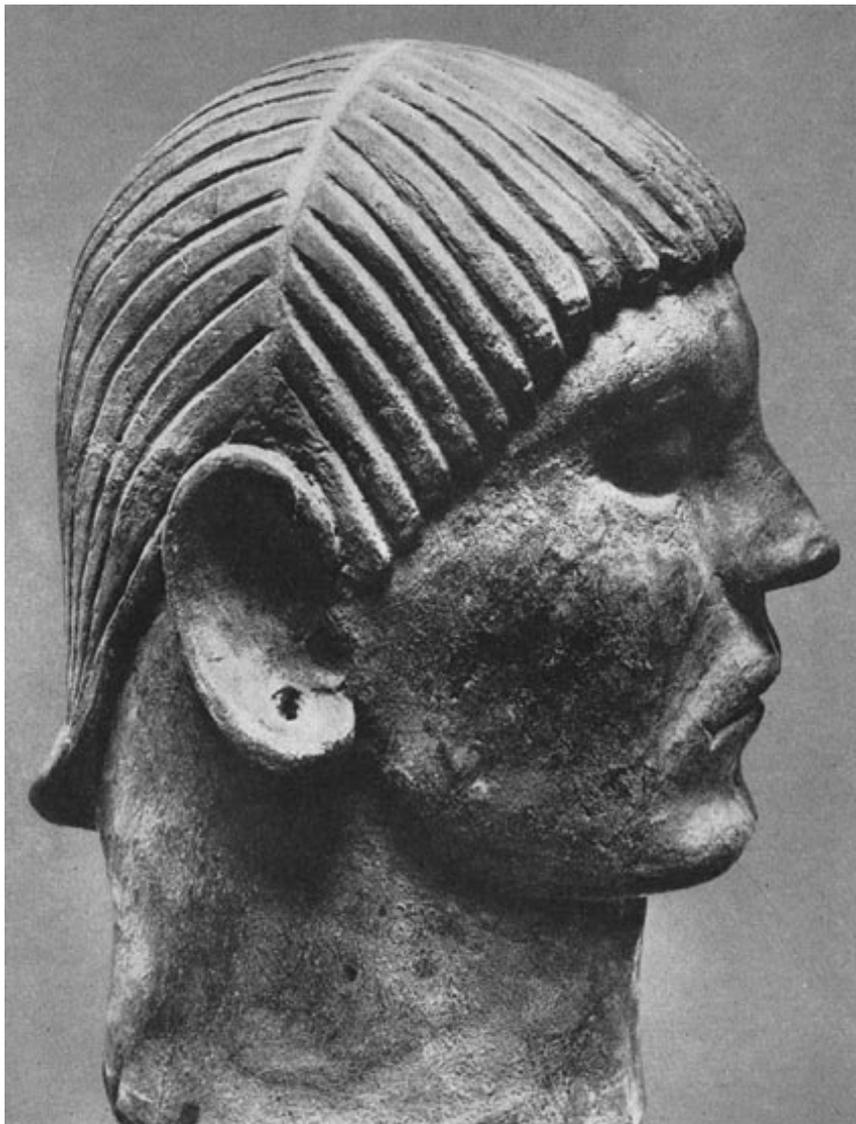


Урна из Четоны. Глина. 2-я четв. VI в. до н. э. Флоренция, Национальный археологический музей.

Урны с масками существовали недолго, уже в VII веке их сменяют канопы — урны, крышки которых исполнены в виде человеческой головы. Сами канопы воспринимаются как тела умерших. Ручки сосуда нередко имеют форму рук. Главное внимание уделено лицу. Этим головам нельзя отказать в большой выразительности, несмотря на лаконизм и обобщенность изображения. Характерно, что у подавляющего большинства глиняных голов VI века до н. э. подчеркнуто живые, глядящие широко открытыми глазами лица, как, например, на урне из Четоны, хранящейся в Археологическом музее во Флоренции. Лишь один раз, на урне второй половины VII века до н. э. из Солайи, мы видим действительно мертвое лицо, с плотно сомкнутыми глазами. Обычно же большие глаза с вырезанными зрачками оживляют эти

крепкие, округлые или угловатые головы, прямо сидящие на слегка расширяющейся книзу шее. Крупные, грубоватые черты лица, большой нос, плотно сжатый рот с узкими губами хорошо сочетаются с жесткими волосами, переданными прямыми линиями, прочерченными в глине. Хорошими образцами таких голов являются крышка канопы из Кьюзи начала VI века до н. э. или крышка того же времени в Государственном Эрмитаже. Головы каноп похожи друг на друга и дают представление о сильных, сдержанных и суровых создателях этих изображений. Они, конечно, не могут считаться портретами в нашем смысле слова, но в них есть явное стремление к конкретности изображения и полное отсутствие идеализации.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 11, илл. 3.



Крышка канопы из Кьюзи. Глина. Начало V I в. до н. э. Кьюзи, Национальный этрусский музей.

Урны с масками существовали недолго, уже в VII веке их сменяют канопы — урны, крышки которых исполнены в виде человеческой головы. Сами канопы воспринимаются как тела умерших. Ручки сосуда нередко имеют форму рук. Главное внимание уделено лицу. Этим головам нельзя отказать в большой выразительности, несмотря на лаконизм и обобщенность изображения. Характерно, что у подавляющего большинства глиняных голов VI века до н. э. подчеркнута живые, глядящие широко открытыми глазами лица, как, например, на урне из Четоны, хранящейся в Археологическом музее во Флоренции. Лишь один раз, на урне второй половины VII века до н. э. из Солайи, мы видим действительно мертвое лицо, с плотно сомкнутыми глазами. Обычно же большие глаза с вырезанными зрачками оживляют эти крепкие, округлые или угловатые головы, прямо сидящие на слегка расширяющейся книзу шее. Крупные, грубоватые черты лица, большой нос, плотно сжатый рот с узкими губами хорошо сочетаются с жесткими волосами, переданными прямыми линиями, прочерченными в глине. Хорошими образцами таких голов являются крышка канопы из Кьюзи начала VI века до н. э. или крышка того же времени в Государственном Эрмитаже. Головы каноп похожи друг на друга и дают представление о сильных, сдержанных и суровых создателях этих изображений. Они, конечно, не могут считаться портретами в нашем смысле слова, но в них есть явное стремление к конкретности изображения и полное отсутствие идеализации.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 11, илл. 4.



Саркофаг из Кьюзи. Глина. Нач. IV в. до н. э. Париж, Лувр.

В начале IV века до н. э. наряду с идеализированными, созданными под влиянием греческого искусства произведениями в погребальной скульптуре этрусков появляются индивидуализированные изображения умершего. Примером может служить саркофаг из Кьюзи (Лувр); на его крышке представлен пирующий в окружении гениев смерти умерший с характерным удлинненным лицом, близко посаженными глазами и резкими складками по сторонам рта.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 12, илл. 5.

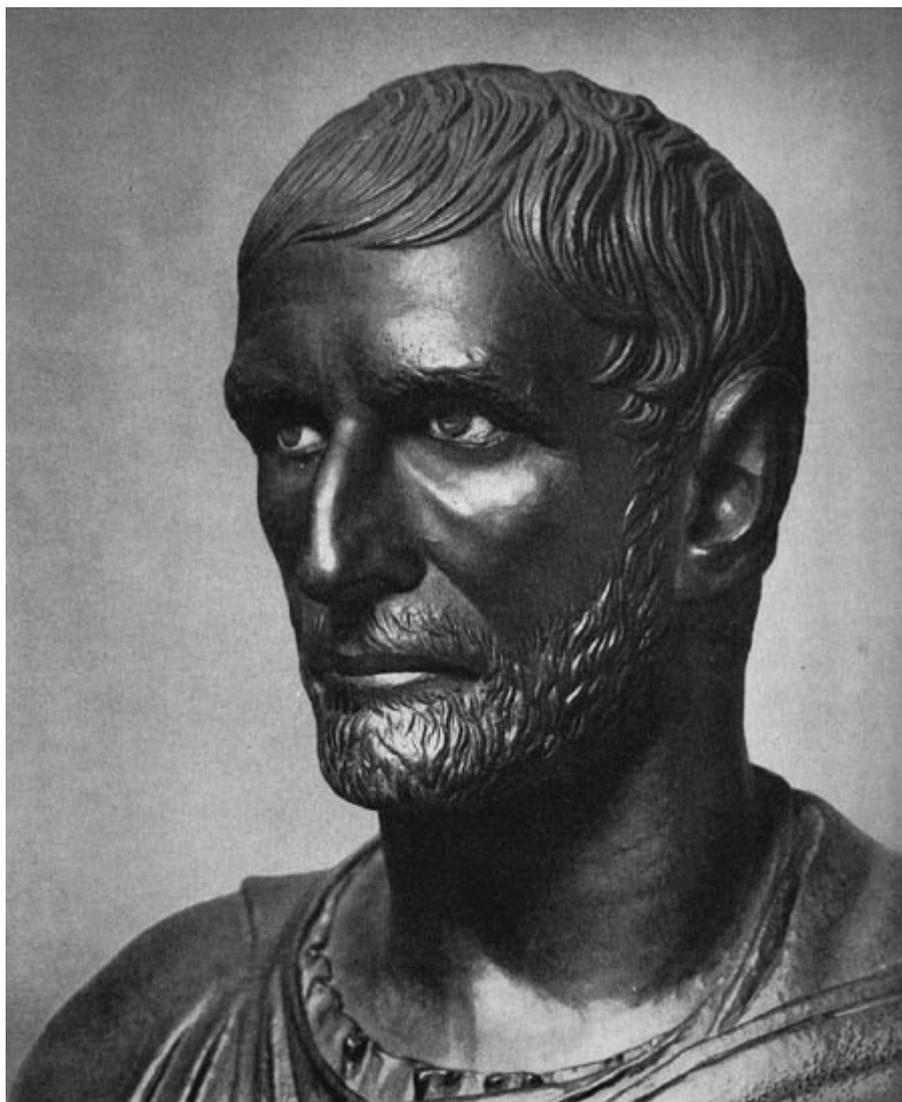


Супружеская пара. Деталь крышки саркофага из Черветери (Цере). Глина. 2-я пол. VI в. до н. э. Рим, Музей виллы Джулия.

Начиная с VI века до н. э. в Этрурии широко распространяются каменные и терракотовые саркофаги и урны — пеплохранилища, на крышках которых изображаются возлежащие усопшие. Одним из наиболее ранних является саркофаг супружеской четы из Черветри (Рим, вилла Джулия): он датируется второй половиной VI века до н. э. Супруги изображены возлежащими в позе пирующих на крышке саркофага — сюжет, широко распространенный в этруском искусстве. Несомненно, на эту скульптуру

оказало большое влияние греческое архаическое искусство. Но этрусские скульптуры отличаются более свободными и живыми жестами и позами. Головы и лица возлежащей на ложе супружеской [с.12] четы исполнены гораздо тщательнее, чем их тела. Намечается интерес к человеческому лицу, характерный для этрусского искусства, который в результате приводит к созданию портрета.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 11, илл. 6.



Голова мужчины, так называемый Брут.

Бронза. 1-я пол. III в. до н. э.

Рим, Капитолийские музеи, Дворец Консерваторов, Зал триумфов.

Немного позднее создан шедевр этрусского портрета — так называемая голова Брута, находящаяся во дворце Консерваторов в Риме*. Большинство

исследователей считает ее произведением этрусского скульптора. Кого именно она изображает — действительно ли старшего Брута, первого консула Римской республики, как пытались утверждать на основании некоторого сходства головы с его изображениями на монетах второй половины I века до н. э., или другого республиканского деятеля, или, быть может, этрусского или римского магистрата, — в конце концов, несущественно. Несомненно, это портрет незаурядной личности, исполненный с большой художественной силой. Сохранились инкрустированные из пластинок слоновой кости и темного камня глаза, сообщающие лицу удивительную живость. Голова с плотно прилегающими недлинными прядями волос слегка наклонена вперед. Сурово смотрят из-под нависающих бровей глаза. Худошавое лицо, прорезанное глубокими морщинами, принадлежит человеку, прожившему нелегкую жизнь, но не привыкшему отступать перед трудностями.

Трактовка лица «Брута» индивидуальна, но скульптор стремится к большему: здесь впервые в италийском портрете сделана попытка [с.13] передать характер человека. Несомненна тесная связь «Брута» с греческими портретами раннеэллинистического времени, такими, как портрет Демосфена работы Полиевкта, датирующийся временем около 280 года до н. э. От этрусского искусства в голове «Брута» элементы конкретности, индивидуальности. Среди немногих сохранившихся до настоящего времени шедевров раннеиталийского портрета это, пожалуй, единственный по силе выразительности — ни один другой не достигает такой высоты исполнения.

* Голова известна еще с 1564 г. Бюст является работой XVI в.

Наиболее распространенная, хотя и не общепринятая дата портрета «Брута» — первая половина III в. до н. э. Эта дата подтверждается следующим соображением — в III в., как сообщает Варрон, в Риме распространяется обычай брить бороды, и после середины этого века мы уже не встречаем, за редкими исключениями, изображений бородатых людей.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 12—13, илл. 7.



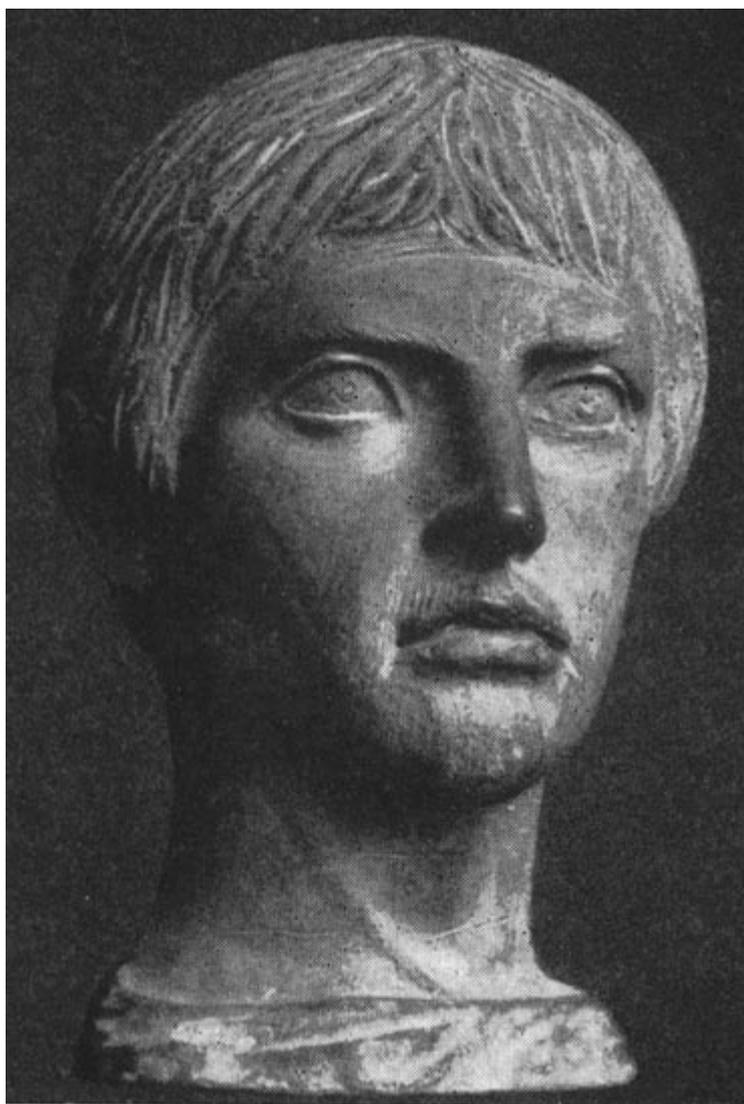
Голова юноши из Фьезоле.

Бронза. II в. до н. э.

Париж, Лувр.

Те же тенденции проявляются и в бронзовой голове юноши из Фьезоле (Лувр, II в. до н. э.). По своему построению она напоминает голову мальчика из Флоренции, но низкий лоб, большой рот, массивный подбородок сообщают ей определенный индивидуальный характер, лишая элементов идеализации, присутствующих в флорентийской голове.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 13, илл. 8.



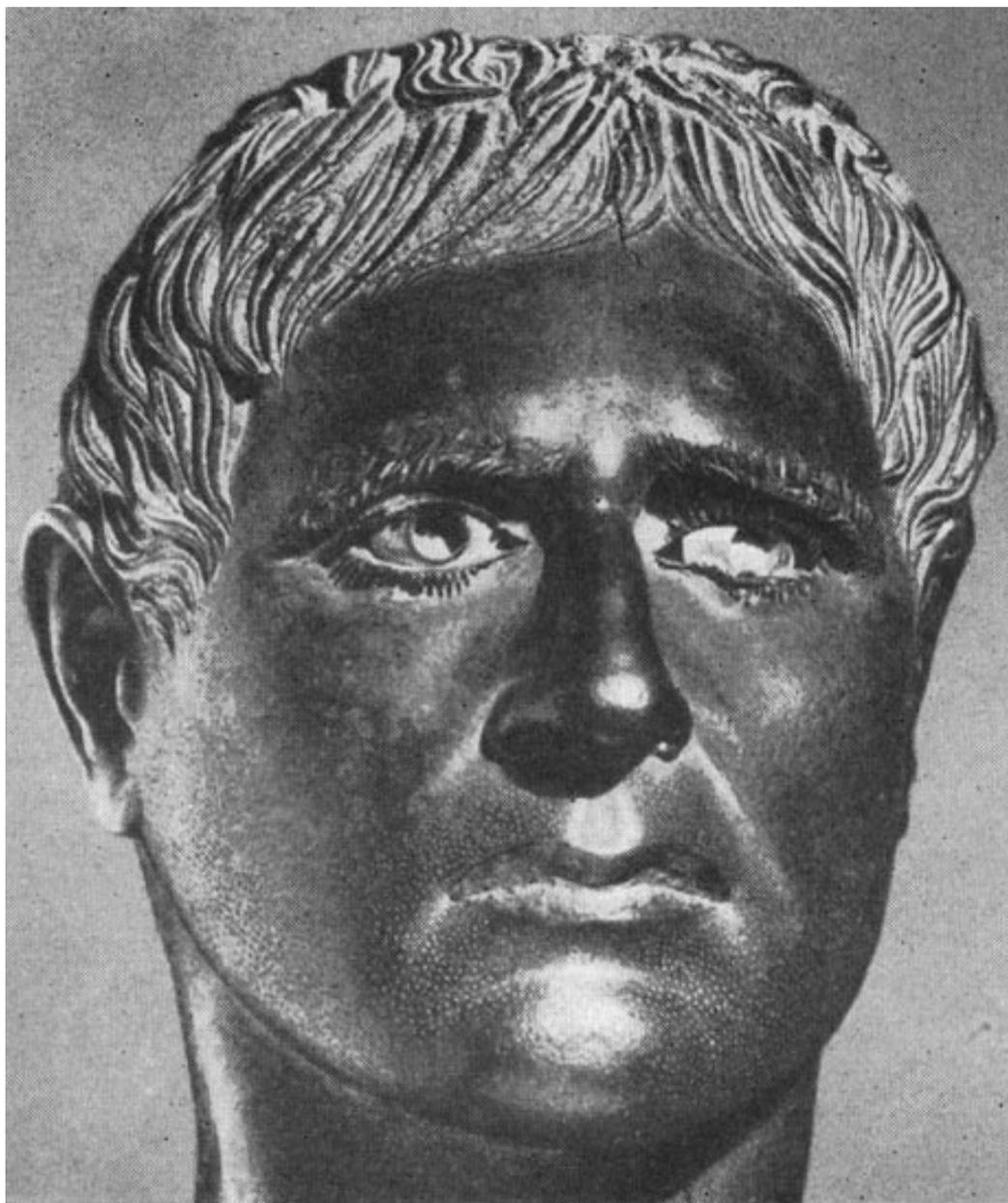
Голова юноши из Лациума.

Глина. Кон. III в. до н. э.

Мюнхен, Глиптотека.

В связи с процессом формирования искусства портрета следует упомянуть распространяющиеся с конца IV века до н. э. вотивные головы, сделанные из глины. Они далеко не столь совершенны, как портреты, исполненные в бронзе. Оттиснутые в форме, они являлись серийными работами, но детали прорабатывались от руки, что позволяло придавать им индивидуальный характер. Голова юноши из Лациума в Мюнхене, конца III века до н. э., является хорошим образцом такого рода произведений. Ей нельзя отказать в большой выразительности: несомненно, индивидуальные широко расставленные пластически исполненные глаза и мягко моделированный чуть асимметричный рот.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 13, илл. 9.



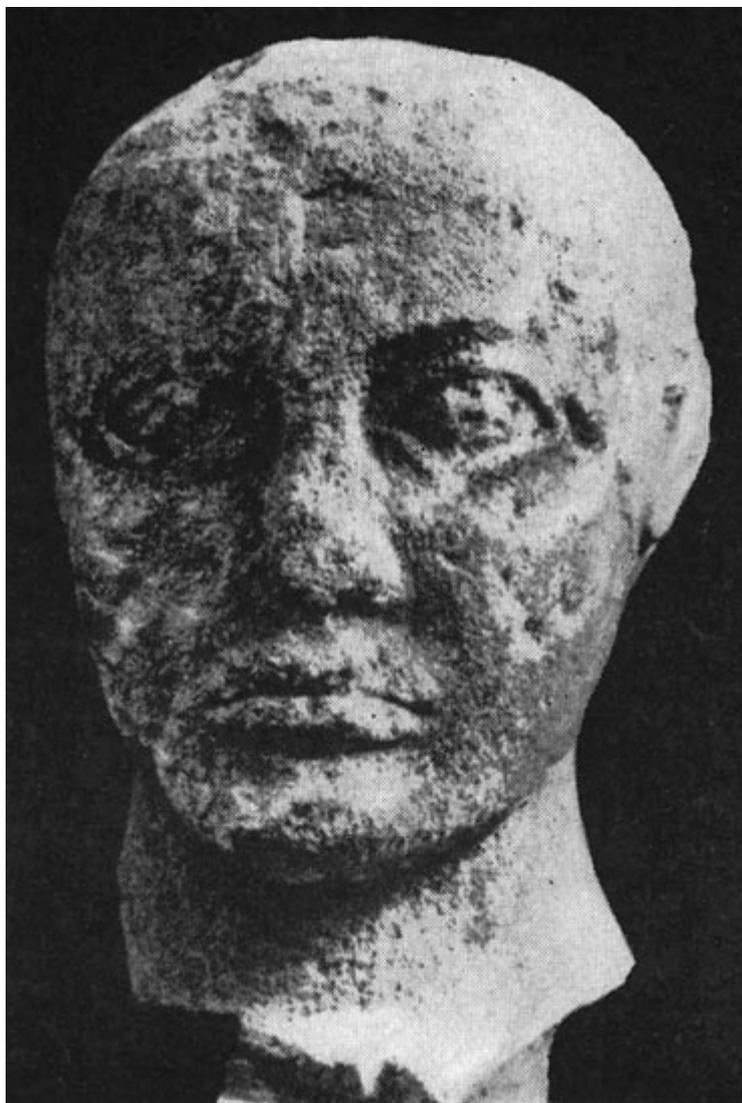
Голова мужчины из Бовианум Ветус. Бронза. III в. до н. э.

Париж, Национальная библиотека.

Бронзовая мужская голова из Бовианум Ветус в Самниуме, хранящаяся в Национальной библиотеке в Париже, изображает человека средних лет с грубоватыми, но энергичными чертами лица, быть может, полководца времени первой Пунической войны. В ней заметно стремление к передаче индивидуального облика человека — широкий нос, маленькие глаза, мясистая нижняя часть лица, на которой точками обозначена бритая борода. Техника исполнения волос и бровей близка технике портрета «Брута»;

очевидно, эту голову следует датировать лишь немного более поздним временем.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 13, илл. 10.



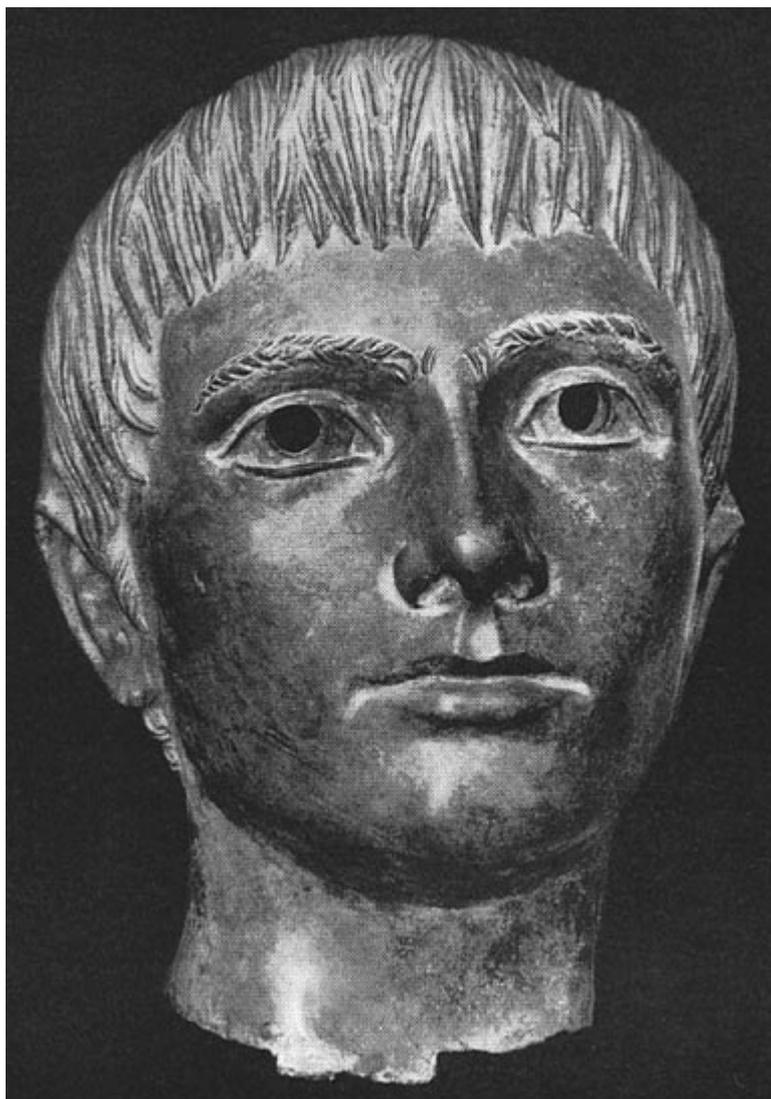
Голова мужчины из Палестрины.

Камень. II в. до н. э.

Палестрина (Пренесте), Национальный археологический музей.

У других народов, населявших Италию в I-м тысячелетии до н. э., скульптурный портрет не получил столь высокого развития, как у этрусков. Однако и в таких невысокого качества произведениях, как голова из Палестрины (II в. до н. э.) работы местного мастера, хранящаяся в музее Палестрины, заметны тенденции к передаче индивидуальных черт изображенного лица, отсутствие идеализации.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 14, илл. 11.



Голова мальчика.

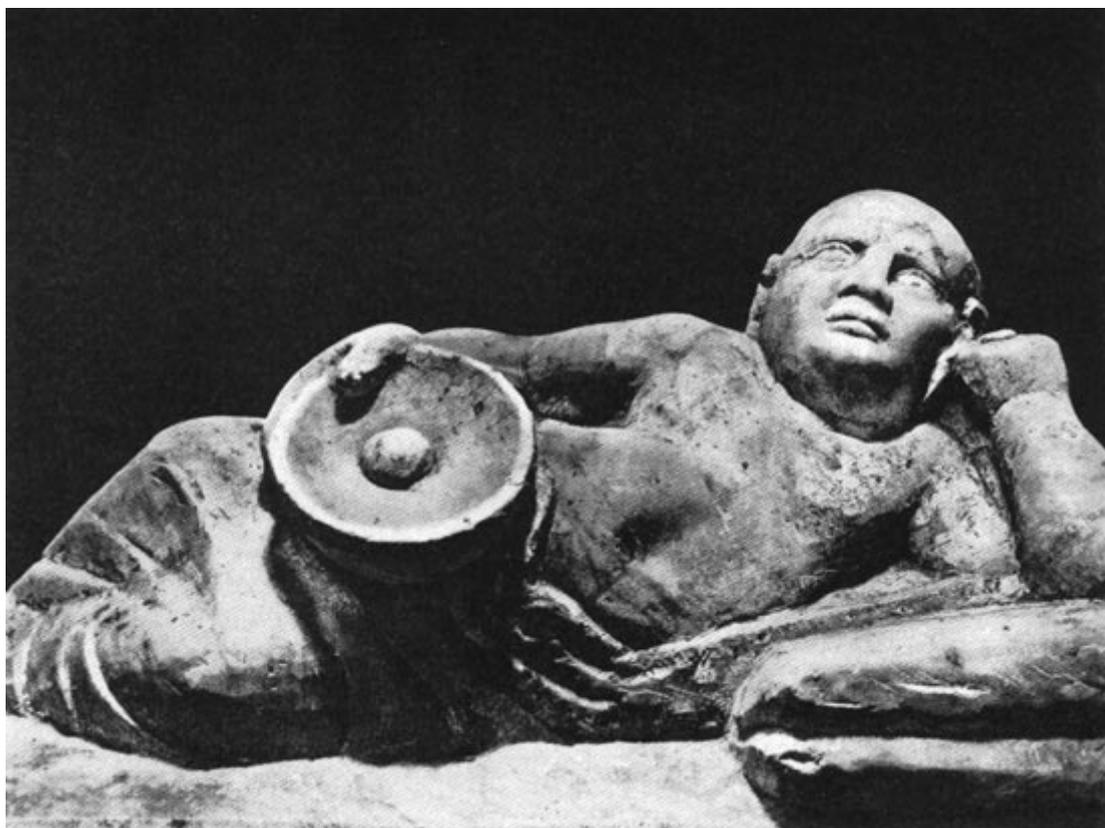
Бронза. Кон. IV — нач. III в. до н. э.

Флоренция, Национальный археологический музей.

Один из первых этрусских скульптурных портретов — бронзовая голова мальчика (Флоренция, Археологический музей). Совершенство ее является доказательством существования каких-то более ранних несохранившихся памятников. В правильном лице мальчика с широко открытыми глазами, спокойно смотрящими вдаль, сильны черты обобщенности, отражающей воздействие греческого искусства позднеклассического времени. Но передача волос, падающих длинными прядями на лоб, кубическое построение головы — чисто местные, этрусские

особенности, восходящие к головам древних каноп. В асимметричном положении глаз и ушей, в легкой кривизне рта заметно стремление передать индивидуальные черты. В этом прекрасном произведении этрусского искусства отсутствует протоколно точная передача деталей, но своеобразное сочетание детской наивности и ранней серьезности передано очень убедительно. Ввиду близости к искусству поздней классики и по аналогии с другими этрусскими произведениями голова мальчика должна датироваться, очевидно, концом IV — началом III века до н. э.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 12, илл. 12.



Пирующий этруск, деталь погребальной урны.

Глина. III в. до н. э.

Кьюзи, Национальный археологический музей.

Целый ряд изображений умерших на каменных и терракотовых саркофагах и урнах IV—II веков до н. э. также показывает рост элементов конкретизации и индивидуализации внешнего облика людей. Эти изображения отличаются удивительным разнообразием при сохранении

традиционной, установившейся еще в VI веке до н. э. позы возлежащего на ложе. В одних передано благодушное спокойствие, как, например, в фигуре пирующего этруска на крышке погребальной урны в музее Кьюзи, в других — печаль и тоска прощания с жизнью, чисто физическое страдание. Они не похожи друг на друга и создают целую галерею типов, отличающихся большой конкретностью деталей, стремлением изобразить наиболее характерные черты; выделение этих черт переходит в конце концов в грубовато-насмешливую карикатуру.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 13, илл. 13.



Супружеская пара, деталь саркофага из Вольтерры.

Глина. Нач. I в. до н. э.

Вольтерра, Этрuscoский музей Гварначчи.

Целый ряд изображений умерших на каменных и терракотовых саркофагах и урнах IV—II веков до н. э. также показывает рост элементов конкретизации и индивидуализации внешнего облика людей. Эти изображения отличаются удивительным разнообразием при сохранении

традиционной, установившейся еще в VI веке до н. э. позы возлежащего на ложе. В одних передано благодушное спокойствие, как, например, в фигуре пирующего этруска на крышке погребальной урны в музее Кьюзи, в других — печаль и тоска прощания с жизнью, чисто физическое страдание. Они не похожи друг на друга и создают целую галерею типов, отличающихся большой конкретностью деталей, стремлением изобразить наиболее характерные черты; выделение этих черт переходит в конце концов в грубовато-насмешливую карикатуру. Самый яркий пример ее — известный саркофаг начала I века до н. э. из Вольтерры, скульптуры которого кажутся злой пародией на благородные произведения этрусского искусства VI—V веков до н. э. Огромные головы [с. 14] возлежащих на клине супругов увенчивают непропорционально маленькие, слабо расчлененные тела. Подчеркнуто безобразны их вульгарные лица. Этот саркофаг относится ко времени потери Этрурией самостоятельности. Он является свидетельством того, как последние этрусские художники восприняли требования римского искусства.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 14, илл. 14.



Статуя Авла Метелла.

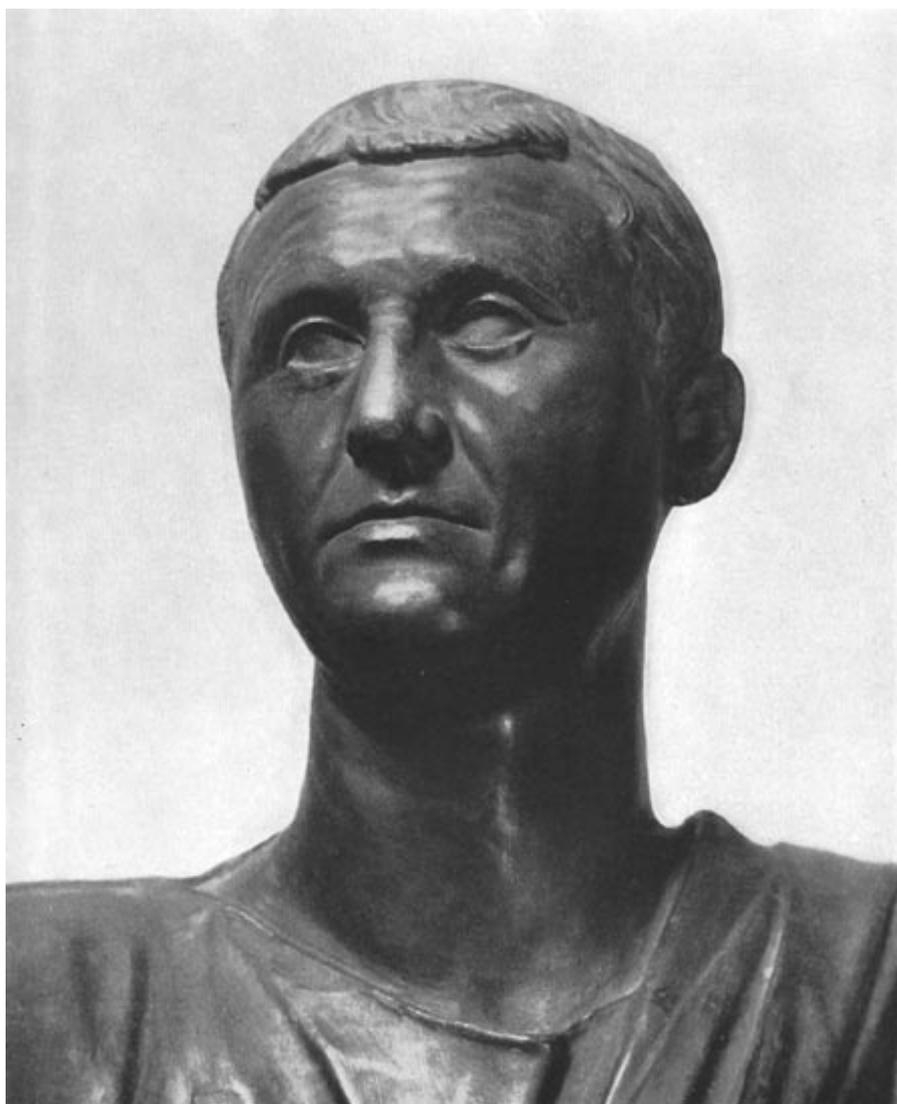
Бронза. Ок. 100 г. до н. э.

Флоренция, Национальный археологический музей.

На рубеже II и I веков до н. э. было создано произведение, с одинаковым правом считающееся и этрусским и римским, завершающее ряд этрусских портретов и открывающее новый ряд — портретов римских. Речь идет о знаменитой статуе Оратора — Arringatore, — найденной в Тразименском озере в 1566 году и хранящейся в Археологическом музее Флоренции. На кайме одежды сохранилась этруская надпись, сообщающая, что статуя воздвигнута в честь Авла Метелла. Очевидно, это этруская скульптура, изображающая римского или этрусского магистрата в обычной для должностного лица позе оратора. Призывая своих слушателей к вниманию, он протягивает вперед правую руку — жест, который станет

традиционным и будет многократно повторен в римских произведениях. Покрой и длина тоги, характерные для раннего времени, подтверждают датировку этого памятника около 100 года до н. э. Особенно интересно лицо; утрата инкрустированных глаз лишила его известной доли выразительности. Тем не менее это портретное изображение конкретного человека, не очень значительного, некрасивого. Голова слегка приподнята, он как бы приготовился начать свою речь. Округлое лицо с полными щеками прорезано морщинами; глубокие складки залегли по сторонам носа, неправильной формы рот слегка приоткрыт. Небрежно перекинута через плечо тога, спадающая складками, обрисовывает его начавшую полнеть фигуру. В ней также нет ничего торжественного, величавого. В этой скульптуре нет элементов идеализации образа, свойственной греческому портрету. Прозаическая точность воспроизведения природы — характерная особенность раннеримского портрета — проявляется здесь впервые с такой откровенностью и ясностью.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 14, илл. 15.



Статуя Авла Метелла. Деталь.

Бронза. Ок. 100 г. до н. э.

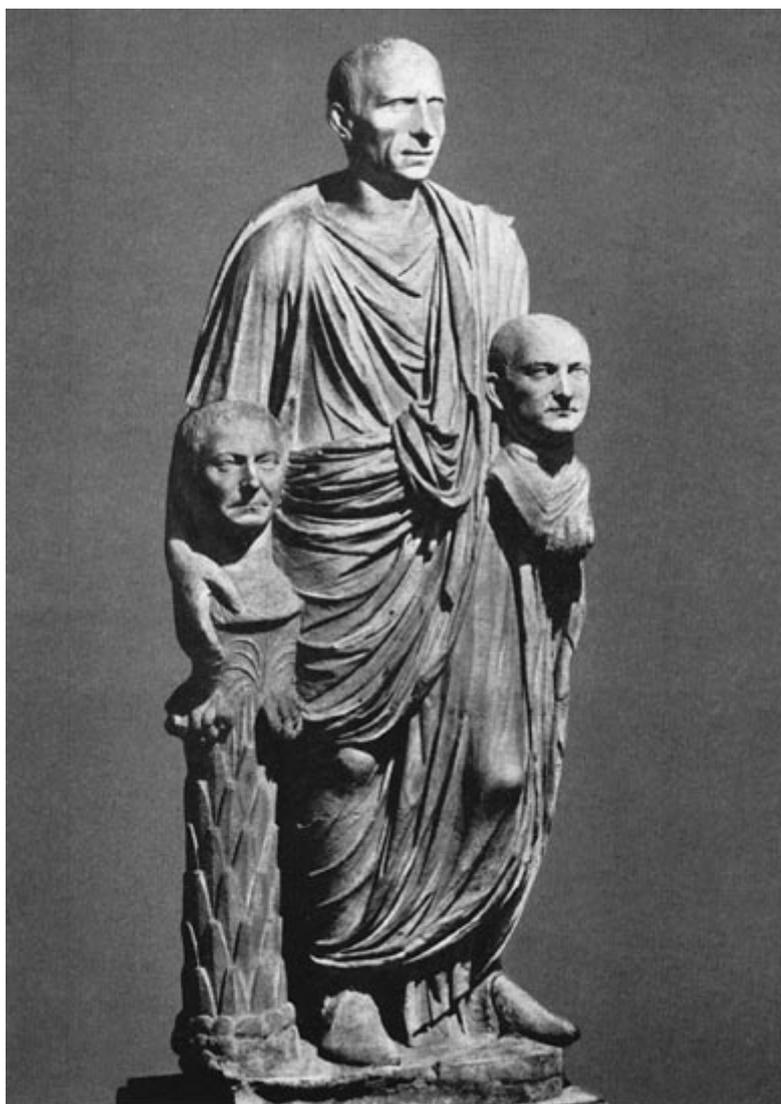
Флоренция, Национальный археологический музей.

Найдена в Тразименском озере в 1566 году.

На рубеже II и I веков до н. э. было создано произведение, с одинаковым правом считающееся и этрусским и римским, завершающее ряд этрусских портретов и открывающее новый ряд — портретов римских. Речь идет о знаменитой статуе Оратора — Arringatore, — найденной в Тразименском озере в 1566 году и хранящейся в Археологическом музее Флоренции. На кайме одежды сохранилась этруская надпись, сообщающая, что статуя воздвигнута в честь Авла Метелла. Очевидно, это этруская скульптура, изображающая римского или этрусского магистрата в обычной для должностного лица позе оратора. Призывая своих слушателей к

вниманию, он протягивает вперед правую руку — жест, который станет традиционным и будет многократно повторен в римских произведениях. Покрой и длина тоги, характерные для раннего времени, подтверждают датировку этого памятника около 100 года до н. э. Особенно интересно лицо; утрата инкрустированных глаз лишила его известной доли выразительности. Тем не менее это портретное изображение конкретного человека, не очень значительного, некрасивого. Голова слегка приподнята, он как бы приготовился начать свою речь. Округлое лицо с полными щеками прорезано морщинами; глубокие складки залегли по сторонам носа, неправильной формы рот слегка приоткрыт. Небрежно перекинутая через плечо тога, спадающая складками, обрисовывает его начавшую полнеть фигуру. В ней также нет ничего торжественного, величавого. В этой скульптуре нет элементов идеализации образа, свойственной греческому портрету. Прозаическая точность воспроизведения природы — характерная особенность раннеримского портрета — проявляется здесь впервые с такой откровенностью и ясностью.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 14, илл. 15.



Статуя римлянина с масками предков.

Мрамор. I в. до н. э.

Рим, Капитолийские музеи, Музей Монтемартини (Электростанция Монтемартини), Зал колонны.

Для скульптурного портрета времени поздней Республики, еще не воспринявшего благотворное эллинское влияние, характерно стремление запечатлеть конкретную человеческую личность, ее внешние черты и особенности, отличающие ее от любого другого лица. Эти тенденции, восходящие еще к этрусским традициям, заметно усиливаются именно в переломный период римской истории, когда столь значительную роль стали играть отдельные лица, а на смену республиканскому образу правления пришла единоличная диктаторская власть. Для большинства римских скульптурных портретов первой половины и середины I века до н. э. — конца

Республики характерен «веризм» — реализм, переходящий в натурализм, который никогда больше с такой откровенностью не проявится в портретном искусстве Рима. В I веке до н. э. создаются портреты, поражающие своей беспощадной правдивостью; с особым интересом их авторы обращаются к воспроизведению некрасивых, часто уродливых, но ярко индивидуальных лиц, преимущественно людей немолодых, глубоких стариков. Именно эти старческие портреты послужили основой для широкого распространения в современной науке мнения о возникновении веристического портрета от существовавшего в Древнем Риме обычая делать восковые маски — изображения [с. 18] умерших предков. Об этом обычае рассказывают нам древние авторы; наиболее существенными являются сообщения историка II века до н. э. Полибия (Полибий, *Hist.*, 6, 53) и знаменитого римского ученого I века н. э. Плиния: «Иначе было у наших предков: у них в атриях напоказ были выставлены не произведения иноземных мастеров, не работы из меди или мрамора, а по отдельным шкапам были расположены изображения лиц, отпечатанные на воске, чтобы были портреты для ношения во время похорон человека, принадлежащего к тому же роду. Таким образом, когда кто-нибудь умирал, при нем находились все, кто когда-либо входил в состав этой семьи» (Плиний, *Nat. Hist.*, XXXV, 6). Исходя из этих высказываний, современные исследователи разработали теорию, согласно которой восковые маски, изготовлявшиеся, как полагали, по гипсовым формам, снятым с лиц умерших, стали основой, на которой развился римский скульптурный портрет; древнейшие образцы его рассматривали как перевод в более прочный материал восковых масок и объясняли этим присущее римскому портрету, особенно на раннем этапе его развития, протоколльно точное воспроизведение природы*. Сравнение некоторых портретов республиканского времени с посмертными масками, сделанными в наши дни, показывающее их несомненное сходство, казалось бы, подтверждает это положение.

Однако в последние годы против этого тезиса выступили некоторые

ученые**. Суть возражений сводится к следующему: во-первых, древние авторы, рассказывая о восковых изображениях предков, нигде ни разу прямо не говорят о существовании обычая снимать маски с лица умерших.

Утверждение о существовании именно таких масок — произвольная трактовка древних текстов в современной литературе. Во-вторых, римские республиканские портреты, при всем их натуралистическом характере, никогда не производят впечатления мертвых лиц, напротив, они всегда изображают живых людей*** Да и сами восковые маски умерших предков, сколько можно судить по очень немногим сохранившимся данным, изображали не мертвых, но живых людей.

Важным свидетельством является широко известная статуя римлянина из собрания Барберини в Риме, держащего в руках две маски предков. Легкость, с которой он их держит, говорит о том, что они сделаны из легкого материала, вероятно, из воска. Статуя собрания Барберини относится уже к раннеимператорскому времени, но в ней сохраняются традиции республиканского портрета, характеризующие стиль обеих голов предков. Они отнюдь не изображают умерших, они очень жизненны и, несомненно, являются портретами живых людей. Такая же жизненная выразительность отмечает скульптурные портреты поздне-республиканского времени при всем различии направлений, к которым они относятся. Характерно, что для сравнения с современными масками умерших разные авторы, писавшие на эту тему, избирали голову старика в собрании Альбертинума в Дрездене — памятник, как известно, сильно переработанный в новое время, может быть, специально с целью придания ему сходства с маской мертвеца и, следовательно, не могущий служить веским аргументом в решении этого вопроса.

[с.19] Так или иначе, имелась ли в Древнем Риме практика изготовления масок с лиц умерших, или правы исследователи, отрицающие ее существование, такие маски стоят вне искусства как чисто механическое воспроизведение лица человека. И вряд ли они могли бы оказать

значительное воздействие на формирование скульптурного портрета, тем более определить его характер. Скульптурный портрет — наиболее значительное явление раннего периода развития римского искусства; являясь частью римской культуры в целом, он находит параллели в других ее областях.

* Это положение обосновано у Кашниц-Вайнберга (G. Kaschnitz-Weinberg, *Studien zur etruskischen und frühromischen Porträtkunst*. — “Römische Mitteilungen”, Bd XI, 1926, S. 133—211). А. Задок и Ю. Ютта (A. Zadoks and J. Jitta, *Ancestral Portraiture in Roma and the Art of the last Century of the Republic*, Amsterdam, 1932) сделали попытку построить хронологию римского республиканского портрета на основе его сходства с изображениями умерших.

** В Советском Союзе возражения против этого положения убедительно разработала А.И. Вошинина в докладе, который она сделала на юбилейной научной сессии, посвященной 200-летию Эрмитажа («Тезисы докладов». Л., 1964, стр. 20—27).

*** Немногочисленные существующие в наших музеях портреты, действительно воспроизводящие головы мертвецов, как, например, голова в Нью-Карлсбергской глиптотеке в Копенгагене, по новейшим данным, являются позднейшими подделками.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 17—19, илл. 17.



Надгробие супружеской четы с Виа Статилиа.

Известняк. I в. до н. э.

Рим, Капитолийские музеи, Дворец Консерваторов.

Найдено на Виа Статилиа в Риме.

Сравним, например, изображение мужчины на надгробии Рупилиев с одним из лучших из сохранившихся до наших дней памятников римской погребальной скульптуры — большим надгробием супружеской четы, найденным на Виа Статилиа в Риме и хранящимся во дворце Консерваторов. Умершие изображены стоящими в рост. Мужская фигура аналогична (по позе и трактовке одежды) статуе тогатуса; прическа, форма головы, тип лица близки изображению Рупилия, хотя черты разработаны более детально и выразительно. Это, несомненно, работа значительного художника. Чувствуется знакомство с произведениями греческого искусства,

проявляющееся в более свободной и естественной трактовке складок одежды, в более мягкой и живописной лепке лица мужчины. Особенно же сильно эллинистическое влияние заметно в фигуре женщины с этого надгробия. Ее поза — поза известной эллинистической статуи, так называемой Пудиции, ставшая традиционной для позднейших надгробий, ее лицо — с явно идеализированными чертами, в которых лишь легкая асимметрия да мало заметные складки у губ говорят о попытке придать ему индивидуальное выражение. Надгробие с Виа Статилиа датируется серединой I века до н. э., немного позднее надгробия Рупилиев. Об этом говорит не только характер трактовки лиц умерших, но и прическа женщины, более сложная, чем у жены Рупилия, с косичками, уложенными на темени, предвосхищающая женские прически времени принципата Августа. Надгробие с Виа Статилиа высоким качеством исполнения выгодно отличается от большого числа рядовых памятников, являющихся, подобно надгобию Рунилиев, произведениями ремесленников.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 21, илл. 18.



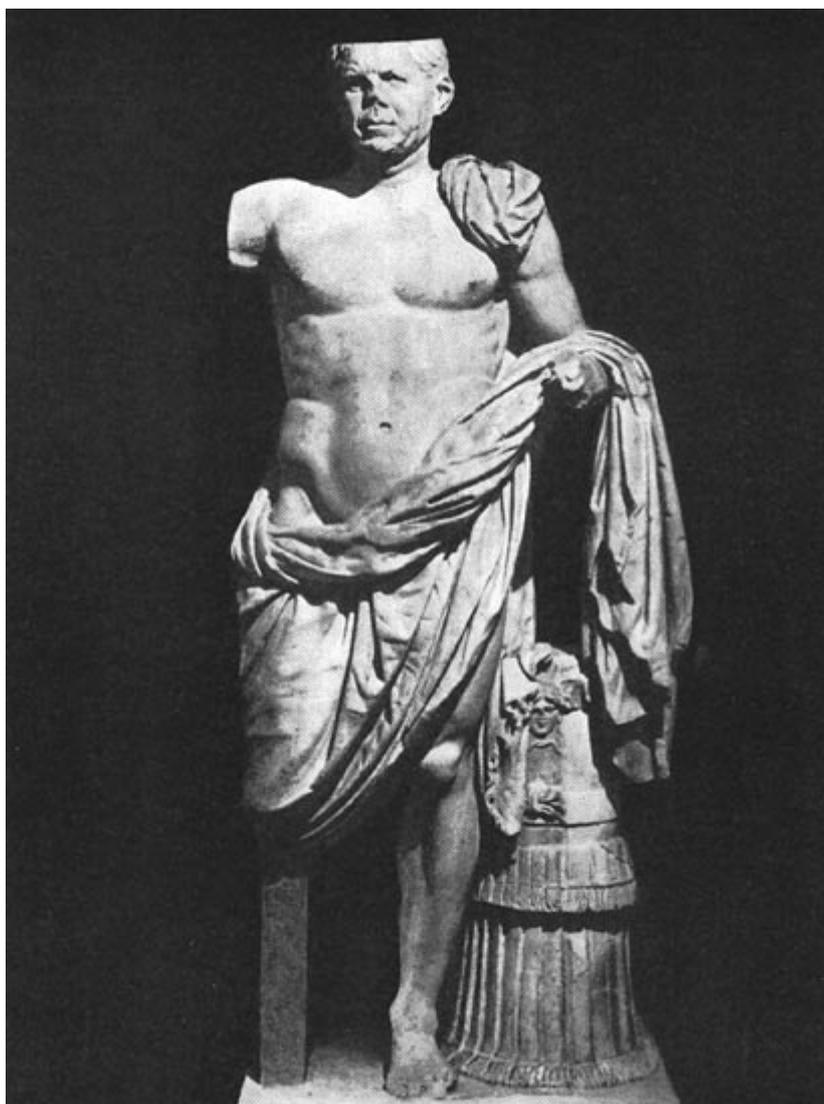
Надгробие Рупилиев.

Известняк. 1-я пол. I в. до н. э.

Рим, Капитолийские музеи.

Характерным образцом такого надгробия служит плита с изображением супружеской четы Рупилиев в Капитолийском музее в Риме. Стил ь исполнения ее — сухой и жесткий, тот же, что и в статуе тогатуса, но некрасивые лица пожилых людей выполнены более тщательно. Особенно выразительно лицо старухи с маленькими глазками и массивным, тяжелым подбородком. Портреты умерших на надгробиях строятся по одному типу: резкие складки у крыльев носа и уголков губ, вертикальные морщинки на переносице и горизонтальные на лбу передают преклонный [с.21] возраст изображенных и сообщают им особенно суровый характер. Лица на надгробиях очень похожи друг на друга. Сравним, например, изображение мужчины на надгробии Рупилиев с одним из лучших из сохранившихся до наших дней памятников римской погребальной скульптуры — большим надгробием супружеской четы, найденным на Виа Статилиа в Риме и хранящимся во дворце Консерваторов.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 20—21, илл. 19.



Статуя полководца из Тиволи.

Мрамор. 2-я четв. I в. до н. э.

Рим, Национальный Римский музей.

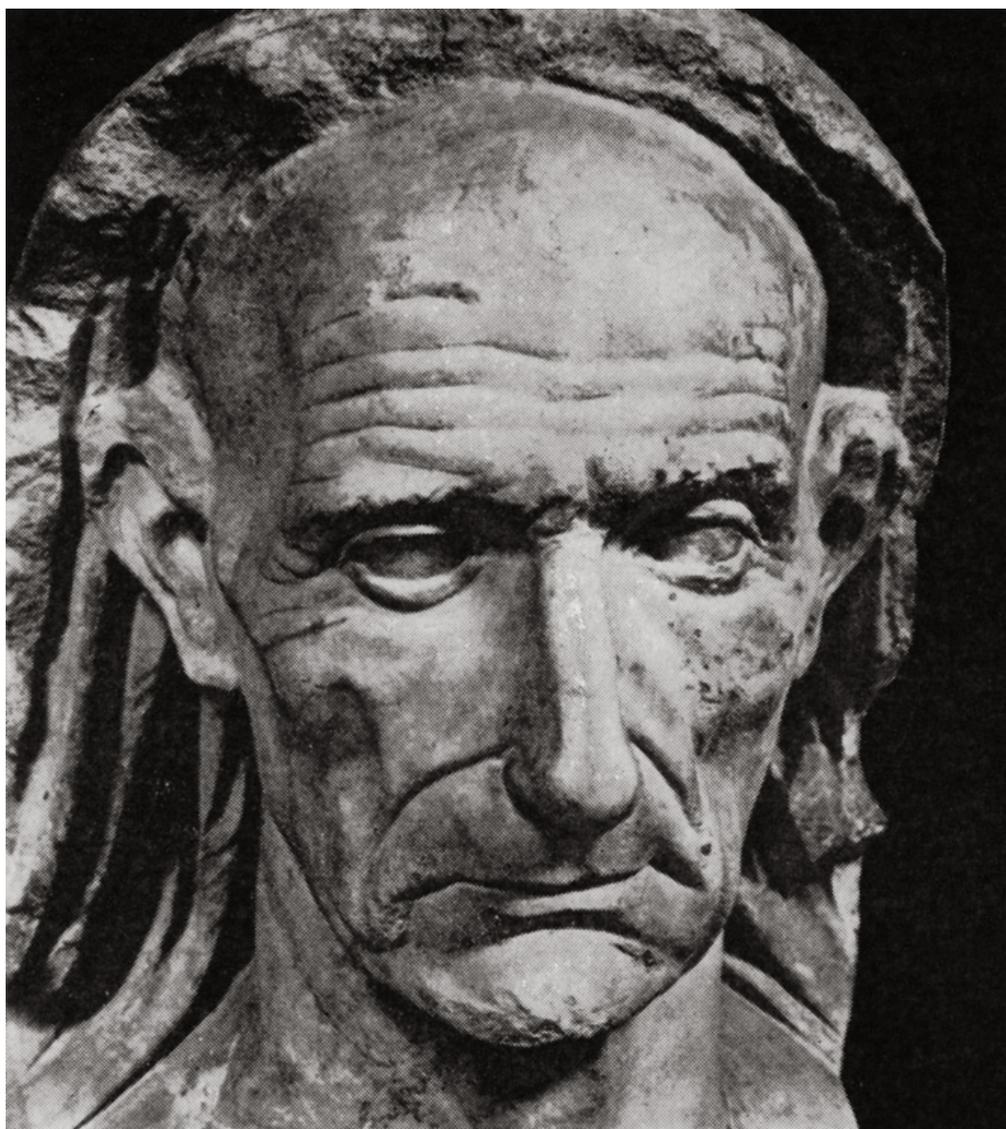
Наряду со «староримским» направлением в портретном искусстве I века до н. э. развивается другое направление — эллинизирующее. [с.22] Оно отнюдь не является простым переносом на римскую почву традиций эллинистического портрета. Даже в наиболее эллинизированных произведениях, исполненных греками, работавшими в Риме, чувствуется восприятие авторами требования передачи большого внешнего сходства, предъявляемого к римскому портрету.

Наиболее ярким образцом эллинизирующего портрета на римской почве является так называемая статуя «полководца», найденная в Тиволи, в субструкциях храма Геркулеса, и хранящаяся теперь в Национальном музее в

Риме. Полуобнаженный атлетический торс, живописно перекинутый через левую руку плащ, вся несколько театральная поза оратора напоминают произведения эллинистических скульпторов. Панцирь у ног героя указывает на его профессию. Верхняя часть головы была сделана из другого куска мрамора — прием, нередко встречающийся в эллинистической скульптуре. В лице отсутствуют сухость и графичность — оно очень пластично, поражает сложной лепкой формы, игрой светотени. И все же это лицо, некрасивое, изборожденное подчеркнуто переданными складками, не вяжется с героически-театральной позой и живописным методом исполнения. Требования индивидуального сходства воплощены автором этой скульптуры чисто внешне. Утратив пафос эллинистических портретов, этот образ не обрел достоверности портретов римских.

О времени изготовления статуи из Тиволи и о том, кого из римских государственных деятелей она может изображать, много спорили. Второй вопрос пока остается без ответа. Что касается первого, то, по стилистическим особенностям, она может быть отнесена ко второй четверти I века до н. э. Вполне возможно, что она является раннеимператорской копией с оригинала того времени. Статуя полководца из Тиволи показывает, как претворились в римском искусстве традиции эллинистического портрета. Подобных произведений немного, но они важны для понимания развития римского скульптурного портрета.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 21—22, илл. 20.



Голова старика в покрывале.

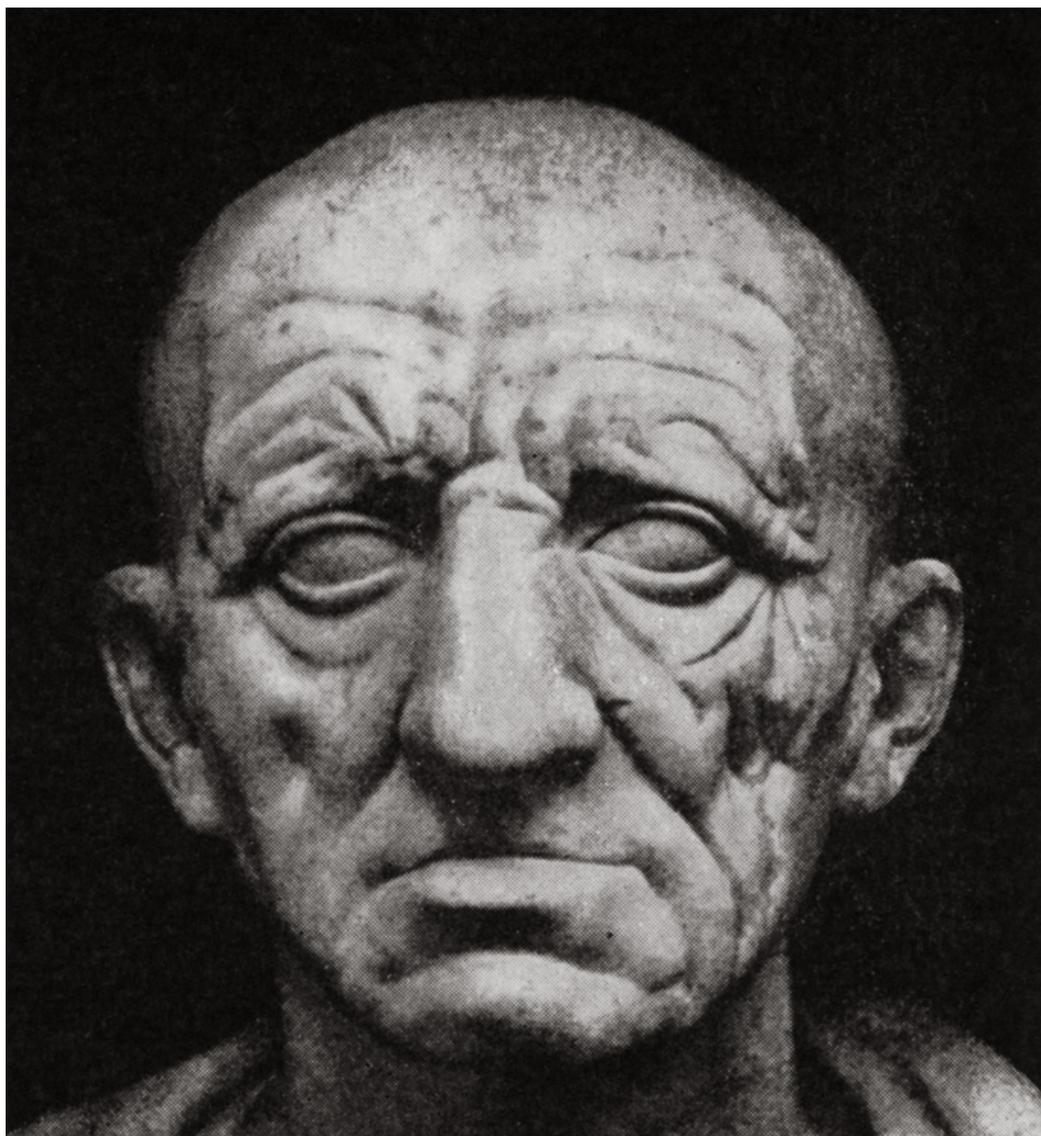
Мрамор. Сер. I в. до н. э.

Рим, Ватиканские музеи.

«Староримское» направление не ограничивается надгробными статуями и рельефами. К нему принадлежит и ряд высококачественных произведений, считающихся типичными образцами республиканского портрета. Один из наиболее широко известных памятников — голова старика в покрывале в музее Кьяромонти в Ватикане, принадлежавшая статуе римлянина, совершающего жертвоприношение (при исполнении этого религиозного обряда римляне накрывали голову краем одежды). Трактовка этого портрета, которую Швейцер уподобляет резьбе по дереву, предельно жесткая, абсолютно лишенная мягкости и пластичности моделировки.

Возможности мрамора как идеального материала для скульптуры почти не использованы; скульптор — конечно, римлянин, а не грек по происхождению — еще не овладел этим материалом, получившим распространение в италийской пластике лишь с I века до н. э. Что касается передачи внешности человека, то здесь, несомненно, достигнуто большое сходство. Голова индивидуальна и выразительна, это портрет старика, прожившего долгую и суровую жизнь. Скульптор, увлеченный передачей внешнего сходства, не ставит задачи показать характер портретируемого. Именно поэтому кажутся такими похожими друг на друга портреты «старых римлян» на надгробиях и в скульптуре.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 21, илл. 21.



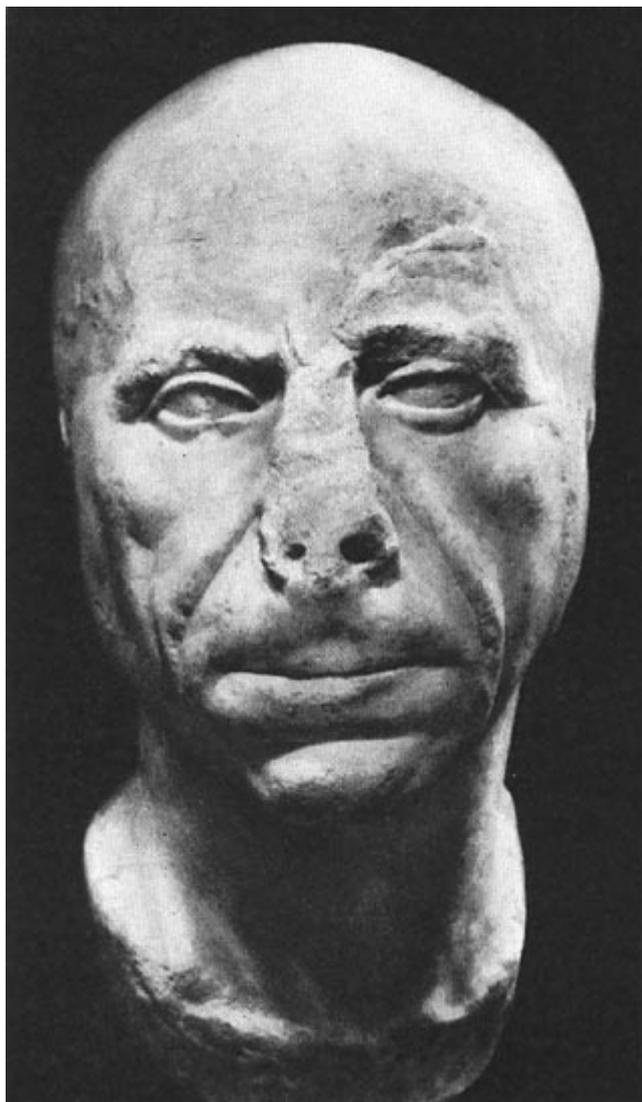
Голова старика.

Мрамор. Сер. I в. до н. э.

Рим, Музей Торлония.

Свойственные эллинистическому искусству мастерство обработки мрамора, блестящая живописная лепка форм наиболее легко и быстро проникают в римский скульптурный портрет, тем более что среди его создателей было много греков по происхождению. При этом сохраняется присущий римскому портрету веристический подход к изображению человеческого лица. Иллюстрацией служит голова старика из музея Торлония в Риме. Высокий морщинистый лоб, нависшие над глазами брови, большой крючковатый нос, презрительно оттопыренная нижняя губа, глубокие складки, бороздящие впалые старческие щеки, — все детали [с.23] этого выразительного лица переданы пластической лепкой, напоминающей портреты эллинистических династов и «полководца» из Тиволи. Несомненно, что создатель головы старика музея Торлония был хорошо знаком с этими произведениями и воспользовался их арсеналом изобразительных средств для скрупулезно точной передачи внешнего облика человека. Не забыта, кажется, ни одна натуралистическая подробность старческого лица. Это знакомый нам тип сурового, утомленного прожитыми годами пожилого римлянина. При всей внешней индивидуальности портрет, так же как изображения на надгробных рельефах, похож на другие, исполненные в той же манере.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 22—23, илл. 22.



Голова жреца.

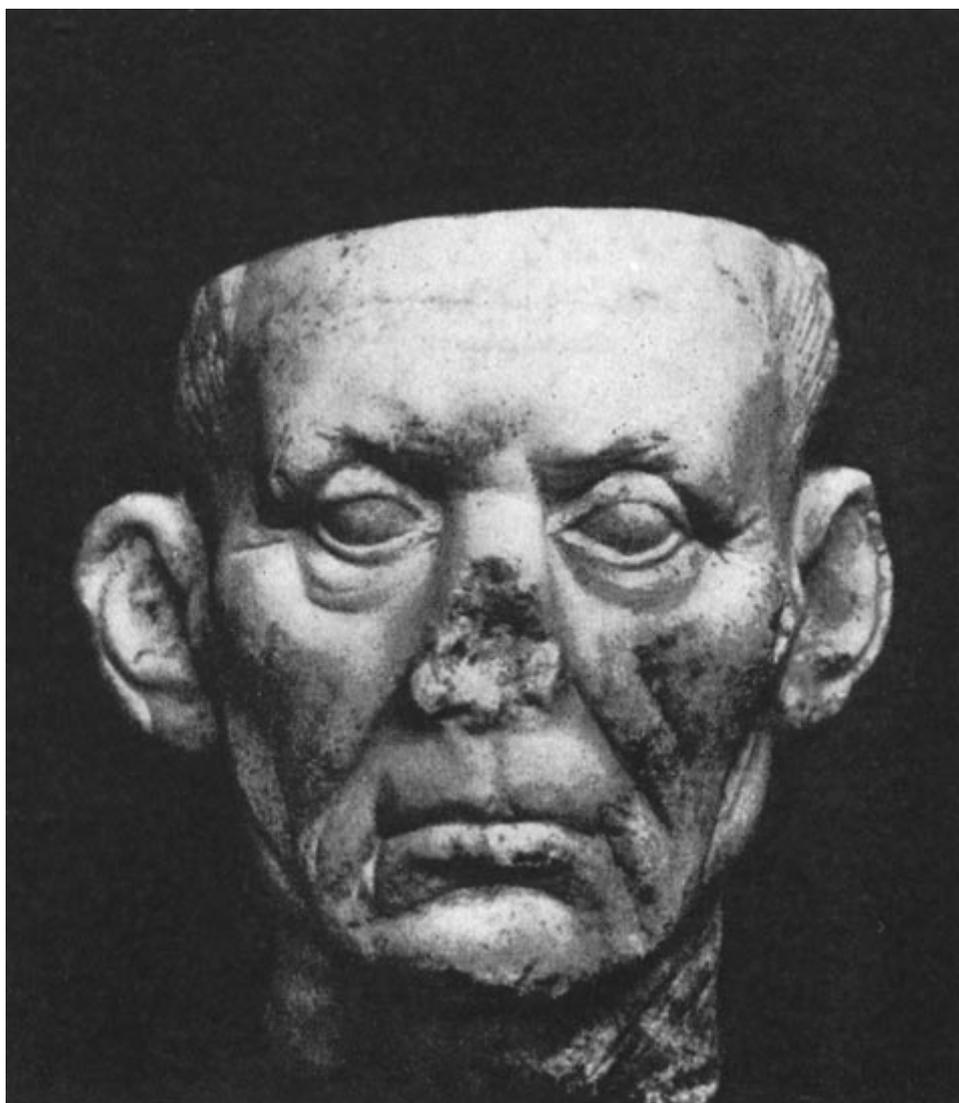
Мрамор. Сер. I в. до н. э.

Остия, Археологический музей.

Несколько более индивидуальна голова, найденная в Остии. Судя по голому черепу, это изображение жреца — один из наиболее ранних образцов серии портретов жрецов, лучшие из которых относятся к I веку н. э. Голова из Остии стилистически более далека от эллинизирующих портретов, чем предыдущие, — в ней сильнее элементы графической четкости линий, подчеркивающие сухость и холодность, какую-то отчужденность этого человека и удачно соединяющиеся с пластической лепкой формы. В то же время это блестящий по передаче индивидуальных особенностей веристический портрет, один из лучших образцов римского республиканского искусства этого направления.

В этих произведениях уже заложены все предпосылки создания подлинного портретного искусства, сочетающего с правдивым, жизненно верным изображением внешнего облика человека передачу его характера. Такие портреты возникают в Риме в середине I века до н. э. на основе только что рассмотренной группы памятников, в которых эллинистическое мастерство соединяется с римской трезвостью в передаче деталей. К сожалению, нам известно лишь небольшое число таких портретов; большая часть их, считавшаяся лучшими образцами республиканского портрета, теперь признана позднейшими подделками.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 23, илл. 23.



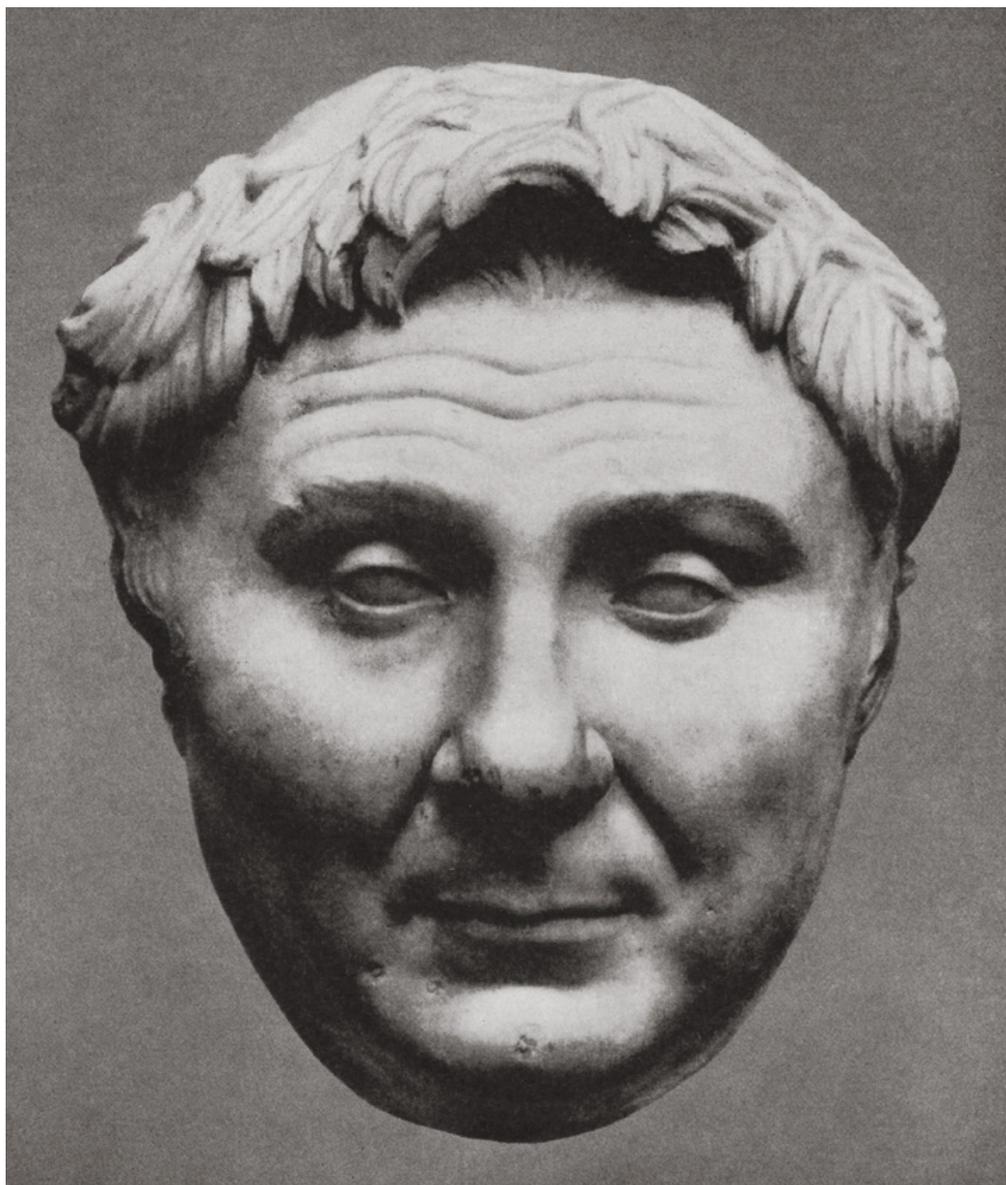
Голова старика.

Мрамор. Сер. I в. до н. э.

Копенгаген, Новая Карлсбергская глиптотека.

Ему близок, например, портрет старика в собрании Нью-Карлсбергской глиптотеки в Копенгагене; к той же группе должна быть отнесена голова пожилого мужчины из музея в Озимо, исполненная в аналогичном стиле.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 23, илл. 24.



Портрет Помпея.

Мрамор. Сер. I в. до н. э.

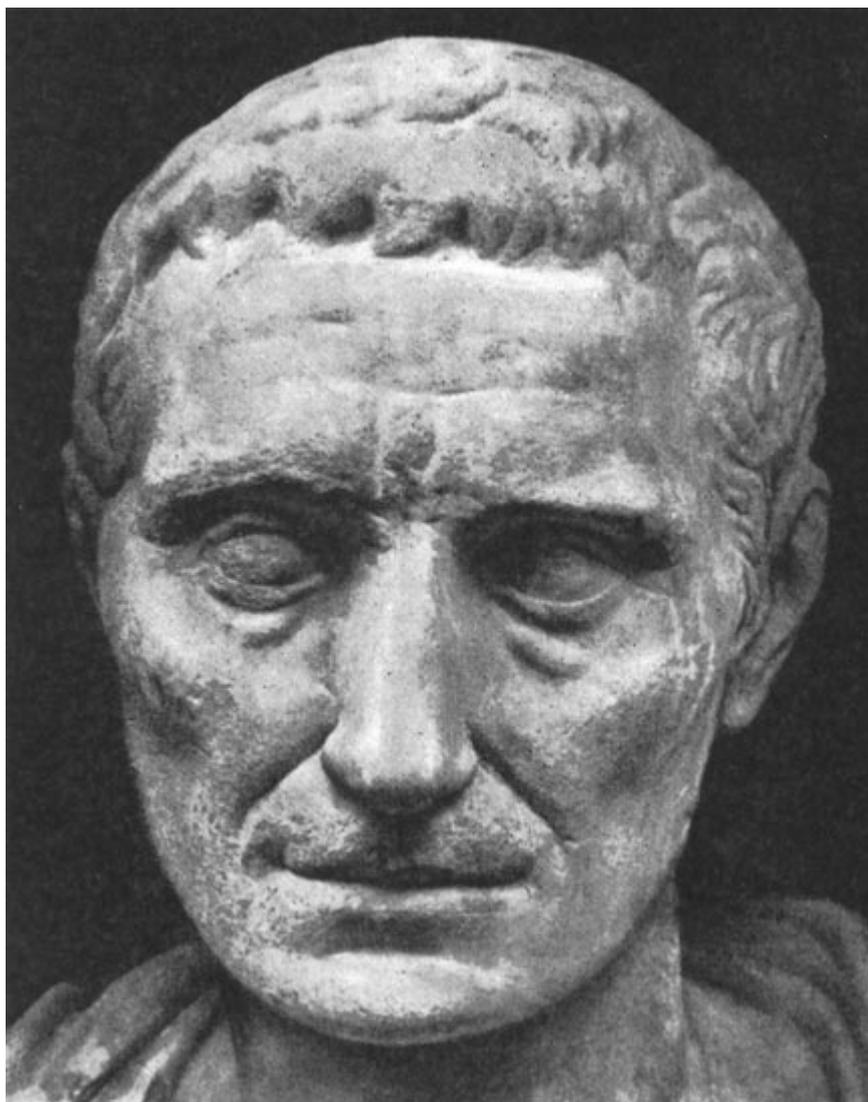
Копенгаген, Новая Карлсбергская глиптотека.

Найден в 1885 году в гробнице Лициниев близ Порта Пиа в Риме.

К числу античных оригиналов относится портрет Помпея в Нью-Карлсбергской глиптотеке в Копенгагене. Он был найден в 1885 году в гробнице Лициниев близ Порта Пиа в Риме вместе с другими памятниками, что исключает всякое сомнение в его подлинности. Это копия эпохи императора Клавдия с оригинала, датирующегося периодом I триумvirата. Время создания копии, несомненно, наложило отпечаток на нее, но в основе лежит республиканский портрет со всеми его характерными особенностями. Личность изображенного, определенная на основании сходства с портретами Помпея Великого на монетах, не вызывает сомнения. Портрет относится к последним годам жизни Помпея, когда он, находясь на вершине славы после завоевания Малой Азии, возмнил себя вторым Александром Македонским, которого он, как рассказывает Плутарх, немного напоминал внешне: «Мягкие, откинутые назад волосы и живые, блестящие глаза придавали ему сходство с изображениями царя Александра (впрочем, не столько было истинного сходства, сколько с. 24 разговоров о нем). Поэтому вначале, когда Помпею давали имя этого героя, он не отвергал его, так что некоторые даже в насмешку стали называть его Александром» (Плутарх, Помпей, II). Действительно, трактовка волос на голове, хранящейся в Копенгагене, в какой-то мере схожа с живописностью прически Александра Македонского. В лице Помпея, в его покрытом морщинами невысоком лбе, в выражении легкого страдания также заметно подражание портретам Александра. Но, несмотря на это, героизация не получилась; напротив, доминирует трезвая будничность римских портретов. Будничность не только во внешних чертах Помпея, в некрасивом, обрюзгшем лице с толстым носом и маленькими, как бы заплывшими глазками; внутренний облик этого человека — хотел этого или нет художник, исполнивший его портрет, — лишен героического подъема. Помпей периода создания этого портрета, времени его борьбы с Цезарем, сначала тайной, а затем открытой, — это человек беспринципный, обуреваемый тщеславием, мнящий себя вершителем судеб Римской

республики, но уже утративший широту кругозора крупного государственного деятеля, совершивший ряд ошибок, приведших к его гибели. Именно таким, самодовольно ограниченным, но в то же время властным и еще сильным повелителем изобразил его ваятель.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 23—24, илл. 25.



Портрет Юлия Цезаря.

Мрамор. Ок. 40 г. до н. э.

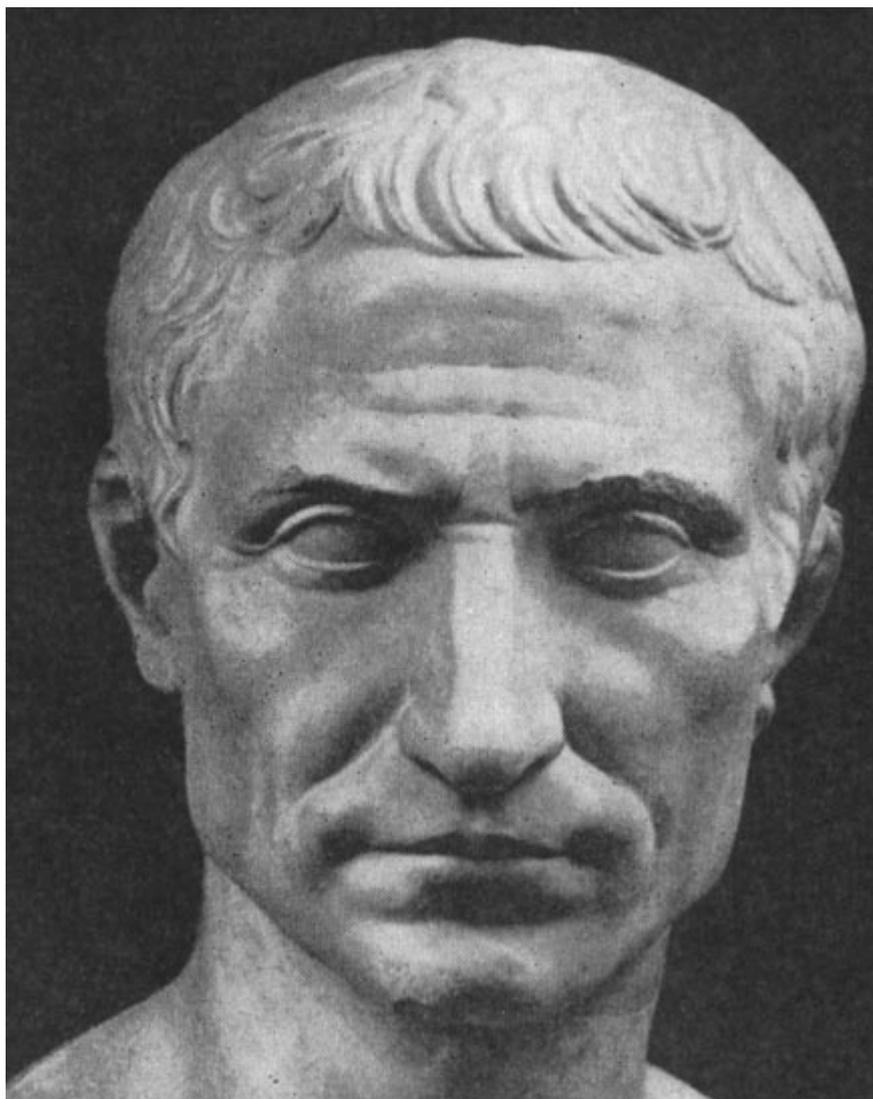
Рим, Музей Торлония.

Сохранились портреты и грозного противника Помпея, Юлия Цезаря. Достоверных прижизненных изображений его мы не знаем, хотя из сообщений античных авторов известно, что статуи Цезаря воздвигались при его жизни. Существует мнение, что голова в Берлинском музее,

выполненная, возможно, в Египте из черного базальта, была сделана при его жизни, но это предположение не получило широкого признания.

Древнейшим, исполненным вскоре после его смерти, следовательно, около 40 года до н. э., считается превосходный портрет в музее Торлония в Риме. Цезарь изображен не как божественный Юлий, великий полководец и государственный деятель, каким мы его видим на других портретах, но как простой человек последних дней жизни, усталый и постаревший, утомленный непрестанными государственными заботами, исполненный какого-то внутреннего беспокойства и печали. В то же время лицо [с.25] этого человека незаурядно, в нем ощущаются сдержанная сила и глубокий ум. Оно — превосходная иллюстрация характеристики Цезаря, данной Плутархом: «...он сам добровольно бросался навстречу любой опасности и не отказывался переносить какие угодно трудности. Любовь его к опасностям не вызывала удивления у тех, кто знал его честолюбие, но всех поражало, как он переносил лишения, которые, казалось, превосходили его физические силы... Однако он не использовал свою болезненность как предлог для изнеженной жизни, но, сделав средством исцеления военную службу, старался беспрестанными переходами, скудным питанием, постоянным пребыванием под открытым небом и лишениями победить свою слабость и укрепить свое тело...» (Плутарх, Юлий Цезарь, XVII).

Внимательно переданные внешние черты посмертного портрета Цезаря: подчеркнутые скулы, впалые щеки и набухшие мешки под глазами — вполне соответствуют характеру поздне-республиканского портрета. Голова Цезаря из музея Торлония — один из самых поздних и в то же время наиболее выразительных портретов пре-даугустовского периода; она достойно завершает долгий путь развития римского республиканского портрета, приведший от веристических образов, натуралистически верно и подробно передававших лишь внешнее сходство, к более значительным изображениям, раскрывающим внутренний мир человека, предвосхищая в этом достижения римского искусства последующего периода.



Портрет Юлия Цезаря.

Мрамор. Эпоха Августа.

Рим, Ватиканские музеи.

Дальнейшее развитие римского искусства особенно ярко характеризуют позднейшие портреты Юлия Цезаря. Ко времени правления Августа относится голова в музее Кьяромонти в Ватикане. При несомненном сходстве с предшествующим изображением Цезарь предстает уже не как простой гражданин, но как обожествленный герой, во всей своей значимости и величии; отброшены мелкие натуралистические детали, формы лица обобщены, облагорожены; сохраняется налет грусти в сосредоточенном

взгляде затененных глаз, в глубоких складках у уголков губ, но его подавляет выражение мудрого спокойствия и силы, наполняющее этот образ.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 25, илл. 27.



Надгробие Вибиев.

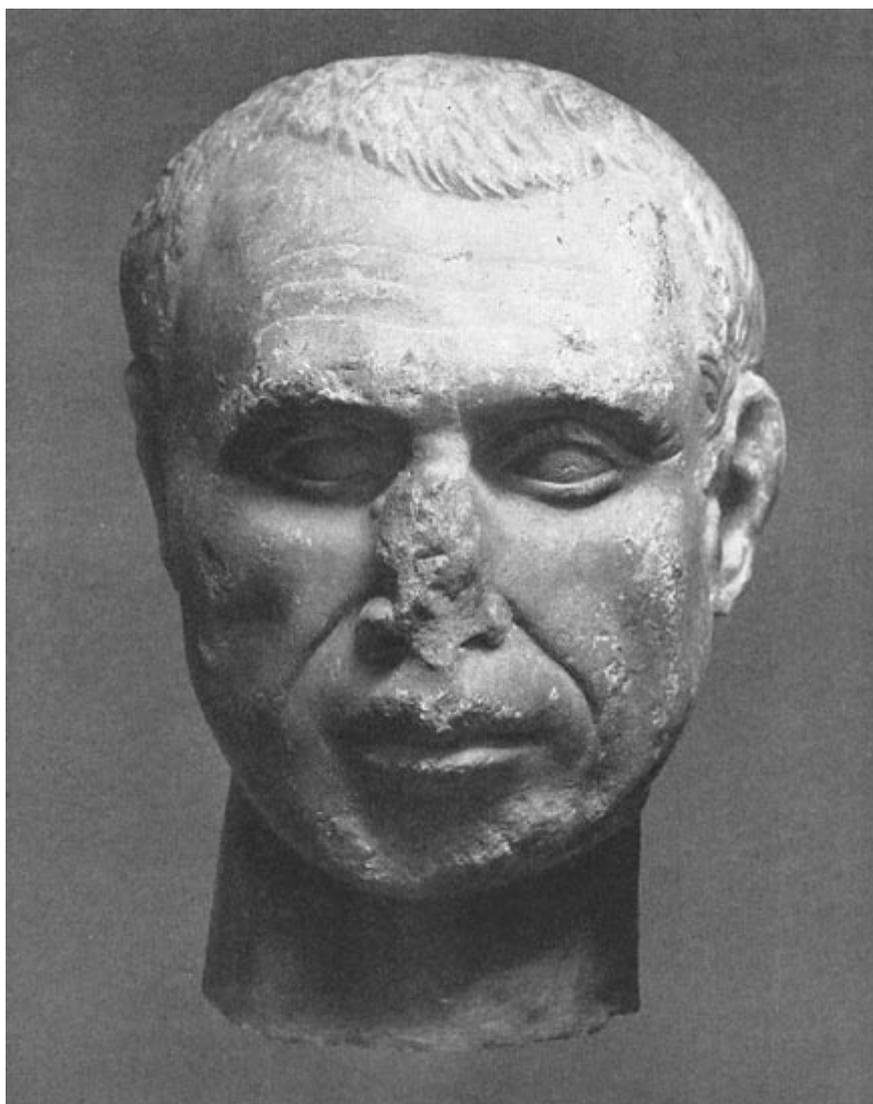
Известняк. 2-я пол. I в. до н. э.

Рим, Ватиканские музеи.

Изображения Помпея Великого или Цезаря из музея Торлониа показывают, какой высоты реалистической передачи человеческого лица достигло — в лучших своих образцах — портретное искусство времени поздней Республики и диктатуры Цезаря. Но было бы ошибкой думать, что в предавгустовский и раннеавгустовский периоды не существовало «староримского» направления. Напротив, оно продолжало развиваться наряду с зарождающимся классицистическим. Наиболее типичными примерами его по-прежнему остаются надгробные рельефы, такие, как надгробие Септимия в Нью-Карлсбергской глиптотеке в Копенгагене (ранее неправильно считавшееся одним из самых ранних римских надгробий и

датировавшееся II в. до н. э.) или еще более характерное надгробие Вибиев в Ватикане. В полуфигурах мужа и жены — знакомые нам по более ранним надгробиям традиционные позы и жесты; новым, внесенным августовской эпохой, является бюст мальчика, помещенный [с.26] между родителями, — республиканский портрет не знал изображений детей. Традиционен и характер передачи лиц: подчеркнуто некрасивое старческое лицо мужчины с глубоко запавшими щеками и скуластое, плоское лицо женщины, к которому так не идет новая, модная августовская прическа с нодусом — пучком над лбом. Стиль исполнения этого рельефа — жесткий и сухой — характерен для «староримских» памятников ранней Империи. Это явный признак вырождения данного типа римского портрета, теряющего свои привлекательные качества достоверной передачи живых деталей человеческого лица, превращающегося, как часто бывает на исходе какого-либо периода в искусстве, в академически сухое повторение ранее выработанных приемов.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 25—26, илл. 28.



Голова мужчины.

Мрамор. 30-е гг. до н. э.

Москва, ГМИИ имени А. С. Пушкина.

Вероятно, работой греческого мастера является превосходная голова из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве. Мастерская обработка поверхности мрамора, определенная обобщенность в передаче поверхности лица сочетаются с графическим исполнением морщин на лбу и в углах глаз, складок около носа и таких натуралистических деталей, как бородавка на переносице. Влияние римского портрета здесь велико, греческое происхождение чувствуется лишь в качестве работы. Эта голова является произведением времени II триумvirата, может быть, даже ранней империи Августа, но выдержана всецело в традициях республиканского портрета.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 26, илл. 29.



Голова жреца.

Мрамор. 2-я пол. I в. до н. э.

Афины, музей Агоры.

Более значительна по художественным достоинствам голова жреца (на его сан указывает венчик или повязка на бритой голове), найденная при раскопках на Афинской Агоре и хранящаяся в музее Агоры. Выразительно лицо с легкой асимметрией черт, большими глазами, окруженными валиками век и сеткой морщин, с мягко трактованными широкими губами плотно сжатого рта. Эта голова, несомненно, восходит к портретам «старых римлян» с их жесткостью и линейностью, но, основываясь на традициях греческого искусства, афинский мастер сумел придать большую достоверность и

естественность этим резким и жестким деталям. Голова с Афинской Агоры относится к той серии голов жрецов, которая возникла, видимо, в I веке до н. э., как считают, под влиянием египетского скульптурного портрета, и продолжала существовать в I веке н. э., когда были созданы лучшие, наиболее выразительные образцы. Связь с египетским портретом, мало заметная в голове с Акрополя, значительно более ощущается в таких памятниках этой серии, как портрет бритого римлянина в Копенгагене с его удивительно четкой, [с.27] геометрической структурой и обобщенно-плоскостной моделировкой лица или очень близкий ему бюст римлянина в Капитолийском музее в Риме. Влияние египетского портрета, однако, не сыграло сколько-нибудь значительной роли в формировании римского республиканского портрета; это был лишь эпизод, оставшийся в стороне от основной линии развития. Наиболее значительные и ценные памятники римского скульптурного портрета времени поздней Республики возникли на основе слияния традиций «староримского» портрета, с его стремлением к протокольно точному, веристическому воспроизведению внешних особенностей человеческого лица, и традиций эллинистического портрета, внесших в эти образы не только чисто формальное мастерство исполнения, живописно-пластической лепки формы, но и элемент патетики, интерес к передаче характера человека.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 26—27, илл. 30.



Статуя Августа из Примы Порты.

Мрамор. Последняя четв. I в. до н. э.

Рим, Ватиканские музеи, Музей Кьярамонти, Новое крыло.

Найдена в 1863 г. на вилле Ливии в Прима Порты.

Более поздние портреты Августа выдержаны в духе классицизирующего искусства. В расцвете власти изображен он в знаменитой статуе из виллы Ливии в Прима Порты, найденной в 1863 году и справедливо считающейся лучшим портретом императора. Август представлен обращающимся с речью к войску, в позе оратора, с поднятой правой рукой. На груди его — панцирь, украшенный рельефами, в центре которого изображен парфянин, передающий римскому полководцу знаки легиона, захваченные парфянами в 40 году до н. э. и возвращенные в 20 году до н. э. римлянам в результате дипломатических переговоров. По сторонам

— фигуры, олицетворяющие побежденные Августом Германию и Дакию. Выше — колесница с Гелиосом, Аполлоном и Артемидой. Рельефы создают декоративный эффект на гладкой поверхности панциря. Бедро Августа охватывает перекинутый через левую руку плащ, расположенный красивыми складками. Построение статуи свидетельствует об изучении мастером искусства классической Греции. Подобно скульптурам Поликлета и Лисиппа, Август изображен опирающимся на правую ногу, левая свободно отставлена назад. Однако протянутая вперед рука — этот чисто римский жест оратора — изменяет основной ритм фигуры. Героическая нагота греческих статуй носит здесь условный характер — обнажены только ноги Августа. Нагота их своеобразно сочетается с одеждой римского полководца — туникой и панцирем. Символична и фигура амура на дельфине. Она говорит о воспеваемом Вергилием происхождении рода Юлиев от Венеры и Энея. Голова статуи из Прима Порта — сложившийся тип портретов Августа зрелого возраста: прямой лоб, небрежная прическа падающих на лоб волос с характерным разделением прядей над правым глазом, красивый, чуть изогнутый нос, тонкие, плотно сжатые губы, спокойный и ясный взгляд. Об исключительной силе взгляда Августа писал Светоний: «...глаза у него были светлые и блестящие, и ему хотелось, чтобы в их выражении находили какую-то сверхъестественную силу, так что он радовался, когда кто-нибудь под его пронзительным взором, словно под ослепительными лучами солнца, опускал голову» (Светоний, Божественный Август, 79).

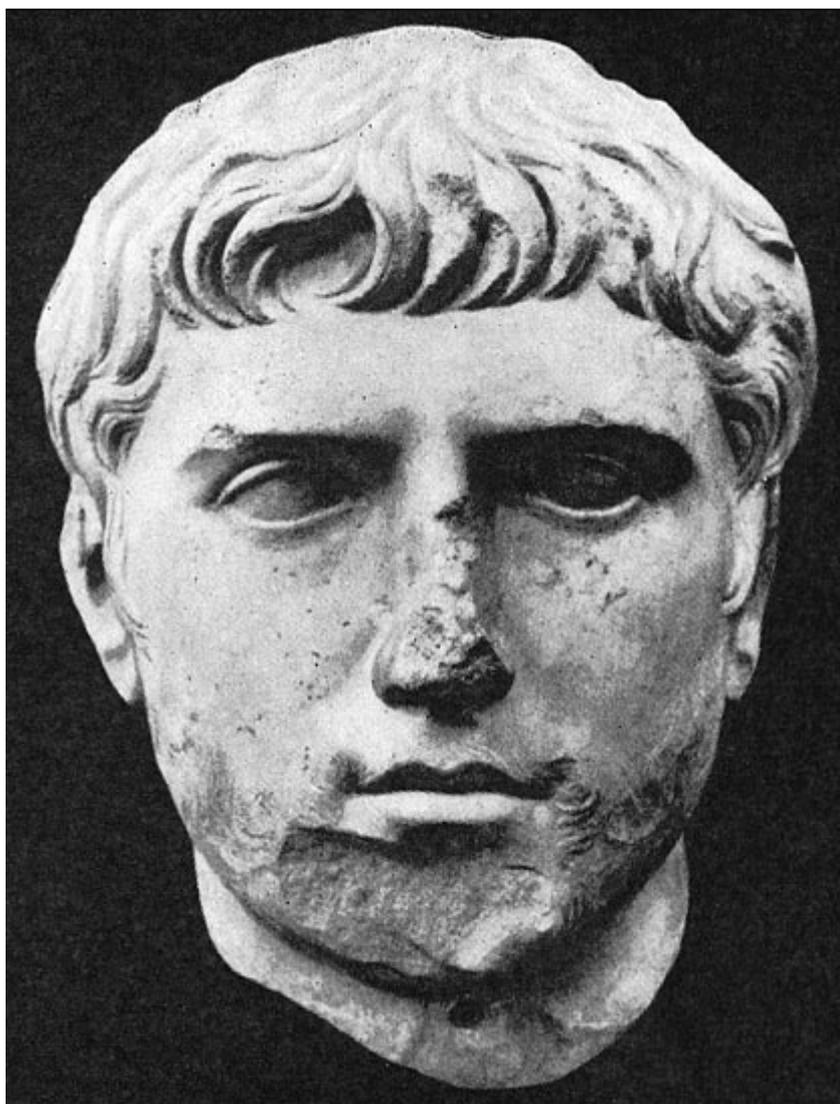
Идеализация лица в духе греческой классики хорошо сочетается с правильными чертами Августа. На волосах, глазах, плаще и панцире сохранились следы раскраски, обнаженные части тела были тонированы краской телесного тона.

Вопрос о датировке статуи Августа из Прима Порта остается спорным. До последнего времени господствовало мнение о том, что она была [с.31] выполнена около 20 года до н. э. по случаю победы римлян над парфянами, которую прославляют рельефные изображения на панцире Августа.

Сравнительно недавно был высказан ряд возражений против этой даты, в частности, датским ученым В. Поульсеном, который считает статую репликой, выполненной уже после смерти императора, с более ранней его статуи.

Основной довод Поульсена состоит в том, что статуя была найдена на частной вилле Ливии. Триумфальная же статуя императора должна была бы стоять в официальной части Рима, вероятнее всего в одном из храмов Капитолия, где находились римские знамена, возвращенные парфянами. Оригинал статуи Августа мог быть выполнен, по мнению Поульсена, даже до 20 года до н. э. Но оригинал или копия, эта статуя дает представление о наиболее распространенном типе портретов Августа, который повторяет большинство дошедших до нас его изображений.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 30—31, илл. 31.



Голова Октавиана.

Мрамор. 40-е гг. до н. э.

Верона, Археологический музей.

Голова найдена в Вероне.

Важное место в скульптуре конца I века до н. э. — начала I века н. э. принадлежит изображениям самого Августа.

Одно из лучших — мраморная голова, найденная в Вероне. Юный Октавиан изображен с бородой, обозначенной мелкими прядями на подбородке.

Бороду он носил по римскому обычаю в знак траура по убитому Цезарю.

Лицо Октавиана кажется суровым и сосредоточенным, его выражение

говорит о твердом, уже сложившемся характере. Портрет рисует юного

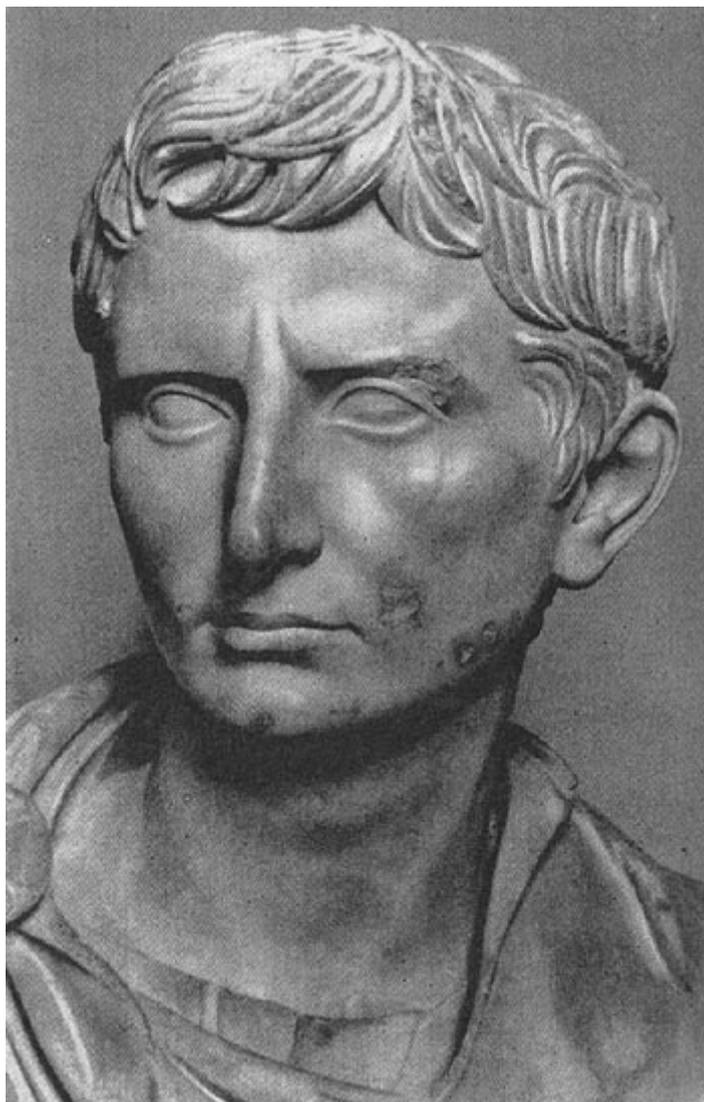
Октавиана как мстителя, жестоко каравшего всех подозреваемых в убийстве

Цезаря лиц. При взгляде на эту голову вспоминаются слова Сенеки: «В

юности он много делал такого, на что неохотно оглядывался позже» (Сенека, I, 11, 9). В этом портрете еще нет той идеализации, которая появляется в дальнейшем в портретах императора, по трактовке образа он еще напоминает позднереспубликанские портреты, к которым примыкает по времени создания. Однако исполнение волос в виде волнистых расходящихся над правым глазом прядей, прямая линия бровей и носа предвосхищают позднейшие изображения Августа*.

* Последние работы зарубежных ученых в области римского портрета показывают, что не все скульптурные портреты юного Октавиана являются достоверными. Пользующийся широкой известностью бюст из Ватикана в настоящее время признан работой начала XIX в.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 29, илл. 32.



Бюст Августа.

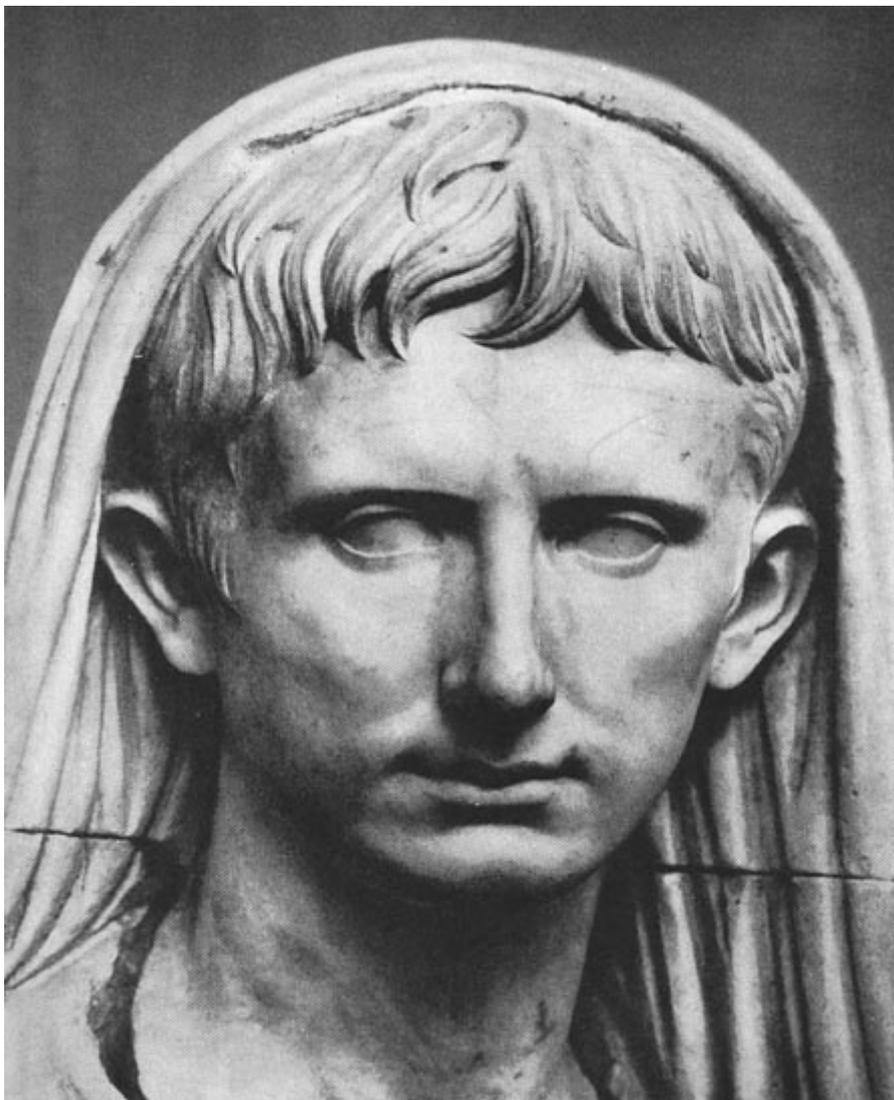
Мрамор. 30-е гг. до н. э.

Рим, Капитолийские музеи, Новый дворец, Зал императоров.

Для процесса раскрытия образа Августа очень важен бюст в Капитолийском музее в Риме, изображающий его, вероятно, вскоре после битвы при Акциуме. Резкий поворот головы, живой беспокойный взгляд под сдвинутыми бровями, беспорядочно извивающиеся пряди волос над лбом — все напоминает портреты поздней Республики, выполненные под [с.30] влиянием эллинистического искусства. Это, пожалуй, наиболее выразительный и жизненный бюст Августа — в этом волевом лице с плотно сжатыми губами чувствуется напряжение борьбы, воля к победе. В то же время образ уже подвергся идеализации, он поднят над общим уровнем, героизирован и в этом отношении предшествует портретам, изображающим

Августа в зрелом возрасте. Он близок к ним по пропорциям лица. Форма бюста, охватывающего верхнюю часть груди, характерна для портрета раннеимператорского времени.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 29—30, илл. 33.



Статуя Августа, приносящего жертву. Деталь.

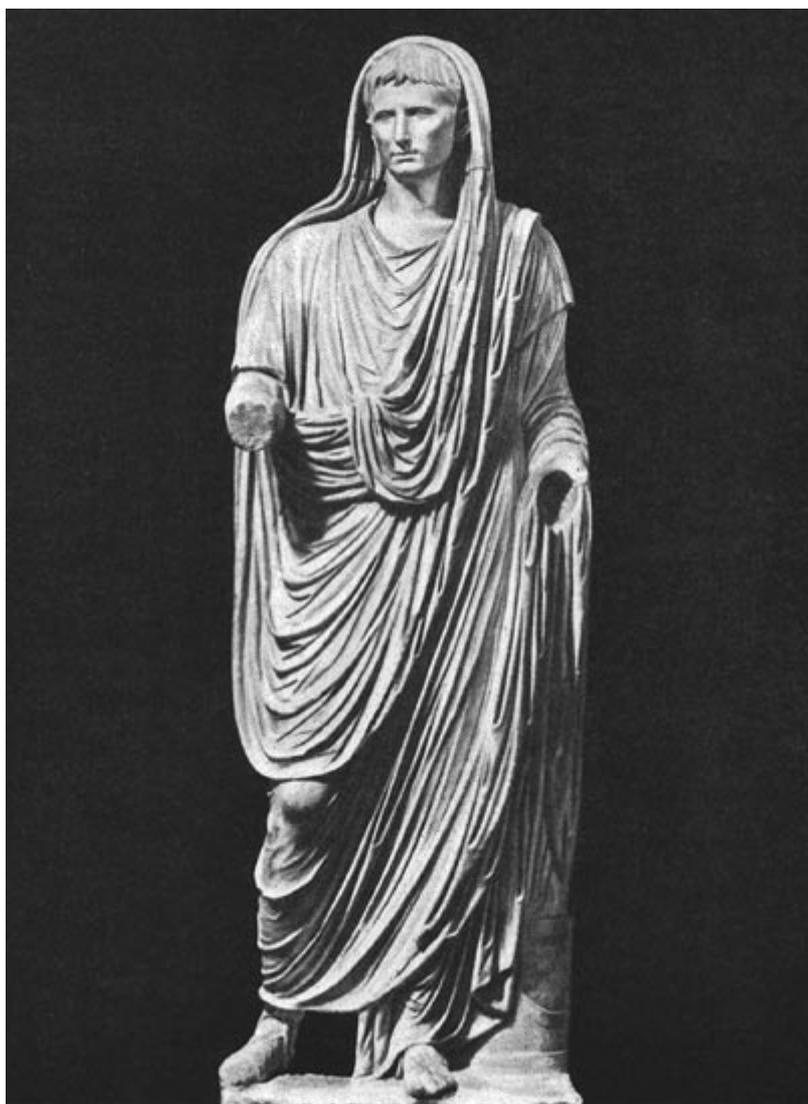
Мрамор. Нач. I в. н. э.

Рим, Национальный Римский музей.

Другой тип портретной статуи изображает Августа в облике верховного жреца. Такова статуя в Национальном музее в Риме — один из лучших его портретов. Он представлен приносящим жертву, с накинутым на голову краем тоги и чашей для возлияния в правой руке. В лице Августа с впалыми щеками и утомленным взглядом чувствуется стремление

скульптора передать пожилой возраст; но в то же время образ императора героизирован: как и в более ранних портретах, он представлен как личность, стоящая выше обычных людей. Статуя Августа в тоге интересна также и тем, что голова ее, работы несомненно выдающегося мастера, была исполнена отдельно, из греческого мрамора, и вставлена в статую тогатуса, выполненную рукой другого мастера из италийского мрамора. Такое соединение головы с фигурой тогатуса распространено в римской портретной скульптуре. Статуи тогатусов изготовлялись заранее, портретные же головы заказывались специальным мастерам-портретистам. Статуя тогатуса, как особый вид портрета, возникла в эпоху Республики. В раннеимператорское время изменяется одежда: длинная тога доходит до ступней ног, складки ее становятся более богатыми и разнообразно расположенными. Складки тоги статуи Августа в Национальном музее совершенно скрывают фигуру.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 31, илл. 34.



Статуя Августа, приносящего жертву.

Мрамор. Нач. I в. н. э.

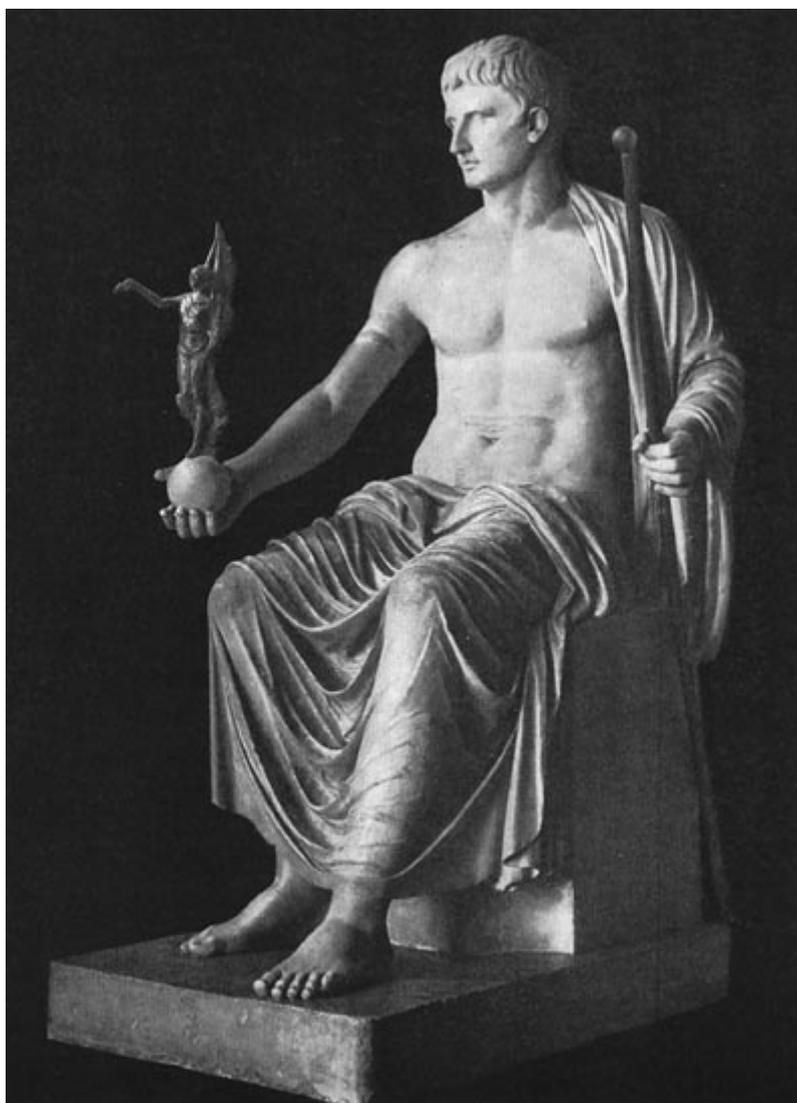
Рим, Национальный Римский музей.

Другой тип портретной статуи изображает Августа в облике верховного жреца. Такова статуя в Национальном музее в Риме — один из лучших его портретов. Он представлен приносящим жертву, с накинутым на голову краем тоги и чашей для возлияния в правой руке. В лице Августа с впалыми щеками и утомленным взглядом чувствуется стремление скульптора передать пожилой возраст; но в то же время образ императора героизирован: как и в более ранних портретах, он представлен как личность, стоящая выше обычных людей. Статуя Августа в тоге интересна также и тем, что голова ее, работы несомненно выдающегося мастера, была исполнена отдельно, из греческого мрамора, и вставлена в статую тогатуса,

выполненную рукой другого мастера из италийского мрамора. Такое соединение головы с фигурой тогатуса распространено в римской портретной скульптуре. Статуи тогатусов изготовлялись заранее, портретные же головы заказывались специальным мастерам-портретистам.

Статуя тогатуса, как особый вид портрета, возникла в эпоху Республики. В раннеимператорское время изменяется одежда: длинная тога доходит до ступней ног, складки ее становятся более богатыми и разнообразно расположенными. Складки тоги статуи Августа в Национальном музее совершенно скрывают фигуру.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 31, илл. 35.



Статуя Августа из Кум.

Мрамор. I в. н. э.

Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.

После смерти императора появились статуи, изображающие Августа обожествленным, в образе Юпитера или Аполлона. Обычай обожествления личности правителя, установившийся в Риме с началом империи, восходит к традициям древневосточных монархий, усвоенным эллинистическими правителями и перенятым римлянами вместе с эллинистической культурой. В ленинградском Эрмитаже находится статуя из Кум, представляющая Августа в образе Юпитера, сидящим на троне. В правой руке он держит сферу с орлом, в левой — жезл. Статуя отличается монументальностью и строгостью формы, присущей августовскому классицизму. Поза сидящего проста и лишена внешней эффектности, полуобнаженная фигура выполнена обобщенно. Складки одежды переданы сухо и довольно однообразно. Лицо Августа портретно, но сильно идеализировано.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 31, илл. 36.



Статуя Ливии из виллы Мистерий.

Мрамор. Кон. I в. до н. э. — нач. I в. н. э.

Помпеи, вилла Мистерий.

Найдена при раскопках Виллы Мистерий в Помпеях.

[с.32] Выше было отмечено, что августовский классицизм находит свое особенно яркое выражение в официальном придворном портрете, в круг которого входят в первую очередь портреты самого императора и членов его семьи. Женский портрет получает более самостоятельное значение, чем в эпоху Республики. Важное место принадлежит портретам супруги Августа, Ливии. Превосходная статуя была найдена при раскопках виллы Мистерий в Помпеях. Ливия изображена в длинной, спадающей до пят одежде римской матроны — палле. Плащ окутывает всю ее фигуру; край его накинут на голову. Римский мастер, исполнивший этот портрет, переработал известный

в греческом искусстве тип одетой женской статуи. Лицо Ливии с большими, широко расставленными глазами, изогнутыми бровями и маленьким ртом, несомненно, портретно, хотя в нем уже чувствуется элемент идеализации. Довольно хорошо сохранившаяся раскраска на волосах и лице усиливает его выразительность. Статуя из виллы Мистерий является прекрасным образцом характерного для римского искусства времени Августа соединения классицизирующей фигуры с портретным лицом.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 32, илл. 37.

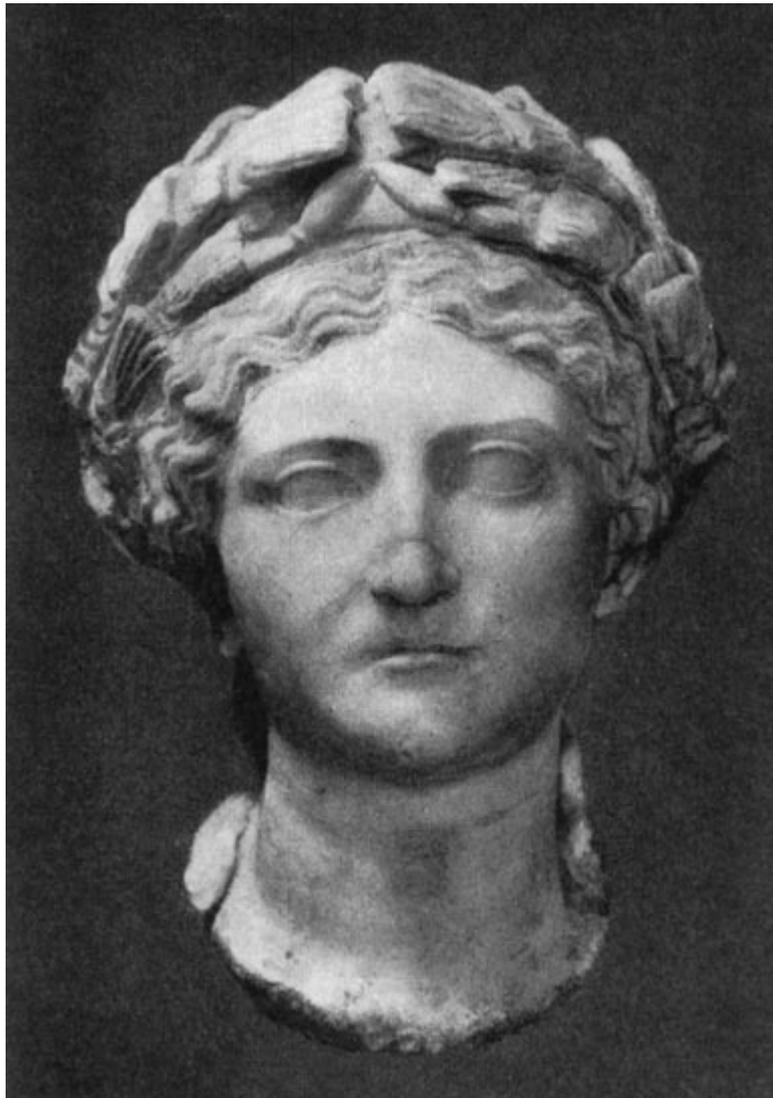


Статуя Ливии из виллы Мистерий. Деталь.

Мрамор. Кон. I в. до н. э. — нач. I в. н. э.

Помпеи, вилла Мистерий.

Найдена при раскопках виллы Мистерий в Помпеях.



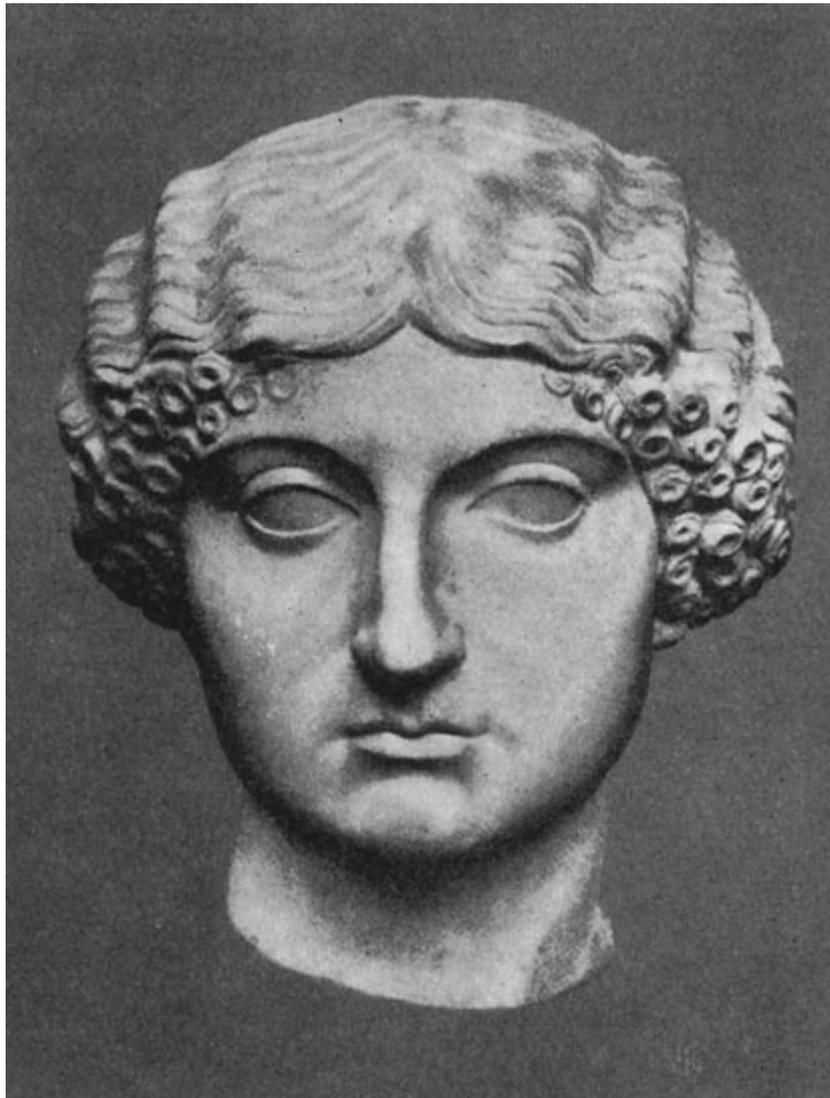
Голова Ливии.

Мрамор. Нач. I в. н. э.

Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.

Значительно большая идеализация черт лица чувствуется в портретной голове Ливии из Эрмитажа. Исполненный в начале I века н. э., этот бюст изображает Ливию в образе жрицы Цереры, о чем свидетельствует увенчивающий ее голову венок из колосьев. Черты лица стали более четкими и определенными, подчеркнуты надменность и властность императрицы. По свидетельству Тацита, она «была страстно любящей матерью, снисходительной женой и хорошей помощницей в хитроумных замыслах мужу и в притворстве сыну...» (Тацит, *Анналы*, V, гл. 1).

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 32, илл. 39.



Голова Ливии.

Мрамор. 20-е гг. I в. н. э.

Копенгаген, Новая Карлсбергская глиптотека.

Сознательная идеализация не мешает римскому мастеру подметить признаки возраста. Так, в превосходном портрете Ливии из Нью-Карлсбергской глиптотеки, выполненном во втором десятилетии I века н. э., черты лица изменились, сильнее стал выделяться большой с горбинкой нос, более узкими стали губы. Волнистые волосы разделены на прямой пробор и образуют мягкие завитки, исполненные с применением бурава. Такую прическу Ливия носила уже в пожилом возрасте. Портрет отличается большой строгостью построения, что характерно для августовского

классицизма.

Для датировки портретов Ливии большое значение имеет прическа; примерно до начала I века н. э. она носила нодус — узел волос над лбом, на более поздних портретах, например, на портрете в Эрмитаже, мы видим разделенные на прямой пробор пряди волос; самая поздняя прическа Ливии — закрученные на висках локоны.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 32, илл. 40.



Бюст женщины в покрывале (из семьи Юлиев-Клавдиев?).

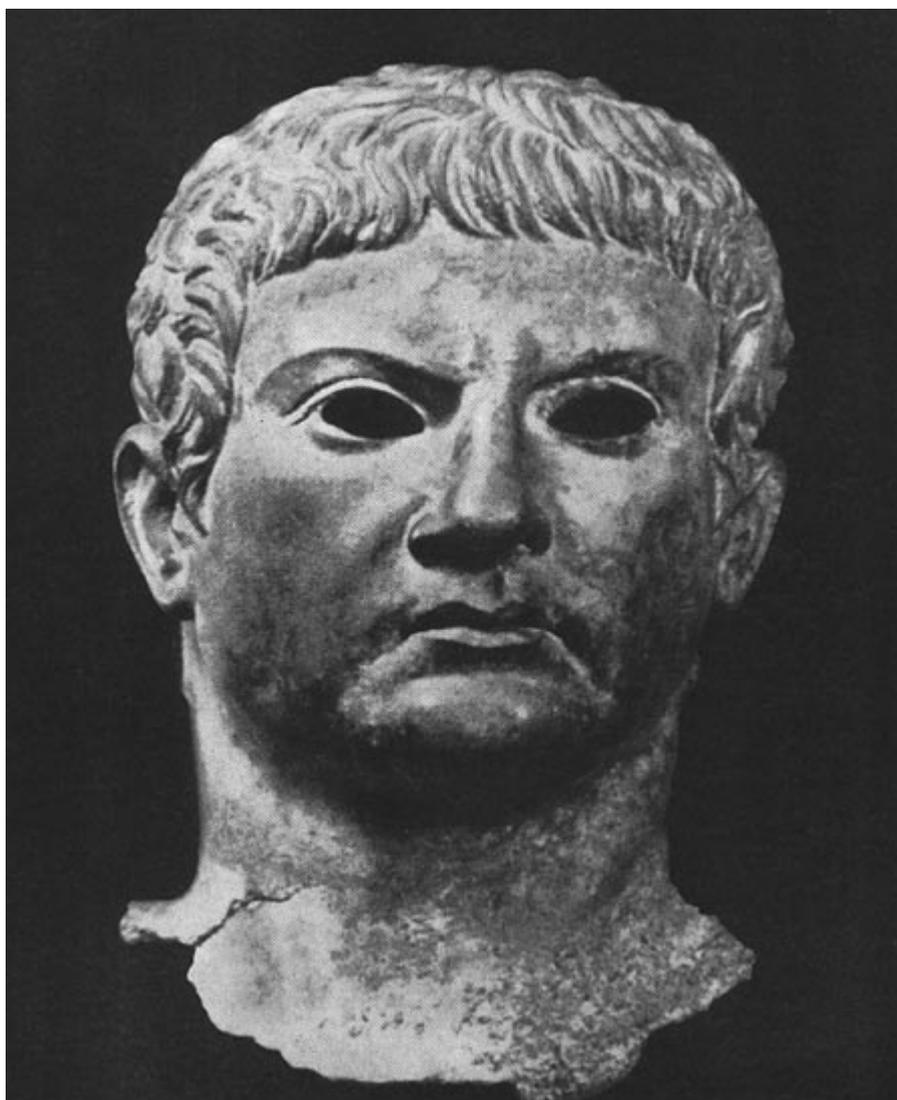
Мрамор. Кон. I в. до н. э. — нач. I в. н. э.

Москва, ГМИИ имени А. С. Пушкина.

Обобщенность и идеализация в изображениях времени Августа достигают иногда столь большой степени, что портретные черты становятся

едва уловимы. Примером служит мраморный бюст женщины в покрывале из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Этот памятник представляет собой верхнюю часть статуи женщины в покрывале, реставрированную позже в виде бюста. По-видимому, изображена одна из представительниц дома Юлиев, как можно заключить по некоторым особенностям строения лица, [с.33] напоминающего изображения Августа. Такие сильно обобщенные портретные скульптуры служили украшением садов или парадных помещений римского дома.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 32—33, илл. 41.



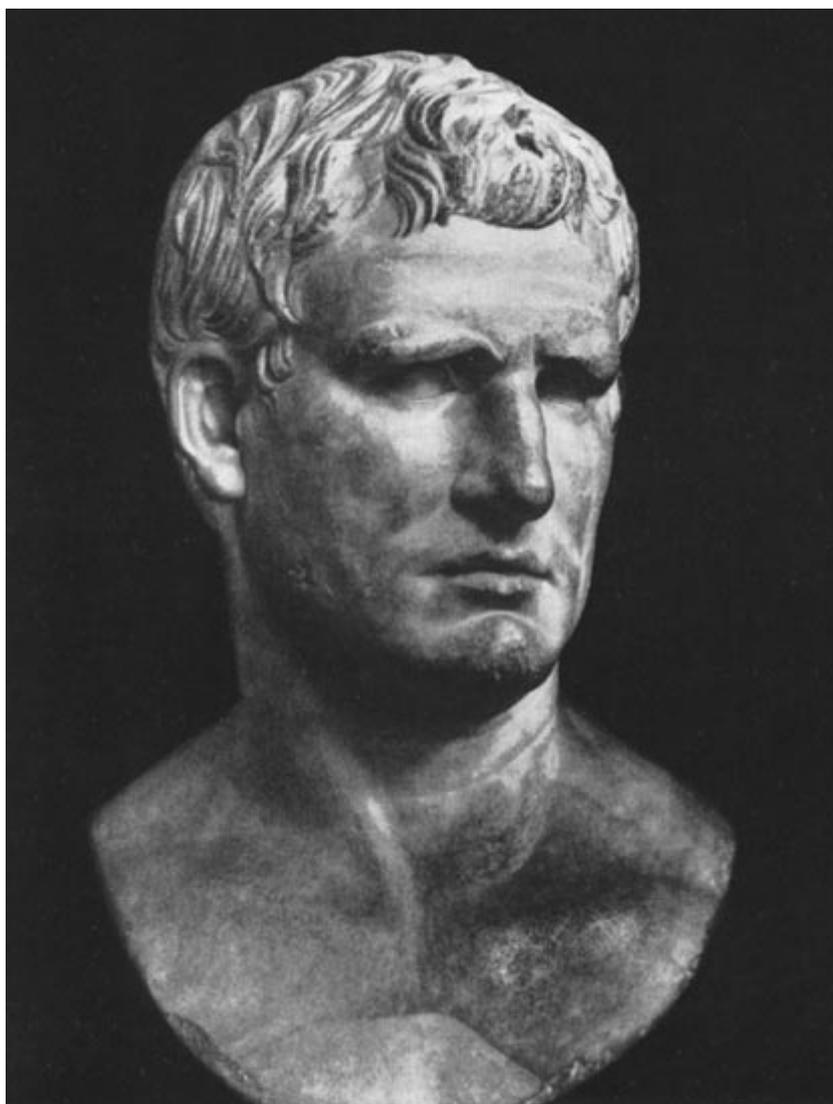
Голова мужчины (Агриппа ?).

Бронза. Эпоха Августа.

Нью-Йорк, Метрополитен-музей.

Очень выразительна бронзовая мужская голова из Метрополитен-музея в Нью-Йорке, так называемый Агриппа. Голова была найдена вместе с фрагментами бронзовых статуй и посвятительной надписью в честь Агриппы. Однако черты ее лица отличаются от известных портретов Агриппы. Это мужчина лет сорока, с исключительно волевым выражением лица, с сдвинутыми бровями, складками у носа, упрямым подбородком. Лицо широкое, нос неправильной формы. Глаза были вставлены. Реализм, присущий римскому портрету, соединен здесь с большой тектоничностью построения, свойственной искусству времени Августа.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 33, илл. 42.



Бюст Агриппы.

Мрамор. Ок. 25 г. до н. э.

Париж, Лувр.

Мы рассмотрели несколько произведений, относящихся к официальному придворному портрету, в котором наиболее ярко выражается августовский классицизм. Однако скульптурный портрет времени Августа, особенно начала его правления, не ограничивается одним этим направлением. В этот период создаются произведения, характеризующиеся гораздо более сильным звучанием реалистических черт. Превосходным образцом является бюст Агриппы в Лувре. Агриппа, выдающийся полководец, ближайший помощник и зять Августа, умер в 12 году до н. э. По существу, его портреты следовало бы отнести к официальным придворным портретам. Однако сравнительно ранний бюст Агриппы в Лувре,

датирующийся 25 годом до н. э., по своей выразительности и пластичности еще близок позднереспубликанским портретам. Правдиво, без идеализации переданы грубоватые черты лица Агриппы — мясистый нос, тяжелые, выдающиеся дуги бровей, глубоко посаженные глаза, энергичный подбородок. Сильная лепка формы создает живописную игру светотени. Этот портрет, несомненно, относится к числу лучших образцов раннеавгустовской пластики.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 33, илл. 43.



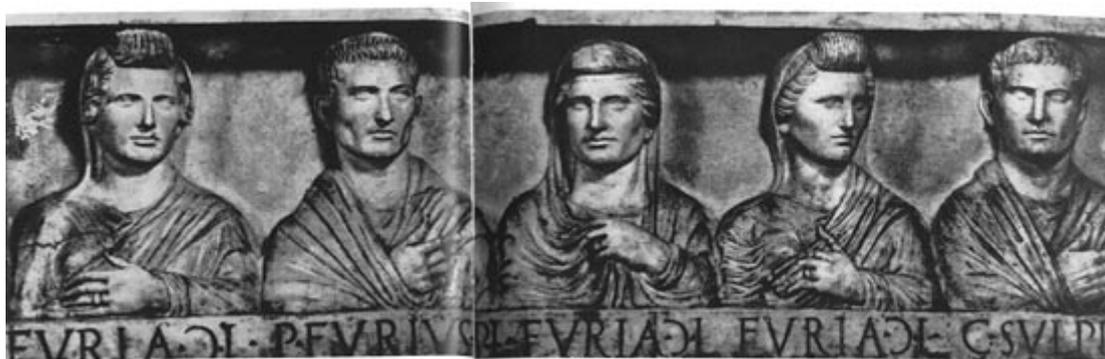
Портрет Гая Цезаря.

Мрамор. Эпоха Августа.

Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.

В правление Августа впервые появляются детские портреты. Дошедшие до нас представляют собой изображения детей, принадлежащих к семье императора, наследников и продолжателей его рода. Превосходный портрет из собрания Эрмитажа, по мнению О.Ф. Вальдгауэра, изображает Гая Цезаря, любимого внука Августа, сына его дочери Юлии и полководца Агриппы. В нем хорошо переданы особенности детского возраста — полные щеки, пухлый, чуть приоткрытый рот. В то же время образ, несомненно, идеализирован, черты лица его подчеркнута правильны.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 33, илл. 44.



Надгробие Фуриев.

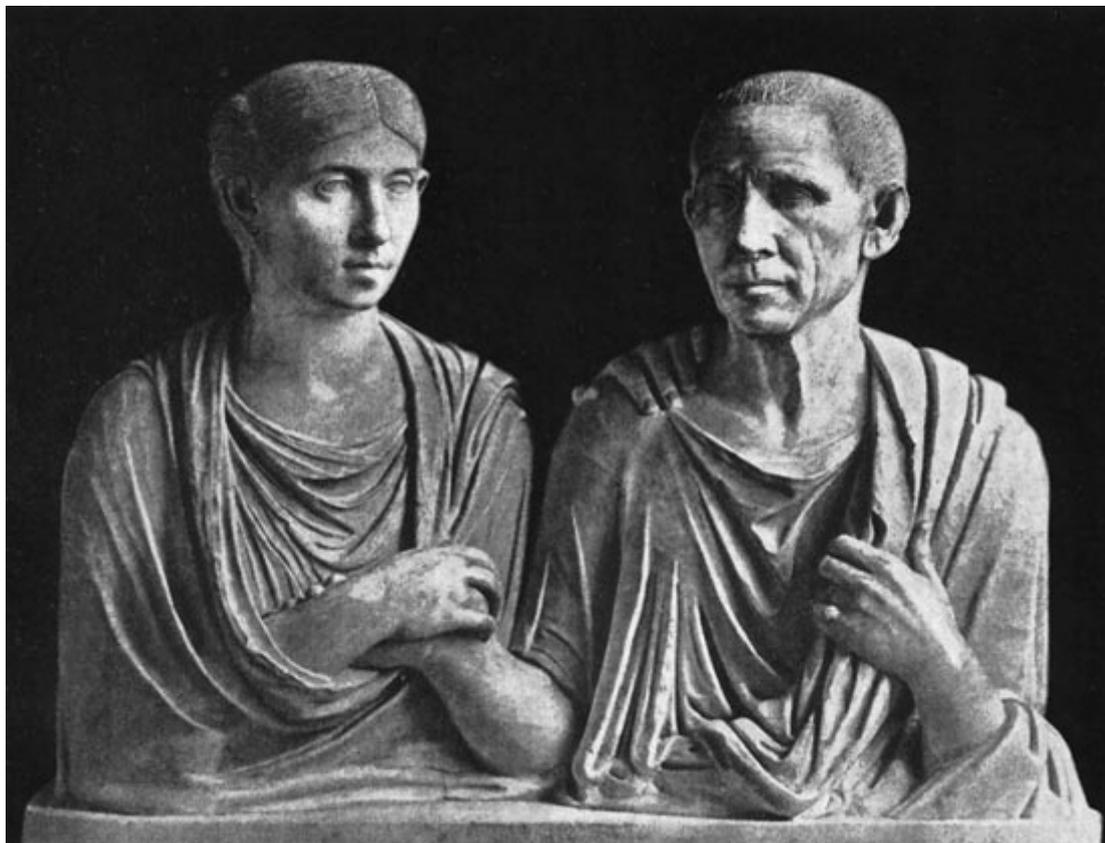
Мрамор. Последняя треть I в. до н. э.

Рим, Латеранский музей.

Из всех видов римского скульптурного портрета самыми консервативными были изображения на надгробиях. Они меньше, чем другие типы портрета, подвергаются влиянию греческого искусства, в них дольше сохраняются республиканские традиции, хотя материалом для надгробий августовского времени уже служит мрамор, сменяющий местный известняк. Надгробные портреты раннеимператорского времени, как и республиканские, обычно представляют собой бюсты, исполненные в высоком рельефе. Характерным памятником такого рода является надгробие с бюстами пяти вольноотпущенников — так называемое надгробие Фуриев в Капитолийском музее. Пять бюстов, три женских и два мужских, исполнены почти в фас, лишь одна женская голова слегка повернута в сторону. Лица

индивидуальны; по стилю мужские головы чрезвычайно близки республиканским, в женских больше сказывается воздействие августовского времени — и в прическе в виде узла над лбом и в обобщенной трактовке лиц.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 34, илл. 45.



Надгробие Катона и Порции.

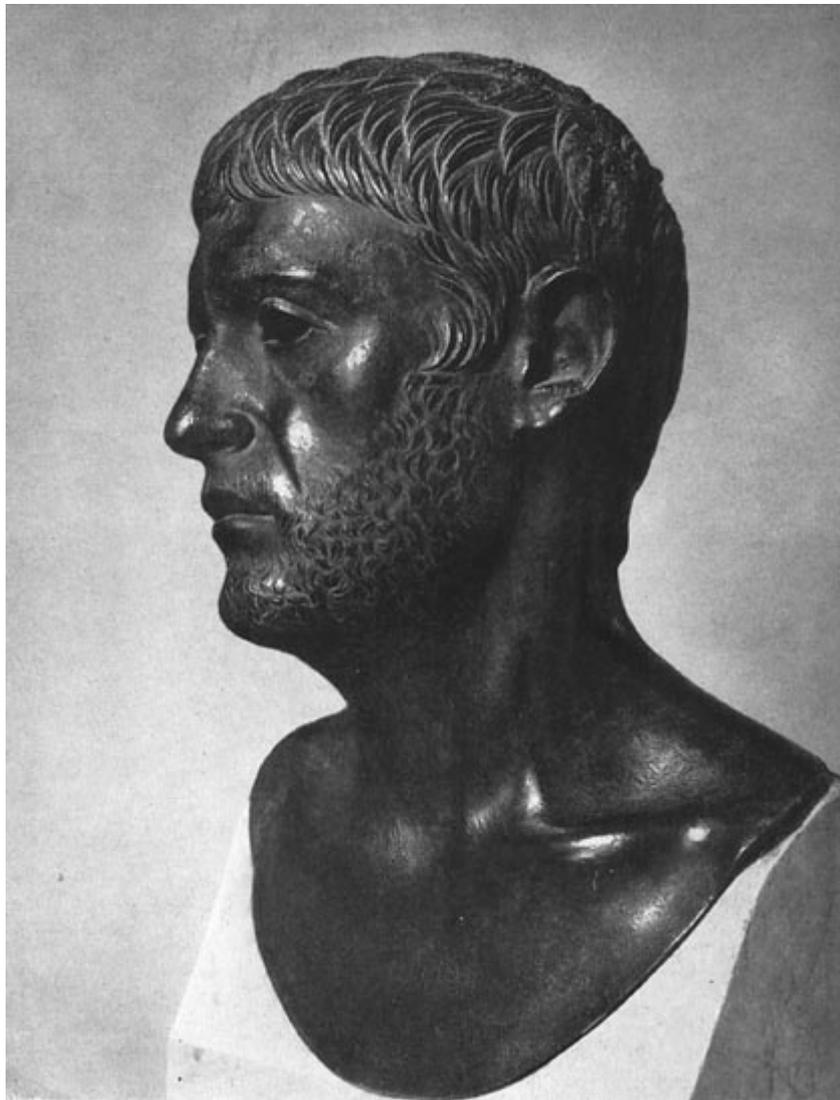
Мрамор. Первые десятилетия I в.

Рим, Ватиканские музеи, Музей Пия—Климента, Галерея бюстов.

Надгробие Катона и Порции в Ватиканском музее в Риме отличается от других тем, что обе фигуры исполнены не в рельефе, а в круглой скульптуре. По сравнению с более ранними надгробиями, даже с надгробием Фуриев, здесь бюсты исполнены мягче и пластичнее, более свободно изображены руки, разнообразнее расположены складки одежды, лица супругов менее суровы, сильнее выражена связь между ними, которая лишь намечалась в таких более ранних рельефах, как надгробие Вибиев. Но все же надгробие Катона и Порции, датирующееся уже первыми десятилетиями I века н. э., сохраняет ясно выраженную связь с надгробиями республиканского времени

и стоит в стороне от общей линии развития классицизирующего августовского портрета.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 34, илл. 46.



Портрет мужчины.

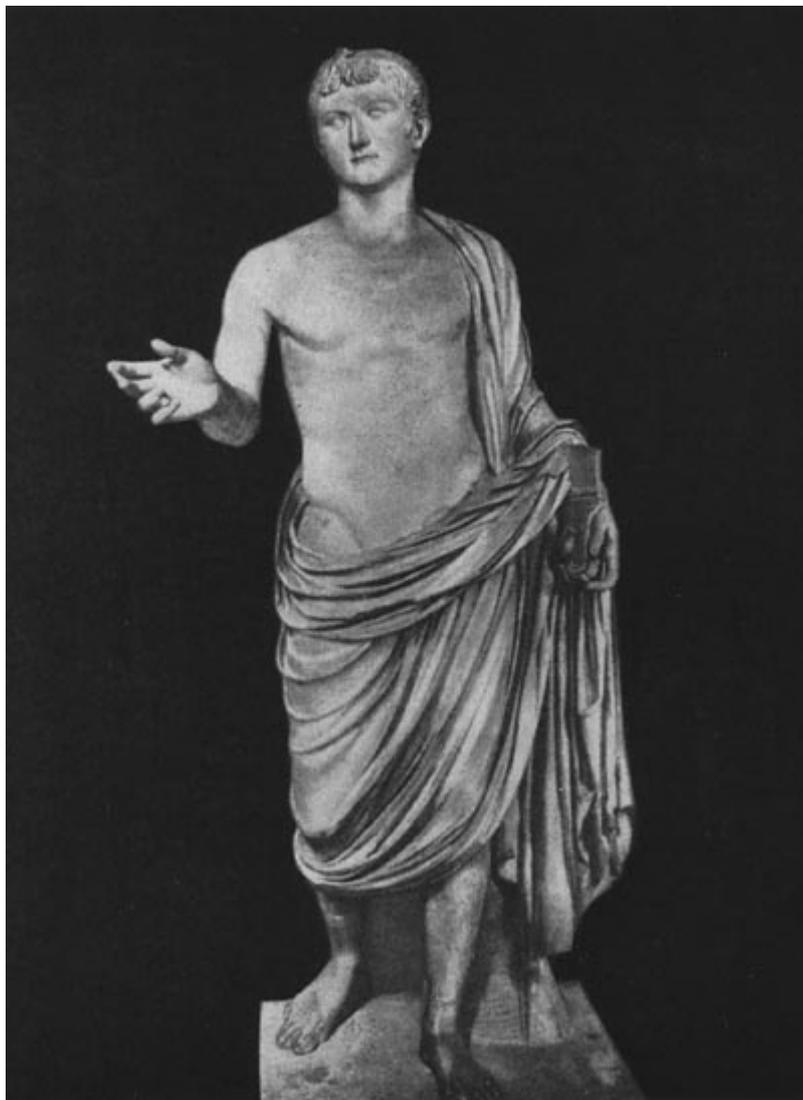
Бронза. 30-е гг. до н. э.

Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.

Не менее совершенен по своим художественным качествам портрет неизвестного в собрании Эрмитажа. Это одна из немногих хорошо сохранившихся до наших дней работ, выполненных в бронзе, — утрачены лишь вставленные глаза, которые были сделаны из цветного камня. Образ, несомненно, индивидуален — в этом его сходство с портретом Агриппы.

Слегка сдвинутые брови, глубокие складки от углов рта, плотно сжатый рот придают его небритому в знак траура лицу печальное выражение. Но, в отличие от Агриппы, в этой голове, несмотря на ее раннюю дату (она датируется началом правления Августа), нет черт эллинизирующих позднереспубликанских портретов. Свойственная ей [с.34] обобщенность, отсутствие детализации характерны для классицизирующего августовского портрета, прекрасным образцом которого она является. По вполне справедливому мнению О.Ф. Вальдгауэра, мастер, исполнивший ее, хорошо знал греческое классическое искусство.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 33—34, илл. 47.



Статуя Германика из Габий.

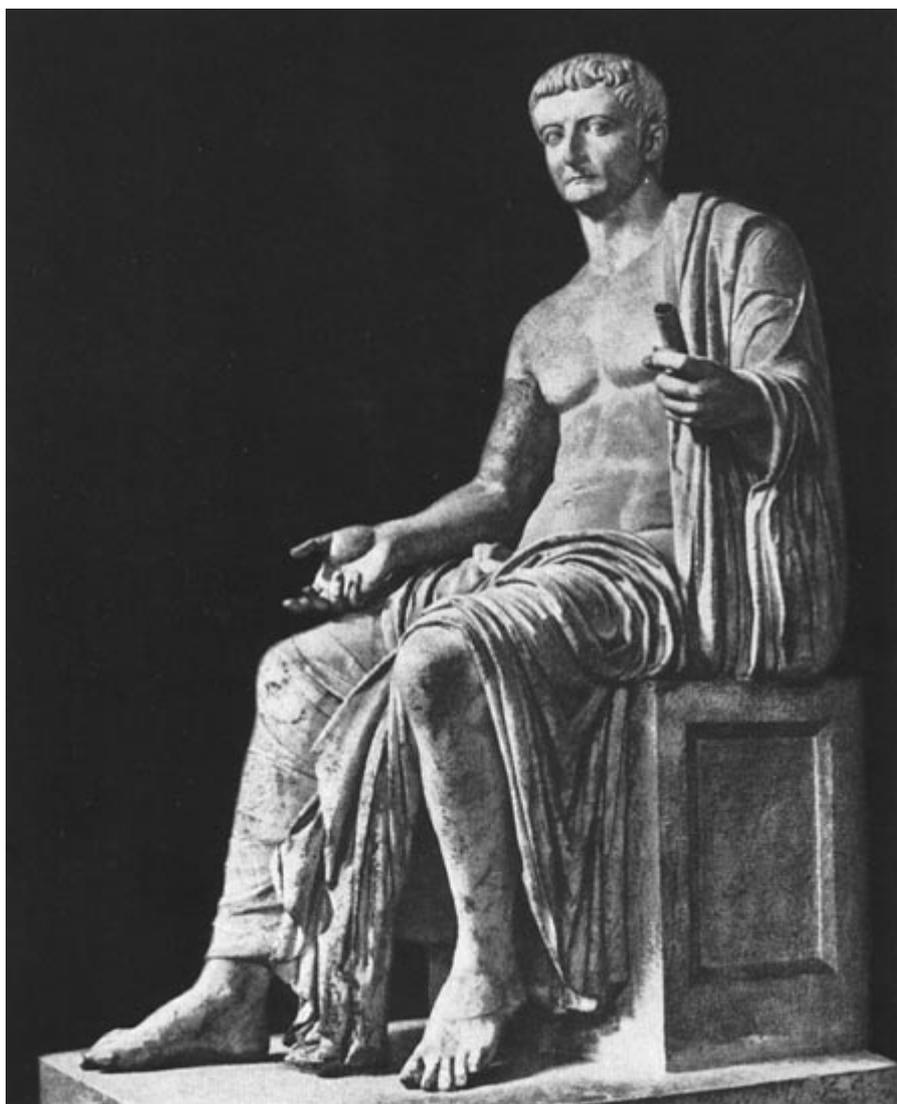
Мрамор. Ок. 20-х гг. н. э.

Париж, Лувр.

Из Габий.

Те же черты отличают довольно многочисленные в эту эпоху портретные статуи в виде стоящих героизированных фигур. В художественном отношении лучшей из них является статуя Германика, рано погибшего племянника Тиберия, находящаяся в Лувре. Германик изображен идущим. Плащ, закрывающий нижнюю часть тела, перекинут через плечо. Хорошо переданы стройность и юношеская грация фигуры. Лицо сильно идеализировано, но все же передает портретные черты Германика. В целом же классицизм времени Тиберия холоднее и скучнее классицизма августовского периода. Из нового художественного направления, выражающего идеалы эпохи, он превращается в отвлеченное, академическое.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 35, илл. 48.



Статуя Тиберия из Привернума.

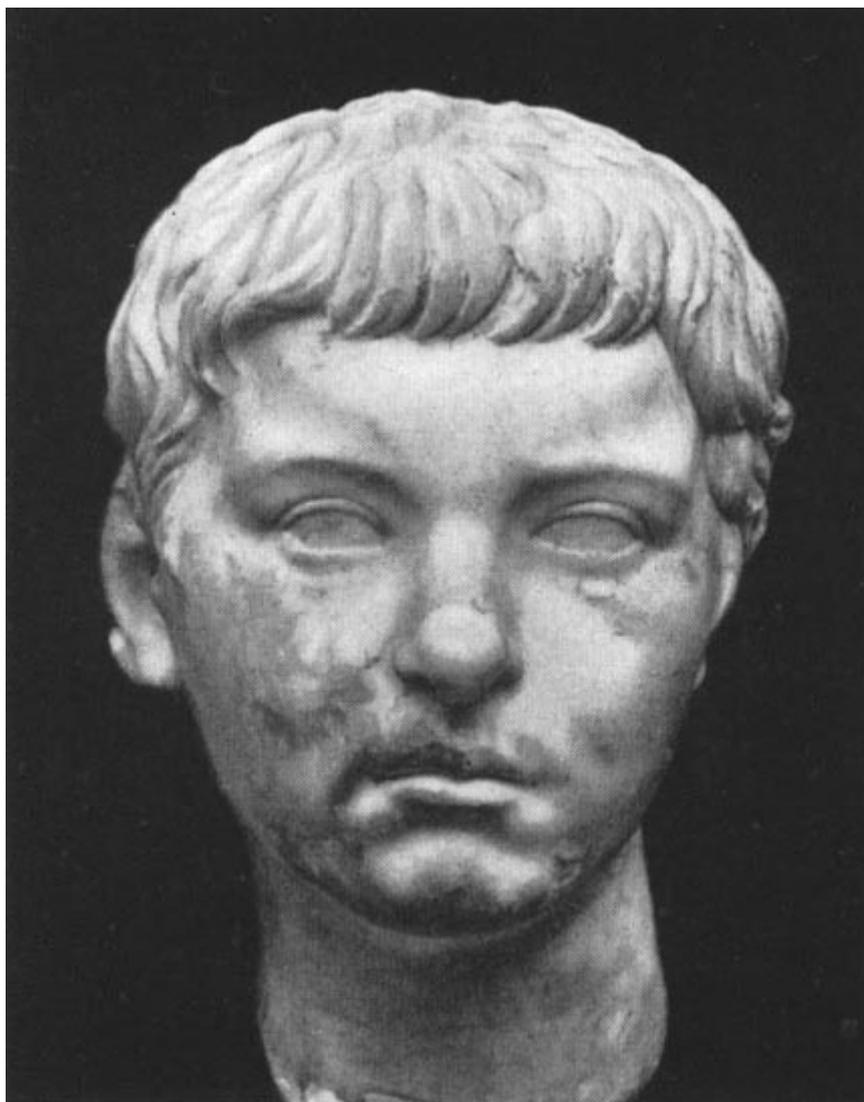
Мрамор. 20—30-е гг. н. э.

Рим, Ватиканские музеи, Музей Кьярамонти, XXI.3.

Классицизирующее направление в портретном искусстве не ограничивается временем правления Августа, но продолжается и при его преемниках, императорах из династии Юлиев-Клавдиев. Изображение обожествленного императора становится традиционным. Таким предстает перед нами наследник Августа, усыновленный им сын Ливии — Тиберий (14—37 гг. н. э.) в колоссальной статуе из Привернума в Ватикане. Тиберий изображен сидящим на троне в позе Юпитера. Плащ, перекинутый через левое плечо, закрывает колени, оставляя обнаженными торс и ноги. В лице императора подчеркнуты индивидуальные черты — упрямый лоб, ястребиный нос, немного выпуклые глаза, впалый рот с запавшей нижней

губой. Гордое и спокойное выражение лица, дающее представление об императоре как носителе идеи величия Рима, хорошо сочетается с героической обнаженностью фигуры. В этой классицизирующей скульптуре нет еще диссонанса между портретной головой и обнаженным торсом.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 34, илл. 49.



Голова мальчика.

Мрамор. Сер. I в.

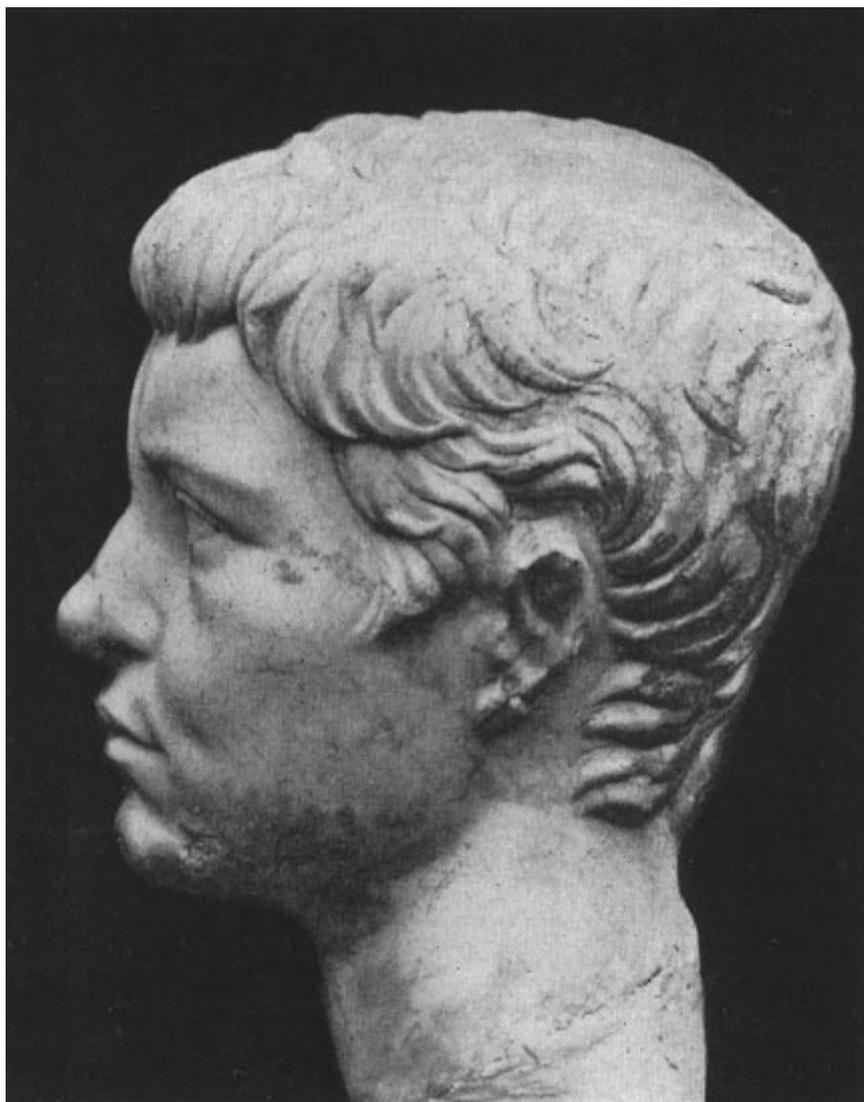
Копенгаген, Новая Карлсбергская глиптотека.

Найдена в гробнице Лициниев в Риме.

Прекрасный пример новой манеры в обработке мрамора, с широким использованием эффектов светотени, — портрет мальчика, найденный в гробнице Лициниев в Риме и датирующийся около середины I века н. э.

Хорошо переданы живые формы детского лица; выражение безысходной грусти заставляет думать, что портрет изображает умершего, что подтверждается местом его находки. Лишь в несколько схематично расположенных над лбом прядях волос сохраняются традиции портретов более раннего периода. В ряде других портретов времени Клавдия, особенно в женских, значительно сильнее сказывается обобщенность и идеализация.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 36, илл. 50.



Голова мальчика.

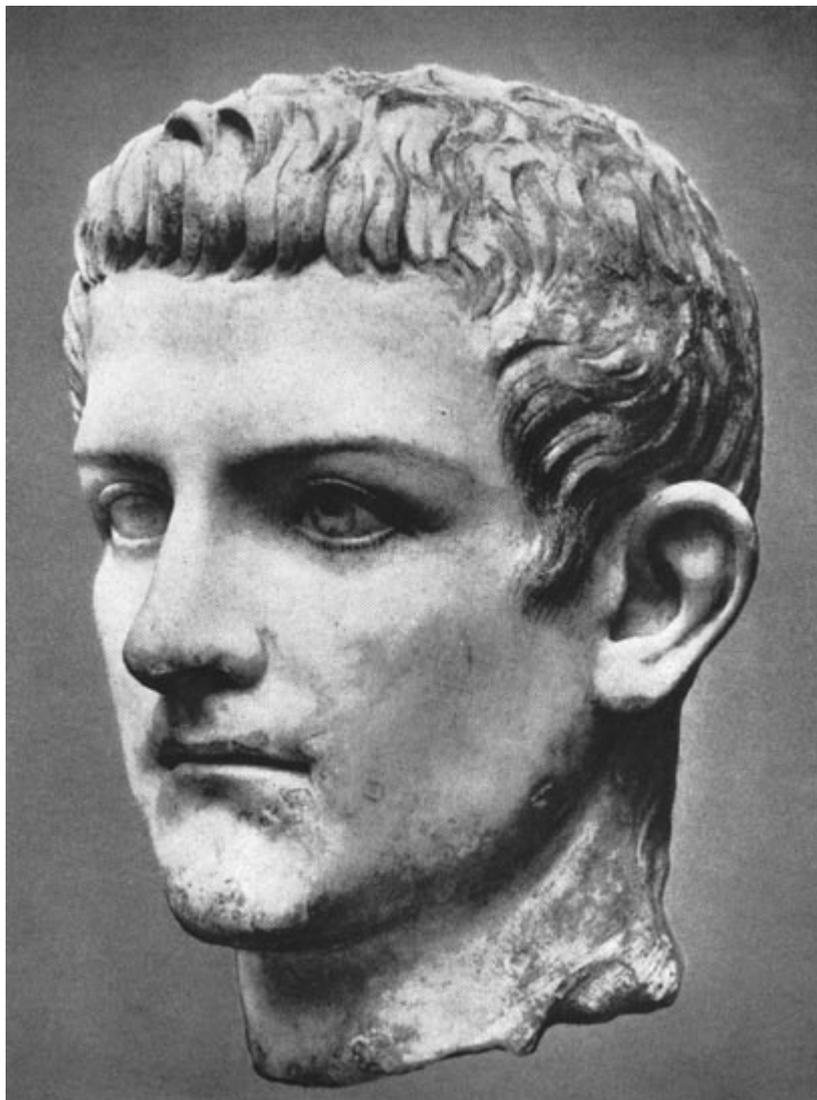
Мрамор. Сер. I в.

Копенгаген, Новая Карлсбергская глиптотека.

Найдена в гробнице Лициниев в Риме

Прекрасный пример новой манеры в обработке мрамора, с широким использованием эффектов светотени, — портрет мальчика, найденный в гробнице Лициниев в Риме и датирующийся около середины I века н. э. Хорошо переданы живые формы детского лица; выражение безысходной грусти заставляет думать, что портрет изображает умершего, что подтверждается местом его находки. Лишь в несколько схематично расположенных над лбом прядях волос сохраняются традиции портретов более раннего периода. В ряде других портретов времени Клавдия, особенно в женских, значительно сильнее сказывается обобщенность и идеализация.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 36, илл. 51.



Портрет Калигулы.

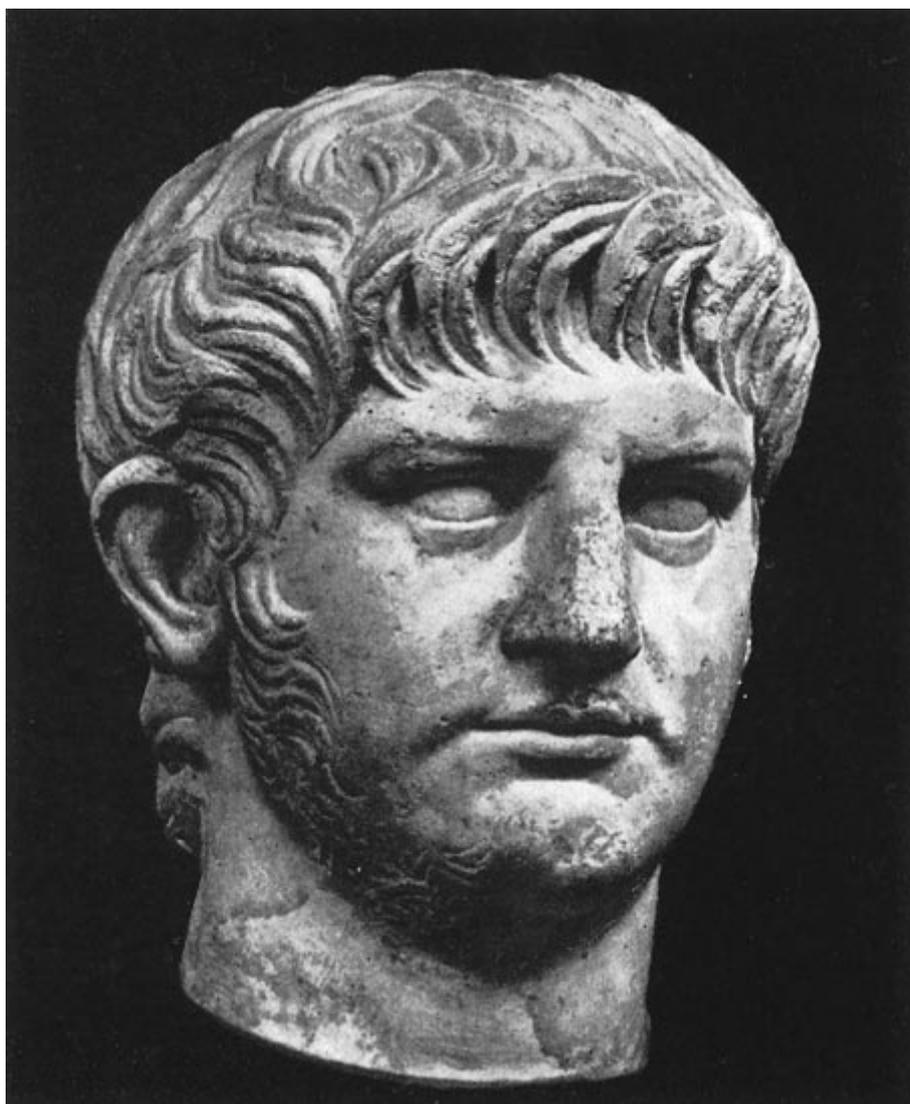
Мрамор. Ок. 40 г.

Копенгаген, Новая Карлсбергская глиптотека.

Калигула, сменивший Тиберия в 37 году н. э., отличавшийся большой жестокостью, вызвал всеобщее недовольство и был убит преторианцами в 41 году н. э. Большая часть портретов этого императора была уничтожена после его гибели. Можно с уверенностью сказать, что все сохранившиеся портреты Калигулы были исполнены при его жизни.

В портрете из Копенгагена Калигула изображен молодым человеком несколько болезненного вида с правильными чертами лица. Высокий прямой лоб с падающими на него прядями волос, оттопыренные уши, запавшие глаза, рот с чуть выдающейся верхней губой, длинная шея являются его индивидуальными чертами. Однако моделировка портрета еще обобщенная, без детализации.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 35, илл. 52.



Голова Нерона.

Мрамор. 50-е гг. н. э.

Рим, Национальный Римский музей.

Следует думать, что в это время существовали различные школы портретного искусства. Одни все еще следовали классицизму эпохи Августа, другие же работали в духе нового направления, более реалистического. В скульптурном портрете времени императора Нерона (54—68 гг. н. э.), преемника Клавдия, мы видим продолжение и развитие этого направления. Голова Нерона в Национальном музее в Риме* — прекрасный этому пример. Она была исполнена в первые годы правления Нерона и изображает его молодым. Моделировка лица с его нерезкими, немного расплывчатыми чертами выполнена очень мягко. Полные щеки обрамлены короткой бородкой, небольшие глаза под припухшими веками смотрят пристально и

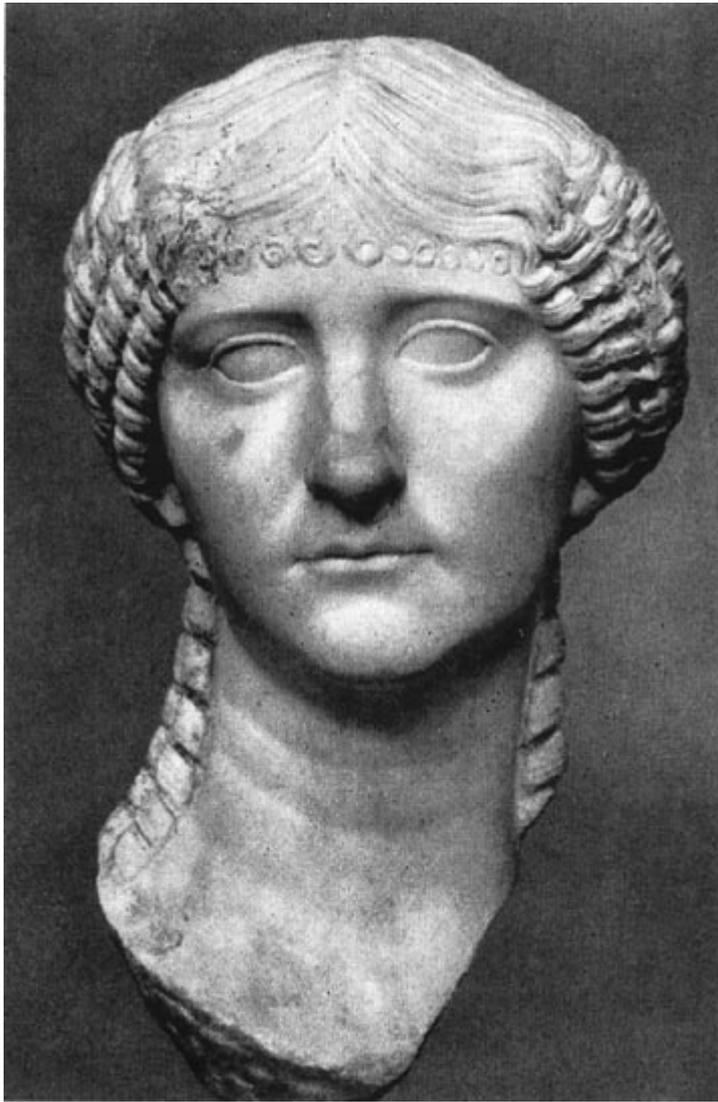
недоброжелательно. Прическа в виде начесанных на лоб серповидных прядей характерна для изображений Нерона; она встречается и на других портретах его времени. Портрет Нерона, исполненный, несомненно, незаурядным художником, не выявляет полностью тех отталкивающих черт его характера, которые проявились особенно резко в последние годы его жизни. Но они предугадываются в мрачном взгляде, в едва заметной зловещей улыбке рта. «Грубость, сладострастие, изнеженность, алчность и жестокость проявлялись в нем сначала лишь постепенно, незаметно, словно заблуждения юношеского возраста; однако и в то время всем было ясно, что это были врожденные пороки, а не присущие только возрасту» (Светоний, Нерон, 26).

[с.37] Создание такого, отнюдь не идеализирующего образа правителя в официальном придворном портрете объясняется возросшим стремлением к реализму, к передаче близкого сходства.

Отход от классицизма и усиление реалистических тенденций, а также применение новых приемов более мягкой и пластичной моделировки и более живописной трактовки поверхности делают портрет времени Клавдия и Нерона переходным от августовского классицизма к искусству времени Флавиев.

* Многие из известных портретов Нерона в настоящее время признаны не античными, как, например, голова из черного камня в Уффици во Флоренции.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 36—37, илл. 53.



Голова Агриппины Младшей.

Мрамор. Сер. I в.

Копенгаген, Новая Карлсбергская глиптотека.

Один из самых выдающихся женских портретов этого времени — голова Агриппины, второй жены императора Клавдия, дочери Германика и матери Нерона (Копенгаген, Нью-Карлсбергская глиптотека). Эта женщина, славившаяся своей красотой, не смущалась никакими средствами, чтобы добиться власти. Задавшись целью возвести на престол своего сына, она безжалостно отстраняла всех, стоящих на ее пути. «...Ее обвиняли во многих преступлениях...» (Светоний, Божественный Клавдий, 44). Портрет изображает Агриппину уже в пожилом возрасте, на что указывает ее прическа с завитками на лбу и падающими на шею локонами, типичная для позднеклавдиевского времени. Лицо немолодой женщины выражает

надменное спокойствие и гордость. Признаки старости почти не акцентированы, правильные черты лица трактованы обобщенно, поверхность тонко моделирована.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 36, илл. 54.



Статуя Клавдия в образе Юпитера.

Мрамор. 40—50-е гг. I в. н. э.

Рим, Ватиканские музеи, Музей Пия—Климента, Ротонда.

Новые черты становятся еще заметнее в портретах времени императора Клавдия (41—54 гг. н. э.). Один из лучших — статуя императора Клавдия в ротонде Ватиканского музея. Клавдий изображен в образе Юпитера, в плаще, перекинутом через левое плечо, с жезлом в левой руке. Его голову украшает венок из дубовых листьев, рядом с ним — орел, неизменный спутник

Юпитера. Статуя поражает несоответствием трактовки тела и головы: портретная голова пожилого императора посажена на статую греческого бога, лишь слегка переработанную мастером. В упомянутых выше статуях Августа и Тиберия, в которых они также изображены в образе Юпитера, формы, заимствованные из пластического искусства Греции, были переработаны мастером и хорошо сочетались с идеализированными чертами лица. В статуе Клавдия чисто внешне использованы формы классического искусства, что с этого времени становится обычным для римского портрета. Идеальные формы тела вступают в противоречие с реалистической характеристикой лица. Портретная голова Клавдия является работой незаурядного художника. В ней переданы особенности старческого возраста — дряблая кожа, маленькие глубоко запавшие глаза, морщины на лице. Уши оттопырены, волосы низко зачесаны на лоб. Такое реалистическое изображение старческого лица представляет новое явление в портретах римских императоров. Черты лица Клавдия трактованы мягко и живописно, что характерно для многих портретов того времени.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 35, илл. 55.



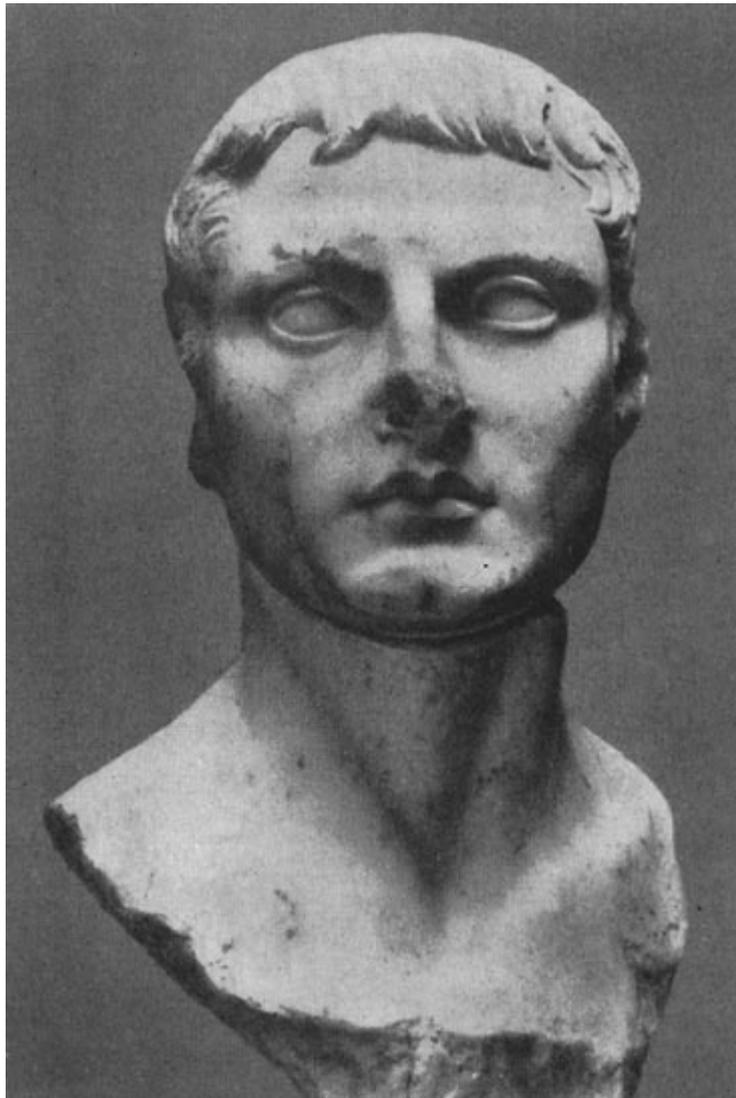
Статуя Августа из Коринфа.

Мрамор. Начало I в.

Коринф, Археологический музей.

Статуя Августа несколько больше натуральной величины (около двух метров); он изображен в момент принесения жертвы, с накинутой на голову тогой. Мастер следовал типу тогатуса, созданному в римской скульптуре. Однако образ Августа идеализирован сильнее по сравнению с римскими портретными статуями. Под складками тоги ощущается тело, выполненное в пропорциях греческих скульптур IV века до н. э. Лицо Августа красивее, чем было в действительности, нос прямой, а не с горбинкой, оно близко к классическим образцам. Внуки Августа изображены героически обнаженными. В этих фигурах, как и в других статуях коринфской группы, чувствуется подражание аргосской скульптурной школе IV века до н. э.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 37, илл. 56.



Бюст молодого мужчины (Паулюс Фабиус Персикул?)

Мрамор. Нач. I в.

Афины, музей Агоры.

Найден в 1933 г. при раскопках на Агоре в Афинах.

Выдающиеся образцы греческого скульптурного портрета были найдены при американских раскопках на Агоре в Афинах. Высоким качеством исполнения отличается портретный бюст мужчины, найденный в 1933 году. Черты его лица более портретны, чем на коринфских статуях: широкие скулы, довольно короткая, сильно изогнутая верхняя губа, выдающийся подбородок. Он был принят сначала за портрет Августа благодаря некоторому сходству с ним, но затем стали очевидными черты

различия*. Как и другие работы греческих мастеров, он отличается особенной мягкостью моделировки, тонким сочетанием освещенных и затененных частей лица.

* В. Поульсен считает, что это портрет некоего Паулюса Фабиуса Персикула, бывшего консулом в Азии. Мать Персикула Марция была родственницей Августа. Этим и объясняется портретное сходство.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 37, илл. 57.



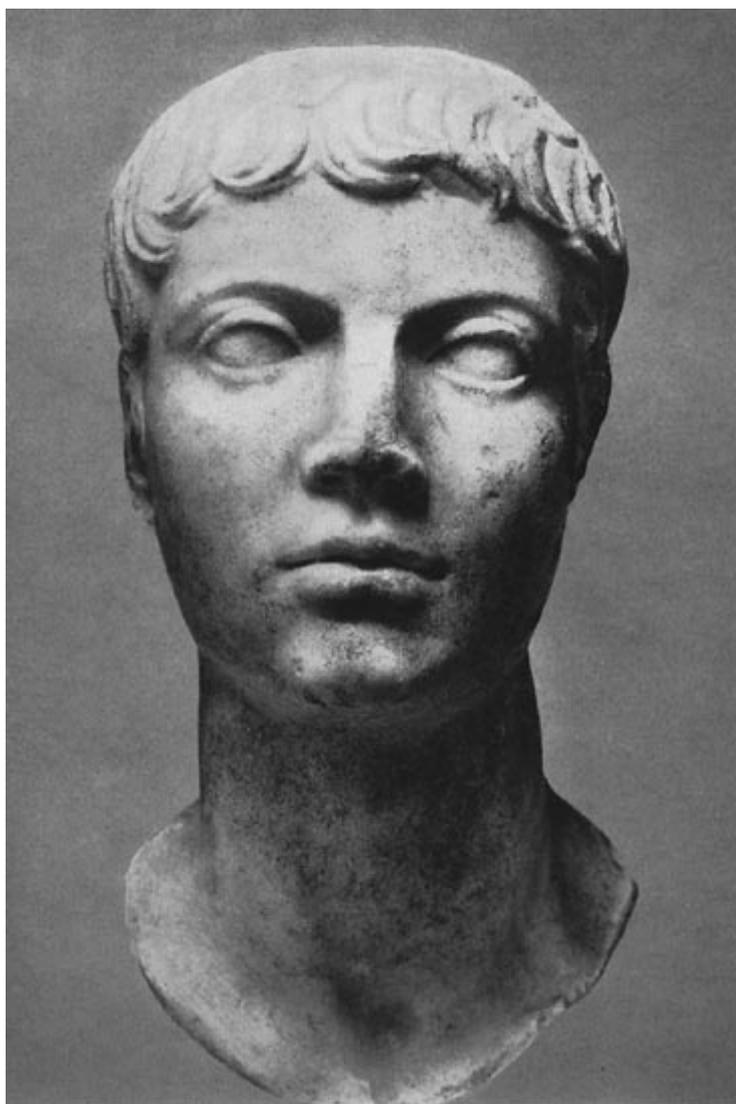
Голова Августа из Киме.

Мрамор. Кон. I в. до н. э. — нач. I в. н. э.

Стамбул, Археологический музей.

Еще заметнее традиции эллинистического искусства прослеживаются в малоазийском портрете августовского времени — вполне понятное явление, если вспомнить, что наивысшего расцвета это искусство достигло именно в городах Малой Азии. Хорошим образцом служит портрет Августа из Пергама, хранящийся в Археологическом музее Стамбула. Резкий поворот головы, большие, широко расставленные глаза, слегка приоткрытый рот придают изображению патетический характер, напоминающий произведения пергамской школы эллинистического времени и совершенно несвойственный римским портретам эпохи Августа. При этом в голове из Пергама сохранено портретное сходство — черты Августа переданы достаточно точно, но им придано выражение, не характерное для спокойных и величавых портретов императора, созданных в Риме. Наряду с такой своеобразной интерпретацией портрета, в Малой Азии создавались и изображения, значительно более близкие по трактовке к столичным. Такова превосходная голова Августа из Киме, также находящаяся в Стамбуле. Голова была вставлена в статую, судя по накинутому на нее краю одежды, изображающую Августа в момент жертвоприношения, — тема, хорошо известная по статуям в Национальном музее в Риме и в Лувре. Идеализированное лицо воспроизводит широко распространенный образ Августа, воплощенный в статуе из Прима Порта. Высокое качество исполнения, мастерская лепка форм усиливают впечатление силы и спокойствия, которое производит эта голова. Она, несомненно, принадлежит к числу лучших портретов императора и свидетельствует о том, что и на периферии Римской империи работали первоклассные скульпторы-портретисты.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 39, илл. 58.



Голова юноши.

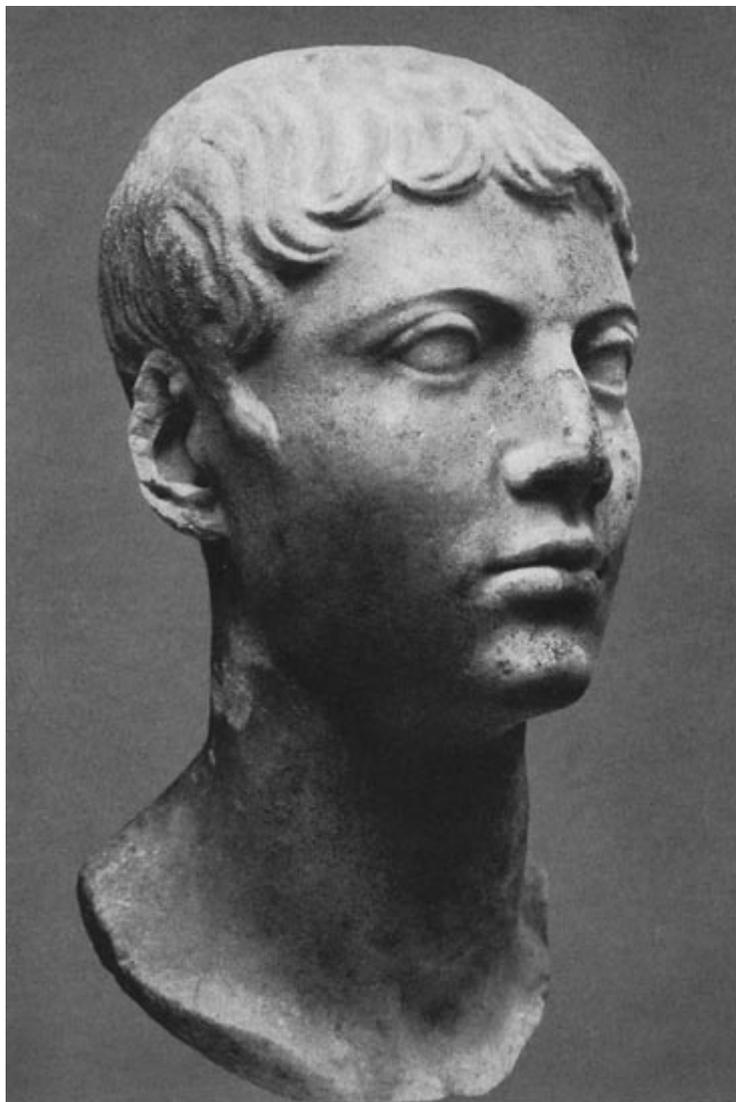
Мрамор. Нач. I в.

Москва, ГМИИ имени А. С. Пушкина.

К портрету с Афинской Агоры близок по художественным принципам великолепный портрет юноши из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина в Москве. Хотя происхождение его неизвестно, но качество мрамора и стиль исполнения, отличающийся теми же чертами, что вышеназванные греческие портреты времени Августа, несомненно доказывают его греческое происхождение. Голова, судя по обрезу шеи, была вставлена в статую. Статуи тогатусов с отдельно исполненными портретными головами были широко распространены в рассматриваемую эпоху. Портрет изображает юношу, почти мальчика, не старше восемнадцати лет; его лицо, удлиненное, с слегка

подчеркнутыми скулами и большими, широко расставленными глазами, уже утратило округлость очертаний, свойственную более раннему возрасту, но губы еще совсем по-детски пухлы. Черты лица правильные, трактовка падающих на лоб локонов напоминает прическу Августа, но в то же время это лицо очень индивидуально и чрезвычайно выразительно. В такого рода изображениях сохраняются традиции греческого портретного искусства предшествующих столетий, сочетающиеся с достижениями римского скульптурного портрета.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 38, илл. 59.



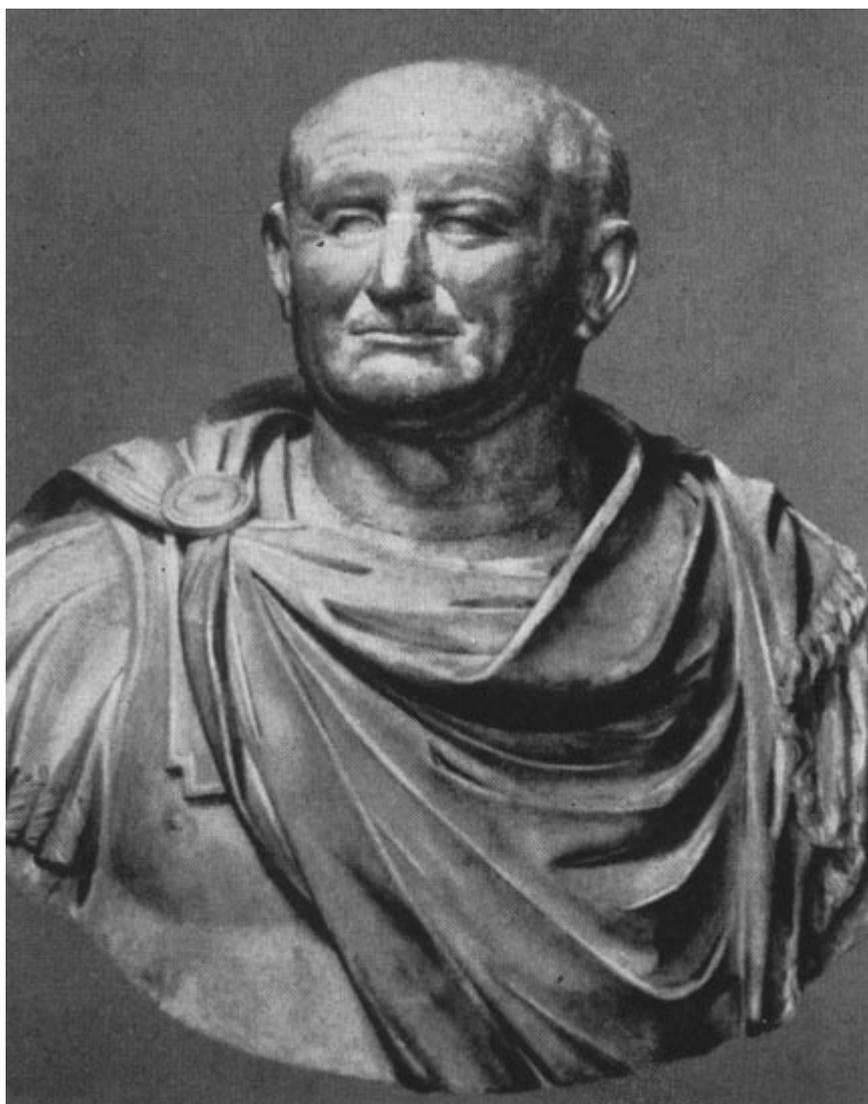
Голова юноши.

Мрамор. Нач. I в.

Москва, ГМИИ имени А. С. Пушкина.

К портрету с Афинской Агоры близок по художественным принципам великолепный портрет юноши из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина в Москве. Хотя происхождение его неизвестно, но качество мрамора и стиль исполнения, отличающийся теми же чертами, что вышеназванные греческие портреты времени Августа, несомненно доказывают его греческое происхождение. Голова, судя по обрезу шеи, была вставлена в статую. Статуи тогатусов с отдельно исполненными портретными головами были широко распространены в рассматриваемую эпоху. Портрет изображает юношу, почти мальчика, не старше восемнадцати лет; его лицо, удлиненное, с слегка подчеркнутыми скулами и большими, широко расставленными глазами, уже утратило округлость очертаний, свойственную более раннему возрасту, но губы еще совсем по-детски пухлы. Черты лица правильные, трактовка падающих на лоб локонов напоминает прическу Августа, но в то же время это лицо очень индивидуально и чрезвычайно выразительно. В такого рода изображениях сохраняются традиции греческого портретного искусства предшествующих столетий, сочетающиеся с достижениями римского скульптурного портрета.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 38, илл. 60.



Бюст Веспасиана.

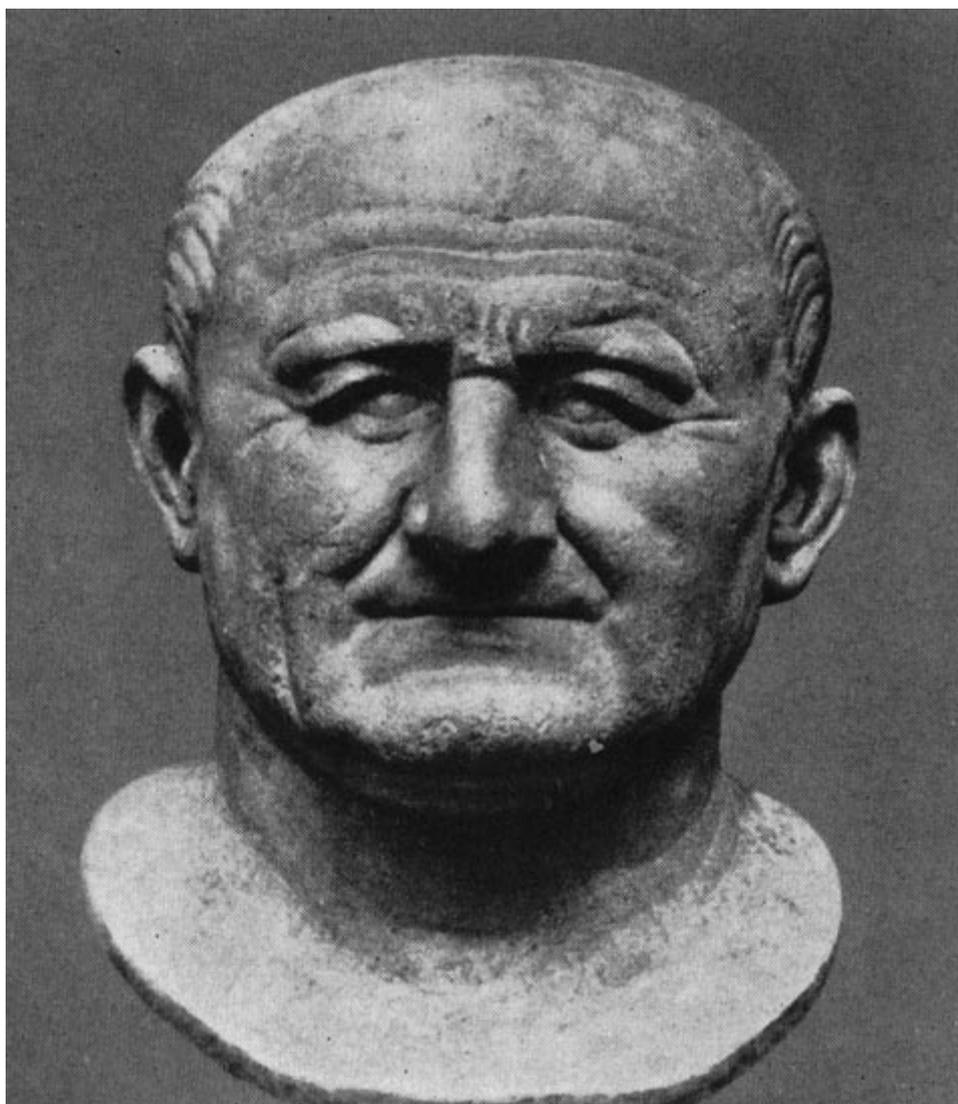
Мрамор. Ок. 70 г.

Флоренция, Галерея Уффици.

Одним из лучших портретов раннего периода, исполненных около 69—70 годов, по справедливости считается портрет императора Веспасиана, хранящийся во Флоренции, в Уффици. Голова дана в живом повороте, ее форма, очень компактная, передает характерные для Флавиев несколько укороченные пропорции лица. Переходы из одной плоскости в другую сделаны мягко и живописно: блестящей кажется лысина, [с.41] светлыми — зоркие и насмешливые глазки, огрубелость кожи лба и щек подчеркивается тонкими морщинками вокруг глаз, моделировка нижней части лица выявляет характерные особенности рта и подбородка, на сильной шее обозначены поперечные, старческие морщины. Образ Веспасиана, воплощенный в

портрете из Уффици, соответствует свидетельствам древних авторов об этом императоре. Он представляется человеком с сильной волей, любящим жизнь, не склонным к сомнениям и колебаниям. Он обладал большим чувством юмора, которое позволило ему сохранять достоинство «нового» человека, каким он продолжал оставаться в глазах старой, сенатской аристократии. «...Он с первого же дня показал себя скромным и снисходительным, причем не только не скрывал своего скромного положения в прежние годы, но постоянно старался напоминать о нем...» (Светоний, Божественный Веспасиан, 12). В его облике есть нечто простонародное: он похож на земледельцев его родных Сабинских гор, с присущей им сметливостью, природным скептицизмом, добродушием и здравым смыслом. Скульптор увидел и показал грубоватое величие Веспасиана, его любовь к жизни. Пространственность построения головы, живописность трактовки поверхности, доходящие почти до иллюзорности, свидетельствуют об использовании наследия эллинистического искусства. Эти особенности стиля направлены на усиление характерного в образе, на максимальную заостренность индивидуальных особенностей портретируемого, составляющую специфику римского портрета. В этом заключается отличие портретов флавиевских от эллинистических, в которых больше обобщенности и характеристика образа не столь индивидуальна.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 40—41, илл. 61.



Портрет Веспасиана.

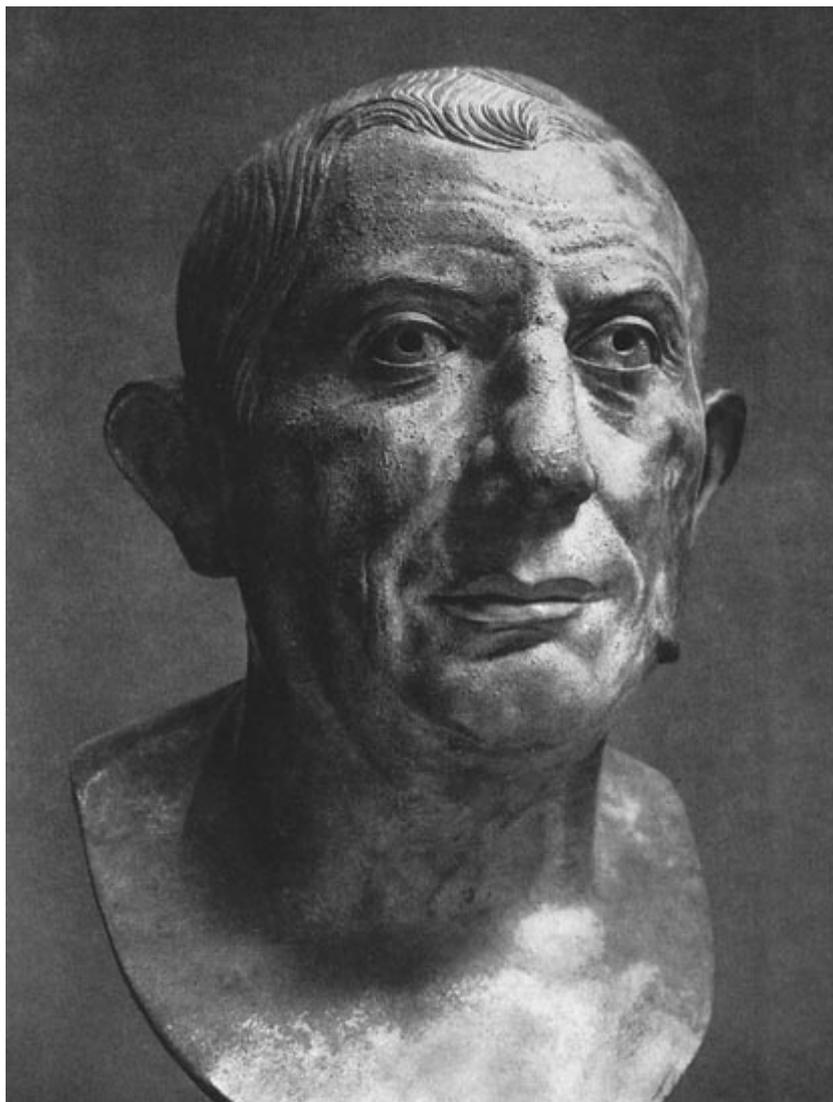
Мрамор. Ок. 79 г.

Копенгаген, Новая Карлсбергская глиптотека.

Еще более выразительным, сравнительно с портретом Веспасиана из Уффици, является образ Веспасиана на портрете, выполненном в конце его правления, около 79 года (Копенгаген, Нью-Карлсбергская глиптотека). Портрет отличается большей обобщенностью и свободой, чем первый. Характерно разнообразие художественных приемов исполнения. В первом портрете Веспасиана (Уффици) скульптурная масса моделирована с исключительной мягкостью, переходы из одной плоскости в другую — плавные. В копенгагенском же портрете Веспасиана введен элемент графичности: пластичная и живописная моделировка сочетается с тонкими врезанными линиями, передающими морщины и волосы. С нарочитой

тщательностью переданы признаки старости: обострившиеся черты лица, глубокие морщины, набухшие веки. Но оптимистическое восприятие жизни осталось: взгляд сохраняет остроту и насмешливый блеск, а линия рта — прямизну и твердость. Старик с таким лицом мог, умирая, шутить: «Увы, я, кажется, становлюсь богом» (Светоний, Божественный Веспасиан, 23).

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 41—42, илл. 62.



Портрет Цецилия Юкунда.

Бронза. 70-е гг.

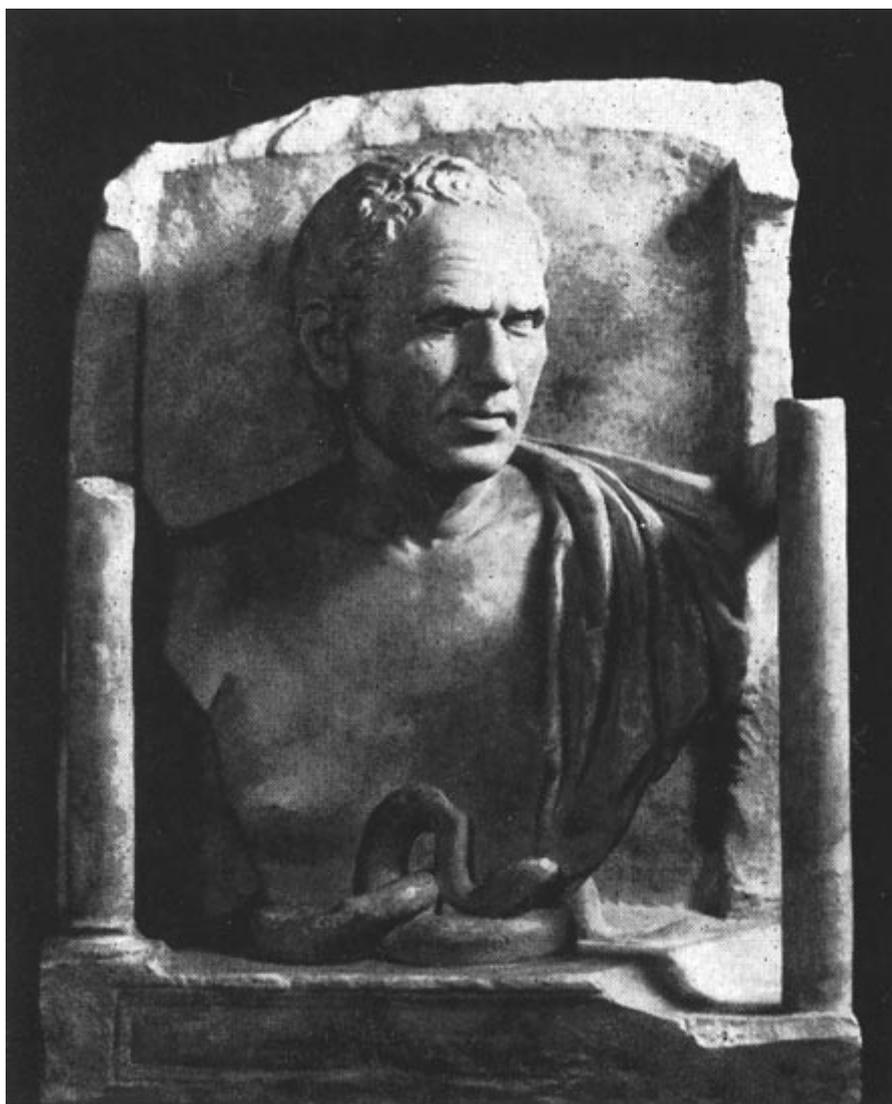
Неаполь, Национальный археологический музей.

Найден в Помпеях в доме Цецилия Юкунда.

Многие портреты флавиевского времени изображают представителей среднего сословия, а также богатых вольноотпущенников. Одним из

произведений этой группы является известный портрет ростовщика Цецилия Юкунда, найденный в его доме в Помпее. Это был вольноотпущенник, хитрый и беспощадный делец. Его портрет, выполненный из бронзы, стоял в атриуме его дома. Он является работой талантливого скульптора, сумевшего раскрыть характер Цецилия Юкунда: изменчивость и мелочность натуры, его цепкость и неутомимость в достижении намеченных целей. Богатство, прочное положение среди жителей Помпеи, успех достались ему, видимо, нелегко: страх, неудачи, борьба наложили отпечаток на его лицо, изрезанное глубокими морщинами. Больше всего в этом портрете запоминаются глаза, холодные и беспокойные. В трактовке глаз, волос, морщинок применена врезанная линия, вносящая некоторую сухость, напоминающую римские республиканские портреты. Скульптор использовал натуралистические подробности, такие, как кривой рот, оттопыренные уши, бородавку на щеке, для того чтобы конкретизировать образ, жизненность и цельность которого он прекрасно ощущал. Портрет Цецилия Юкунда — страшный человеческий документ, неприукрашенный, беспощадный лик одного из представителей «новых людей». Вероятно, многие обитатели уютных помпейских домов разделяли его вкусы и взгляды на жизнь. Надписи на полу в атриуме нескольких домов в Помпеях гласят: «Прибыль — радость», «Привет тебе, прибыль».

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 42, илл. 63.



Надгробие Гатерия.

Мрамор. 79—80 гг.

Рим, Латеранский музей.

Из семейного склепа Гатериев близ Рима, открытом в первой половине XIX века.

К той же группе портретов лиц среднего сословия относятся портреты супругов Гатериев. В семейном склепе Гатериев близ Рима, открытом еще в первой половине XIX века, были найдены два скульптурных бюста, помещенных в своеобразных нишах-храмиках с двумя колоннами и небольшим фронтоном. По времени их относят к 79—80 годам, к началу правления Тита. Оба портрета представляют собой реалистические беспощадные изображения. Фигура Гатерия, стареющего мужчины с поредевшими вьющимися волосами, изображена почти по пояс. На левое

плечо накинута плащ, образующий мягкие, глубокие складки, у основания бюста — змея — изображение, связанное, по-видимому, с загробным культом. Раньше ее объясняли как знак врачебной профессии Гатерия. Поворот головы — свободный и живой. Голова выполнена с исключительным мастерством: волосы кажутся жесткими и довольно редкими, кожа — рыхлой и жирной, особенно на лбу; выразителен рот с толстыми губами — выдвинутая вперед нижняя губа придает Гатерию презрительное выражение. Это лицо человека, знакомого с превратностями судьбы, у него нет иллюзий, он очень прозаичен. Его жена также [с.43] изображена с большим мастерством. Ее небольшие глаза, смотрящие равнодушно и холодно, и плотно сжатый рот с тонкими губами свидетельствуют о черствости натуры. Модная прическа с тщательной горизонтальной завивкой еще больше подчеркивает ее будничность и мелочность. Специфически римский, без идеализации, реализм надгробных портретов Гатериев позволяет видеть в них продолжение римских республиканских надгробных скульптур, существовавших и в эпоху ранней Империи.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 42—43, илл. 64.



Надгробие Гатерии.

Мрамор. 79—80 гг.

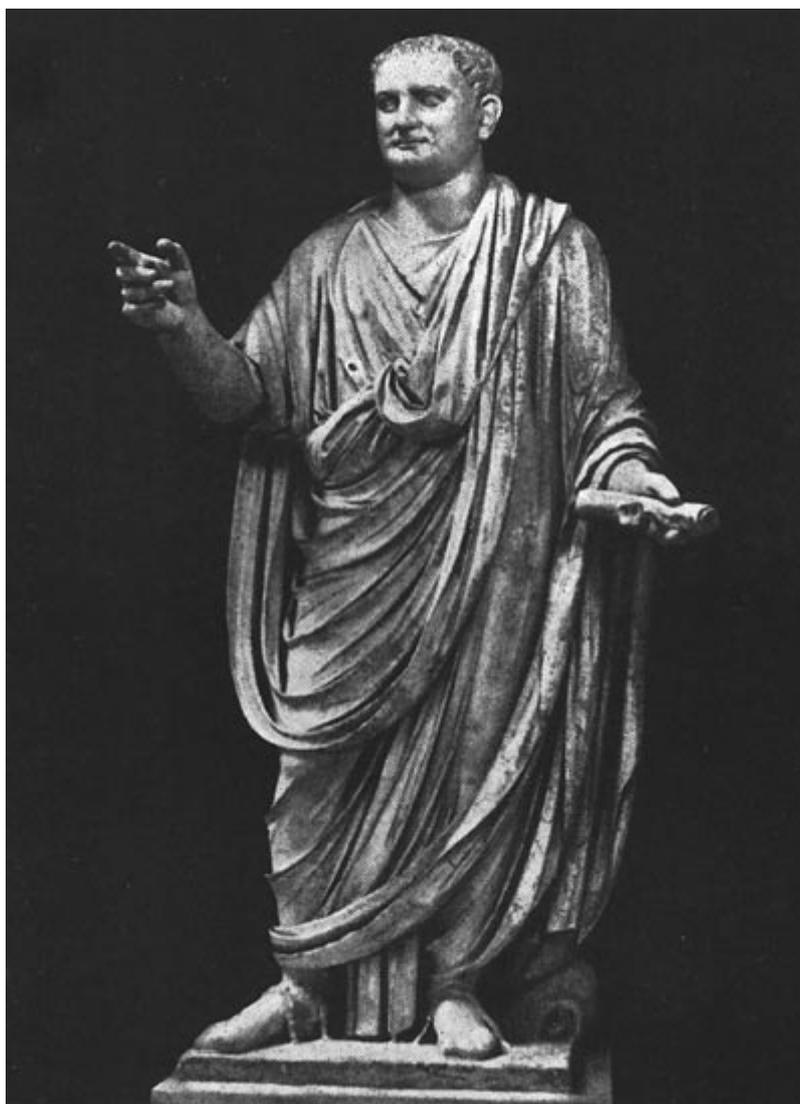
Рим, Латеранский музей.

Из семейного склепа Гатериев близ Рима, открытом в первой половине XIX века.

К той же группе портретов лиц среднего сословия относятся портреты супругов Гатериев. В семейном склепе Гатериев близ Рима, открытом еще в первой половине XIX века, были найдены два скульптурных бюста, помещенных в своеобразных нишах-храмиках с двумя колоннами и небольшим фронтоном. По времени их относят к 79—80 годам, к началу правления Тита. Оба портрета представляют собой реалистические беспощадные изображения. Фигура Гатерия, стареющего мужчины с поредевшими вьющимися волосами, изображена почти по пояс. На левое

плечо накинута плащ, образующий мягкие, глубокие складки, у основания бюста — змея — изображение, связанное, по-видимому, с загробным культом. Раньше ее объясняли как знак врачебной профессии Гатерия. Поворот головы — свободный и живой. Голова выполнена с исключительным мастерством: волосы кажутся жесткими и довольно редкими, кожа — рыхлой и жирной, особенно на лбу; выразителен рот с толстыми губами — выдвинутая вперед нижняя губа придает Гатерию презрительное выражение. Это лицо человека, знакомого с превратностями судьбы, у него нет иллюзий, он очень прозаичен. Его жена также [с.43] изображена с большим мастерством. Ее небольшие глаза, смотрящие равнодушно и холодно, и плотно сжатый рот с тонкими губами свидетельствуют о черствости натуры. Модная прическа с тщательной горизонтальной завивкой еще больше подчеркивает ее будничность и мелочность. Специфически римский, без идеализации, реализм надгробных портретов Гатериев позволяет видеть в них продолжение римских республиканских надгробных скульптур, существовавших и в эпоху ранней Империи.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 42—43, илл. 65.



Статуя Тита.

Мрамор. 80-е гг.

Рим, Ватиканские музеи, Музей Кьярамонти, Новое крыло.

Произведением, завершающим первый период флавиевского портрета, можно считать портретную статую Тита, найденную в садах Латерана в Риме в 1828 году в развалинах античного здания, где, вероятно, она стояла в нише. Статуя дает представление об облике Тита. Внешне он напоминал своего отца, Веспасиана, плотностью фигуры, характерными чертами широкого лица, массивной челюстью и небольшими глазами. Однако в портрете нет ничего от веселой насмешливости Веспасиана. Голова кажется слишком большой, хотя, несомненно, принадлежит статуе. Возможно, у Тита действительно голова была непропорционально велика. Любезное выражение

лица создает впечатление благожелательности и уверенного спокойствия императора. Статую можно было бы рассматривать как идеальный образ императора. Но любовь к изображению индивидуального, конкретного и живого в этом портрете одержала верх над стремлением к идеализации.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 43, илл. 66.



Голова пожилой римлянки.

Мрамор. Время Флавиев.

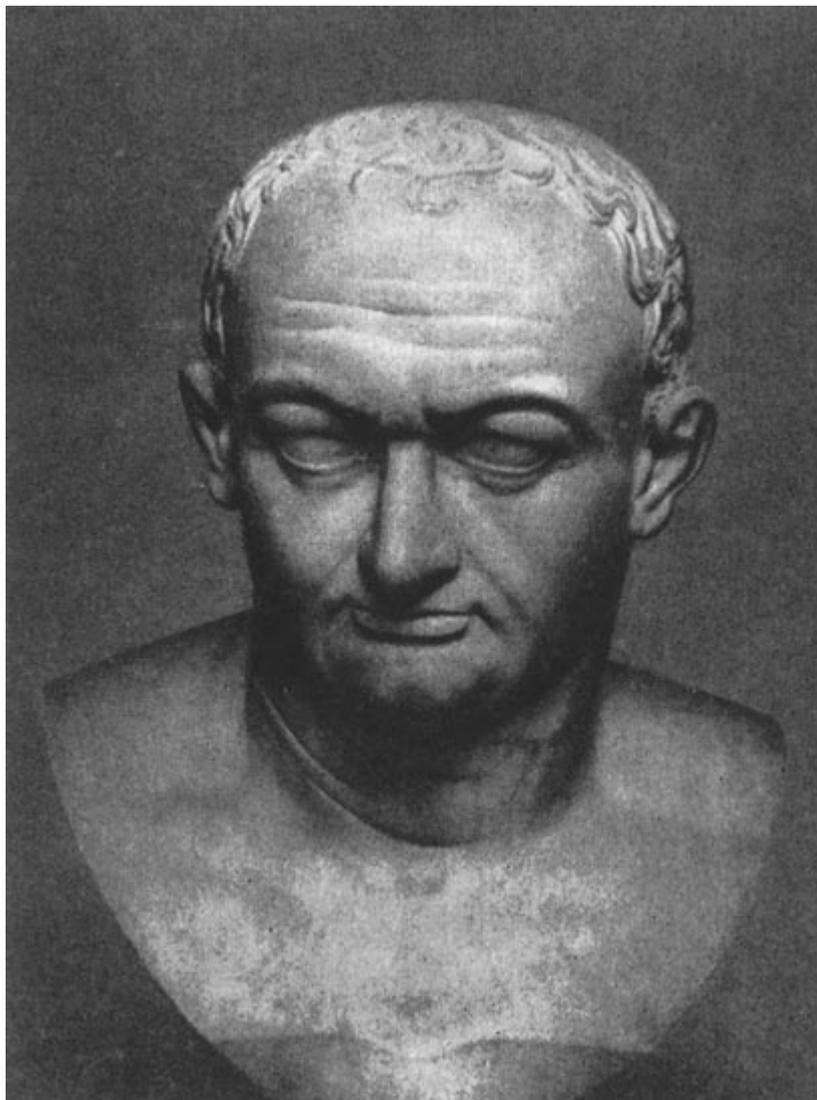
Рим, Латеранский музей.

Те же черты неуравновешенности и неуверенности можно заметить и в ряде других портретов этого времени. Следы сильных страстей и страданий носит образ пожилой женщины на портрете Латеранского музея. Жизненная правда этого изображения захватывает зрителя. Худое лицо с резкими

чертами кажется болезненным благодаря большим мешкам под глазами. Зачесанные кверху волосы открывают высокий, исчерченный морщинами лоб. В ее лице нет покоя. В нем мы не видим того приятия мира, который так характерен для портретов предшествующего периода.

Как в начале, так и в конце флавиевского времени портреты отмечены беспощадной правдивостью. В женском портрете из Латерана она выражается в передаче признаков болезненности и старости; но в отличие от раннефлавиевского периода здесь воплощен характер страдающий, неуравновешенный, трагический.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 44, илл. 67.



Портрет Домициана.

Мрамор. 90-е гг.

Рим, Капитолийские музеи, Дворец Консерваторов.

Искусство времени правления Домициана (81—96 гг. н. э.) носит название позднефлавиевского. Портреты приобретают большую утонченность в передаче внутреннего мира людей с менее целостным и здоровым взглядом на жизнь, чем в период становления династии. На ход развития искусства оказывала влияние и личность самого Домициана и обстановка, которая сложилась в период его царствования. В отличие от своего отца Веспасиана и брата Тита Домициан был неуверен в себе, подозрителен и жесток. Последние семь лет правления были омрачены проявлениями его деспотизма. Возбудив к себе ненависть окружающих, Домициан был убит в результате заговора, в котором приняли участие его жена и вольноотпущенник.

Многочисленные статуи и бюсты Домициана были почти полностью уничтожены противниками после его убийства. «...Сенат приказал принести лестницы и в своем присутствии убрать отовсюду медальоны с барельефными его изображениями и бюсты и тут же разбить их о землю, а напоследок постановил стереть надписи с его именем и уничтожить его память» (Светоний, Домициан, 23).

До нашего времени дошло поэтому не много портретов этого императора. Один из них находится в Риме во дворце Консерваторов. В период Флавиев портретные головы изображались обычно погрудными, с развернутыми плечами. В этом бюсте плечи утрачены, сохранилась только средняя часть груди. Голова повернута влево и чуть-чуть опущена. Очень высокий лоб обрамлен довольно длинными, волнистыми прядями волос. Большой мясистый нос нависает над характерной [с.44] толстой верхней губой. В повороте головы, трактовке глаз, неприятной улыбке — много индивидуального. Облик императора носит отпечаток переживаний, свойственных его порывистой и неуравновешенной натуре. В портрете

уловлена сущность характера, переданы неуверенность в себе и подозрительность. «В управлении империей он вел себя неодинаково, представляя равномерное соединение пороков и добродетелей, пока также и добродетели не превратились в порок, и он... стал... жестоким от страха...» (Светоний, Домициан, 3).

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 43—44, илл. 68.



Портрет Тита.

Мрамор. Время Флавиев.

Неаполь, Национальный археологический музей.

[с.45] Одновременно с могучим, жизнеутверждающим реализмом в период Флавиев существует идеализирующее направление, которое характерно для официальных императорских портретов. Художники этого

направления обращались к эллинистической скульптуре, к статуям богов и эллинистических царей, а не к греческим классическим статуям V—IV веков до н. э., как мастера периода Юлиев-Клавдиев; поэтому в их произведениях меньше строгости и больше свободы. Идеализация образа императора развивалась в двух направлениях: во-первых, изображению императора придавали облик героя или бога, во-вторых, стремились придать образу высшие моральные добродетели, подчеркнуть его мудрость и благочестие. Идеализирующие портреты императоров часто исполнялись в размере, превышающем натуру. Для них характерно стремление к монументализации образа, которая достигалась при помощи сглаживания индивидуальных особенностей лица, придания большей правильности и обобщенности его чертам.

В колоссальном бюсте Веспасиана (Национальный музей в Неаполе) перед художником стояла нелегкая задача — преобразить характерное, но некрасивое и грубое лицо Веспасиана в духе правильной, благородной красоты. Он справился с этой задачей, сохранив сходство с Веспасианом, но придав большую правильность чертам его лица: увеличен лоб, сглажены характерные морщины, шире раскрыты глаза, во взгляде — спокойствие и сила. Большие размеры бюста подсказали целесообразность применения более обобщенной трактовки поверхности лица и отказ от детализации моделировки.

Те же признаки идеализации мы находим и в колоссальном портрете Тита из Неаполитанского Национального музея. Его красивому молодому лицу приданы еще большая правильность, спокойствие и величие. Волосы плотной массой завитков обрамляют лоб.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 45, илл. 69.



Портрет молодой римлянки (Юлия, дочь Тита?).

Мрамор. 80—90-е гг.

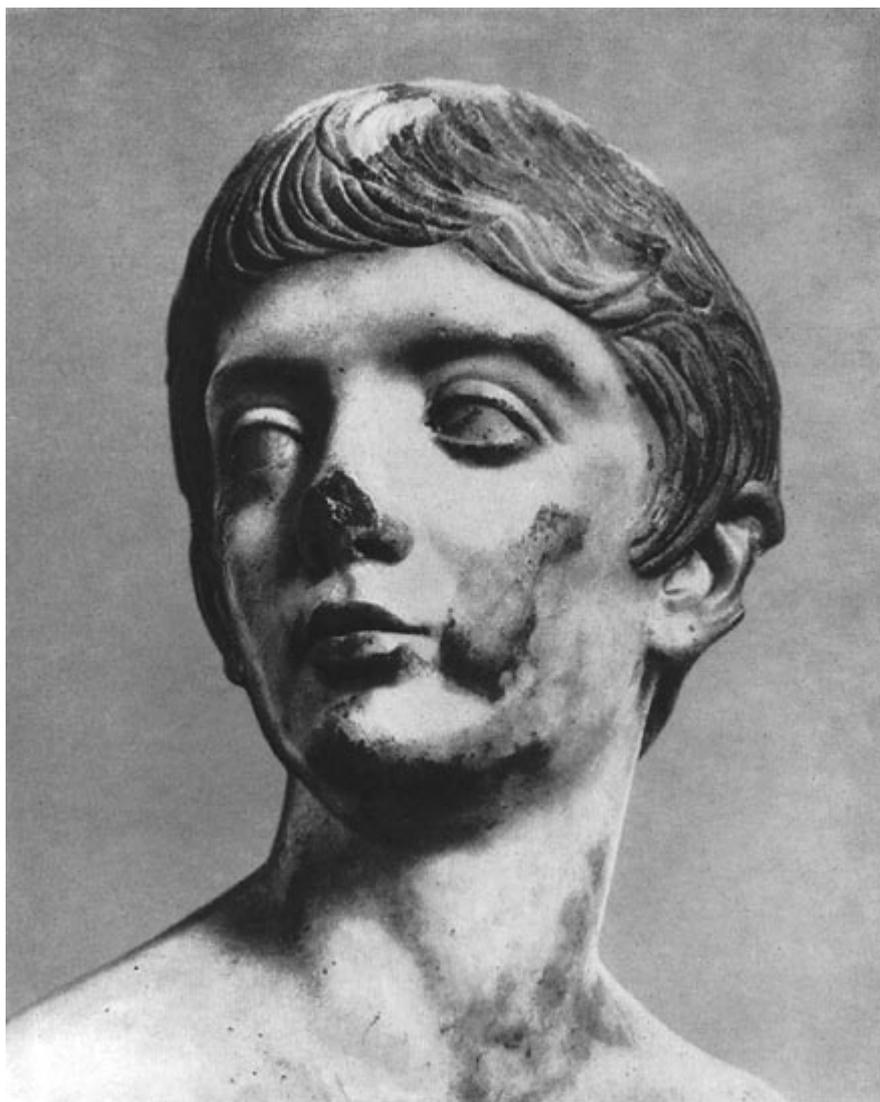
Рим, Капитолийские музеи, Новый дворец, Зал императоров.

Выдающимся портретом периода Флавиев справедливо считается портрет молодой женщины из Капитолийского музея в Риме. В этой голове привлекает внимание прежде всего прическа — высокая, пышная и воздушная — из множества крупно завитых локонов. Они обрамляют прекрасный, чистый лоб, составляя яркий контраст с ее точеным, красивым лицом. Хороши и пушистые брови, миндалевидные глаза, изящный нос и довольно полные губы красивого рисунка. Легкий наклон и поворот головы, длинная шея придают этому изображению особую поэтичность*. Для техники исполнения характерно обильное применение бурава, при помощи которого выполнены локоны прически, достигнут контраст света и тени в

трактовке волос; поверхность лица гладкая, слегка полированная.

* Антична только голова, а шея и бюст реставрированы мастером XVIII в., хорошо уловившим, что шея должна была быть тонкой и длинной.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 44, илл. 70.



Бюст юноши.

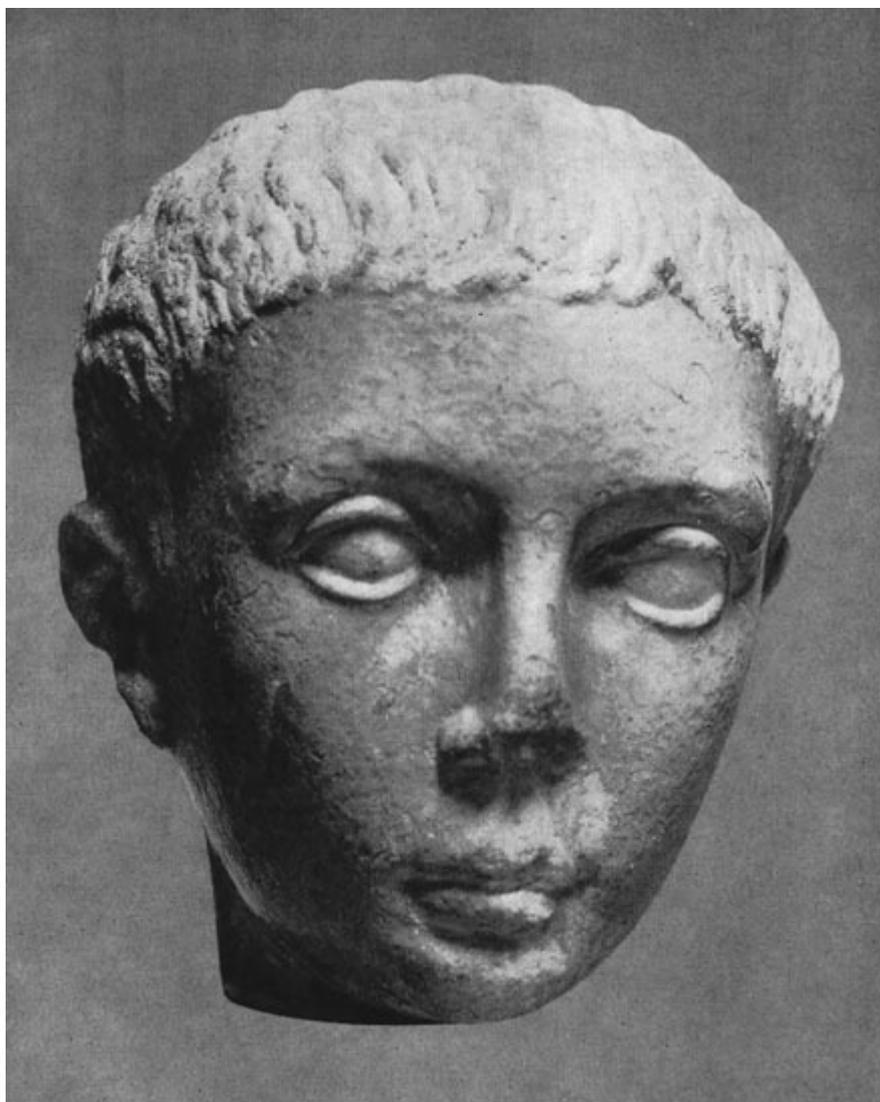
Мрамор. 80—90-е гг.

Лондон, Британский музей.

Художники периода Домициана с их более обостренным восприятием мира обращались и к изображению поэтических образов юности и красоты. Одним из таких произведений является портрет юноши из Британского музея (Лондон). Поворот головы, длинная гибкая шея и свободный разворот плеч

созвучны духу эллинистического искусства. Чистый лоб, пушистые тонкие брови, оттеняющие глаза, слегка поднятые кверху с немного грустным выражением, красиво очерченный небольшой рот и крепкий подбородок передают индивидуальные особенности юноши. Это красивое, но не идеализированное лицо. Умение передать фактуру поверхности, столь характерное для мастеров флавиевского времени, позволяет зрителю ощутить плотную, темную массу волос, видеть блеск влажных глаз, гладкую поверхность губ, чувствовать мягкость и эластичность кожи.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 44, илл. 71.



Голова мальчика-ливи́йца.

Мрамор. Время Флавиев.

Москва, ГМИИ имени А. С. Пушкина.

Из Александрии.

Портрет свидетельствует о тесной связи между греко-восточным и римским миром. В этом плане интересен также портрет мальчика-ливийца, происходящий из Александрии, хранящийся в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина в Москве. По-видимому, эта голова мальчика, как и большая часть детских портретов в Риме, была посмертным изображением. Выполненная из мрамора, голова покрыта левкасом и позолотой, следы которой сохранились по всей поверхности лица. Этот прием позолоты мрамора может быть сопоставлен с золотыми масками Древнего Египта. Золочение мраморных статуй не применялось в классической и эллинистической Греции, но в Риме, особенно в императорскую эпоху, оно применялось. В этой голове сочетаются египетская традиция и римский вкус к пышности и роскоши. Тип лица мальчика — не римский. Это ливиец с густыми волосами и толстыми губами. Портрет исполнен хорошим скульптором, удачно передавшим возрастные и этнические особенности лица. Живописная манера исполнения заключена в строгие, сдержанные формы, соответствующие посмертному изображению. Эту голову следует рассматривать как образец римского портрета, перенесенного на почву Египта, который в это время подвергся сильному влиянию греко-римской культуры.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 46, илл. 72.



Портрет Домиции.

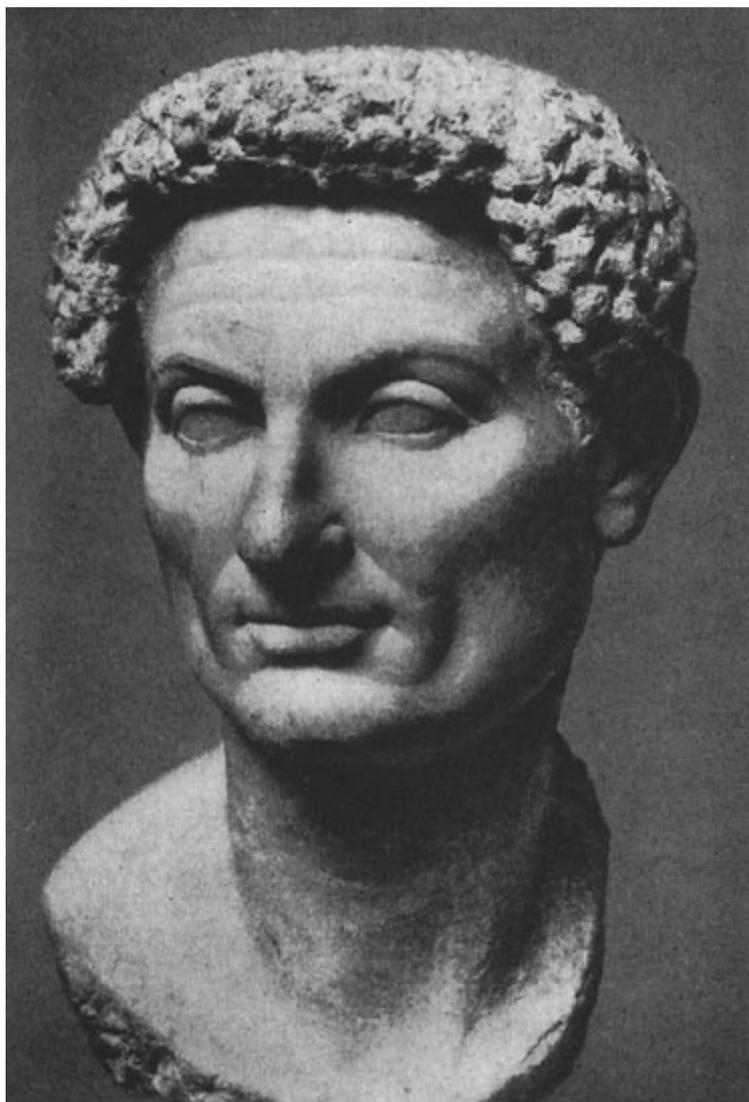
Мрамор. 90-е гг.

Копенгаген, Новая Карлсбергская глиптотека.

Среди идеализирующих портретов позднефлавиевского времени можно назвать портрет императрицы Домиции, жены Домициана, дочери знаменитого полководца Домиция Корбулона (Копенгаген, Нью-Карлсбергская глиптотека). Голова поставлена строго в фас. Высокая прическа в виде большого валика из крутых, мелких локонов обрамляет лоб, придавая ему форму треугольника, и спускается к ушам. Правильные черты лица, спокойный, надменный взгляд и строгая складка губ придают образу Домиции характер парадного портрета. Полные щеки и выдающийся круглый подбородок подчеркивают его нарочитую статичность и монументальность.

В портрете воплощен облик надменной и величественной императрицы. Ее реальная жизнь и судьба: неудачное первое замужество, брак с Домицианом, роман с знаменитым актером Парисом, развод с Домицианом, возвращение к нему, участие в убийстве императора — никак не отразились в этом портрете. Все личное подавлено, подчинено строгому этикету, скрыто под маской высокомерного спокойствия.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 45, илл. 73.



Голова женщины.

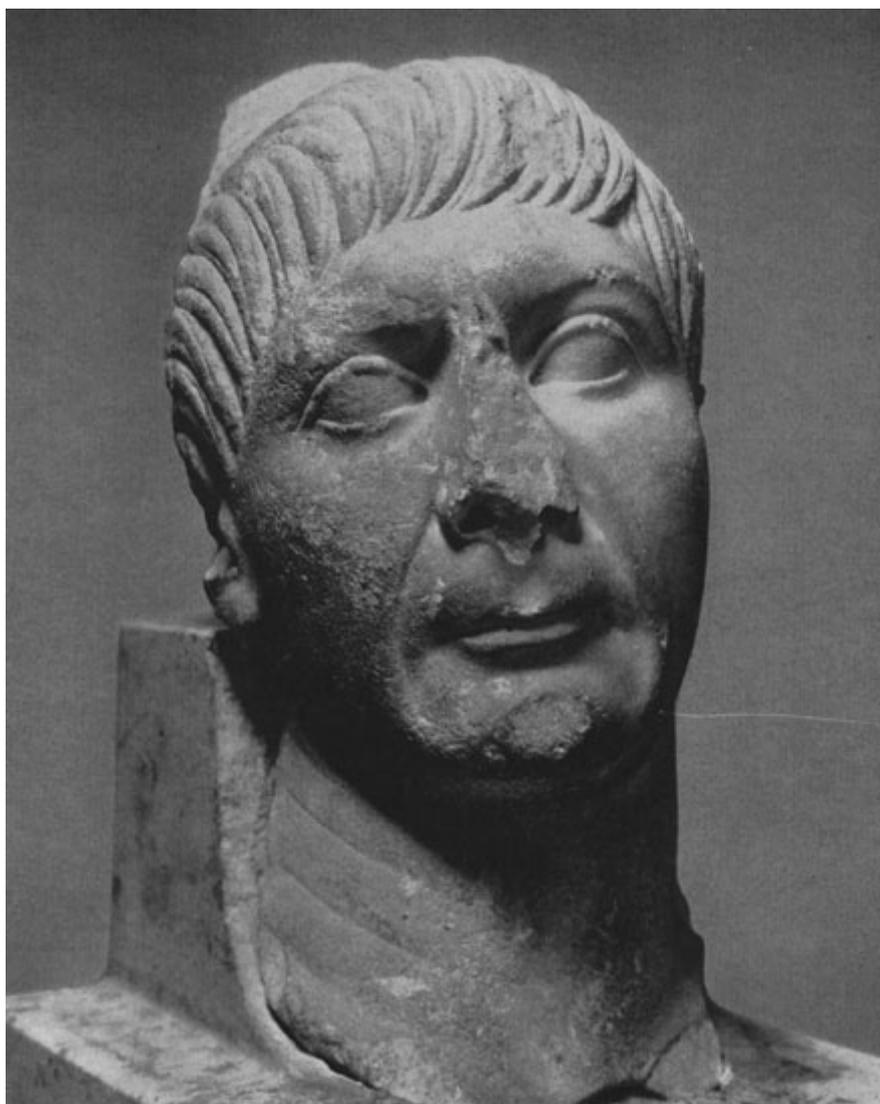
Мрамор. Время Флавиев.

Берлин, Государственные музеи.

В заключение следует остановиться на портретах этого времени, происходящих из Египта. Римское понимание портрета встретилось здесь

[с.46] с египетским, сильно эллинизированным искусством. Мастера Александрии и других центров откликнулись на новые задачи портрета, используя свою многовековую художественную культуру. В этот период создаются прекрасные произведения как в скульптуре, так и в живописи (фаюмские портреты). К числу выдающихся скульптурных портретов этого времени, исполненных в Египте, можно отнести голову женщины из Берлинских музеев. Это пожилая женщина со спокойным лицом, энергичным профилем и длинной шеей. Нос с сильной горбинкой указывает на ее восточное происхождение. Это была, вероятно, очень важная особа, так как при раскопках некрополя Ком-Эш Шукафа, близ Александрии, был найден другой портрет этой же дамы. Живописность и мягкость моделировки и тонкие, не очень крупно завитые волосы, образующие валик над лбом, — признаки раннего флавиевского портрета. Голова вставлялась в статую, как указывает овальный обрез шеи. Необработанная поверхность задней части головы была, вероятно, скрыта покрывалом, выполненным из штука и не сохранившимся. В этой голове сочетается характерная для эллинистических произведений александрийской школы очень мягкая светотеневая моделировка поверхности с чисто римской поразительно точной передачей черт лица. Портрет свидетельствует о тесной связи между греко-восточным и римским миром.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 45—46, илл. 74.



Портрет Траяна.

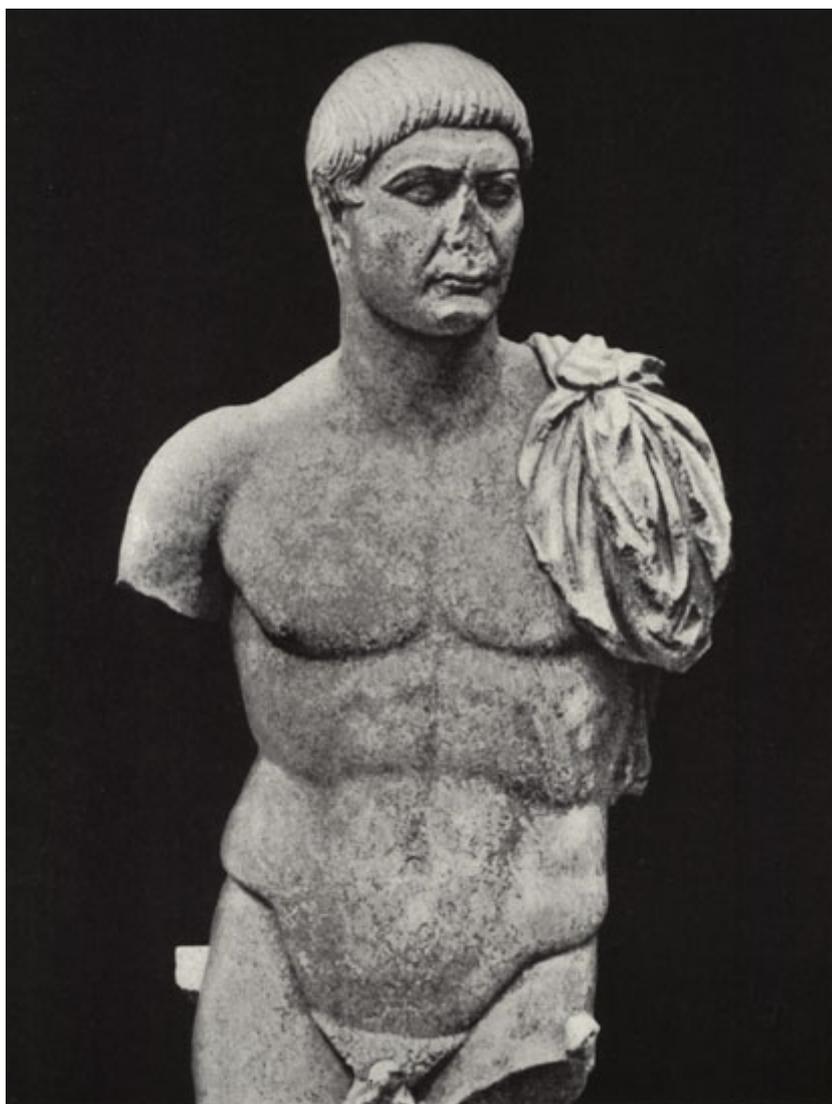
Мрамор. Нач. II в. н. э.

Москва, ГМИИ имени А. С. Пушкина.

Характерным образцом этих ранних портретов, в которых особенно четко проявились реминисценции республиканского стиля, является портрет императора Траяна в собрании Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. Это рельефная голова, изготовленная из вторично использованного обломка статуи задрапированного человека; голова была вставлена в какое-то обрамление, возможно, в мраморный декоративный щит, клипей, служивший украшением храма и общественного здания. Изображен человек средних лет с суровым некрасивым лицом. Хорошо переданы характерные черты императора Траяна, знакомые нам по многочисленным его изображениям на монетах, на рельефах и в круглой

скульптуре: низкий выпуклый лоб, на который падают почти прямые пряди волос, широко посаженные большие миндалевидные глаза со слегка прищуренными веками, сильно выступающий вперед нос с треугольной складочкой на переносице, довольно большой рот с тонкими плотно сжатыми губами, обрамленный резкими складками, крепкий подбородок. Эти черты встречаются на всех портретах Траяна. Портрету из московского собрания близки многие другие ранние портреты императора. Все они характеризуются своеобразным, свойственным лишь эпохе Траяна стилем исполнения, сочетающим моделировку лица широкими, мало расчлененными плоскостями с резкой графической манерой передачи деталей. Особенно характерно исполнение волос. На ранних портретах Траяна они охватывают голову плотной шапкой; неглубоко врезанные, четкие линии обозначают отдельные почти прямые пряди, лишь на концах слегка изгибающиеся и расходящиеся в стороны в центре лба или над углом глаза. Такая трактовка волос, несколько напоминающая графически обозначенные волосы на республиканских портретах, но отличающаяся более высоким рельефом, — характерная черта иконографии [с.50] времени Траяна. Стремление подражать строгому и четкому стилю республиканских портретов проявляется и в чрезвычайно резкой графической передаче немногочисленных морщин, прорезающих лицо Траяна, в четком рисунке век, губ. В этих портретах нет непосредственной свежести республиканских голов с их подчас наивным увлечением передачей отдельных деталей. Но неправильно рассматривать произведения времени Траяна как внешнюю и не вполне удачную попытку возродить принципы республиканского портрета. Эпоха Траяна создает свой собственный портретный стиль, стиль несколько холодный, лишенный эмоциональности, но целостный и выразительный.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 49—50, илл. 75.



Статуя Траяна.

Мрамор. Нач. II в. н. э.

Копенгаген, Новая Карлсбергская глиптотека.

Около 108 года н. э., судя по изображениям на монетах, появляется новый тип портретов Траяна. Это изменение связано, очевидно, с празднованием десятилетия правления императора. Гросс в своей работе так и называет их — «портреты десятилетия». Если в ранних портретах акцентировался образ солдата, делившего со своими соратниками все трудности походной жизни, то теперь перед нами не простой воин, но победоносный полководец и мудрый государственный деятель. Впервые эти новые черты проявляются в превосходной портретной статуе, находящейся в Копенгагене. По типу лица и трактовке волос эта скульптура примыкает к ранним портретам, но изображение императора обнаженным, в виде

могучего атлета, превосхищает идею героизации его образа, которая так ясно звучит в портретах второй половины его правления. К портрету Траяна из Копенгагена вполне приложима восторженная характеристика его внешности, данная Плинием в его «Панегирике»: «...А его бодрость, а статная фигура, величественная голова и полное достоинства лицо, и ко всему этому цветущий возраст, без физической слабости, но в то же время не без некоторых ранних признаков старости, дарованных ему богами как бы нарочно для того, чтобы придать больше величия его царственной осанке!»

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 50, илл. 76.



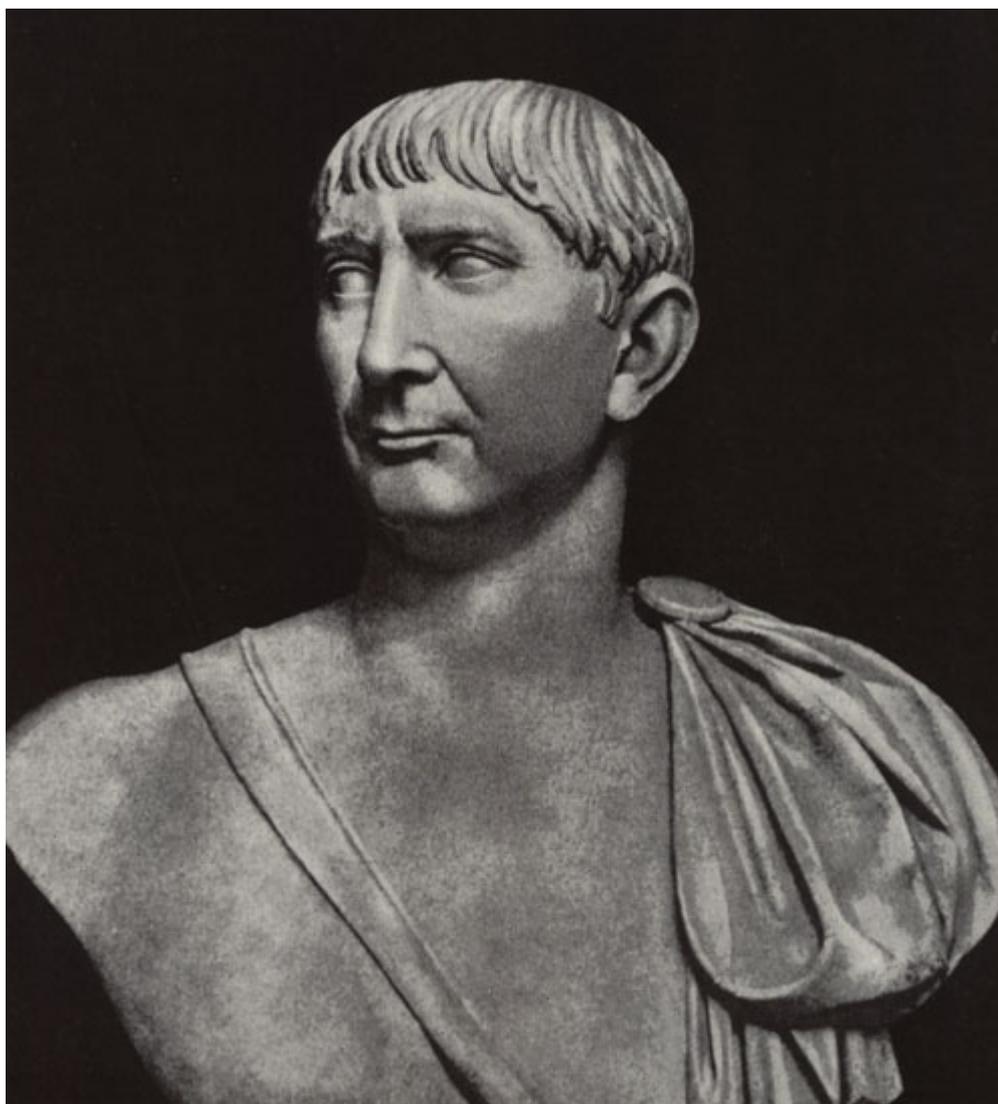
Статуя Траяна.

Мрамор. Ок. 110 г. н. э.

Копенгаген, Новая Карлсбергская глиптотека.

В исполнении деталей лица, глаз, губ, волос сохраняется большая четкость линий, но в то же время появляется элемент пластической лепки формы, начинает исчезать сухость, характеризовавшая портреты раннего времени. Особенно заметно различие в трактовке волос — теперь это не плотная масса, расчлененная скучными графическими линиями, а свободно лежащие чуть волнистые пряди, местами пересекающиеся, расходящиеся в стороны. При сохранении несомненно большого сходства, [с.51] что доказывается сравнением этих портретов с многочисленными изображениями Траяна на монетах, в них ясно чувствуется героизация образа императора, стремление придать ему особую значимость. Если в ранних портретах Траяна ощущаются реминисценции республиканского искусства, то в этих портретах видно обращение к традициям портрета времени Августа. В этот же период появляются и статуи Траяна, изображающие его в позе оратора, обращающегося с речью к войскам, воспроизводящие позу статуи Августа из Прима Порта (например, статуи Траяна из Утики и из Остии). Однако искусству времени Траяна, трезвому и сдержанному, более соответствует другой вариант этой темы, известный еще в I веке н. э., но не получивший тогда распространения. Такова лучшая из дошедших до нас панцирных статуй Траяна в собрании Нью-Карлсбергской глиптотеки в Копенгагене. Несмотря на парадное одеяние, поза Траяна, полная спокойного достоинства, гораздо проще торжественной позы статуи Августа. Голова императора по своему типу близка ватиканскому бюсту. Статуя в Копенгагене дает образ уверенного в себе полководца, безусловно героизированный, но в то же время сохраняющий всю полноту жизненной убедительности. Вероятно, именно таким появлялся Траян перед своими войсками. Этот тип доминирует в бюстах Траяна всей второй половины его правления. Поздним портретам императора свойственна тенденция к усилению пластической передачи форм.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 50—51, илл. 77.



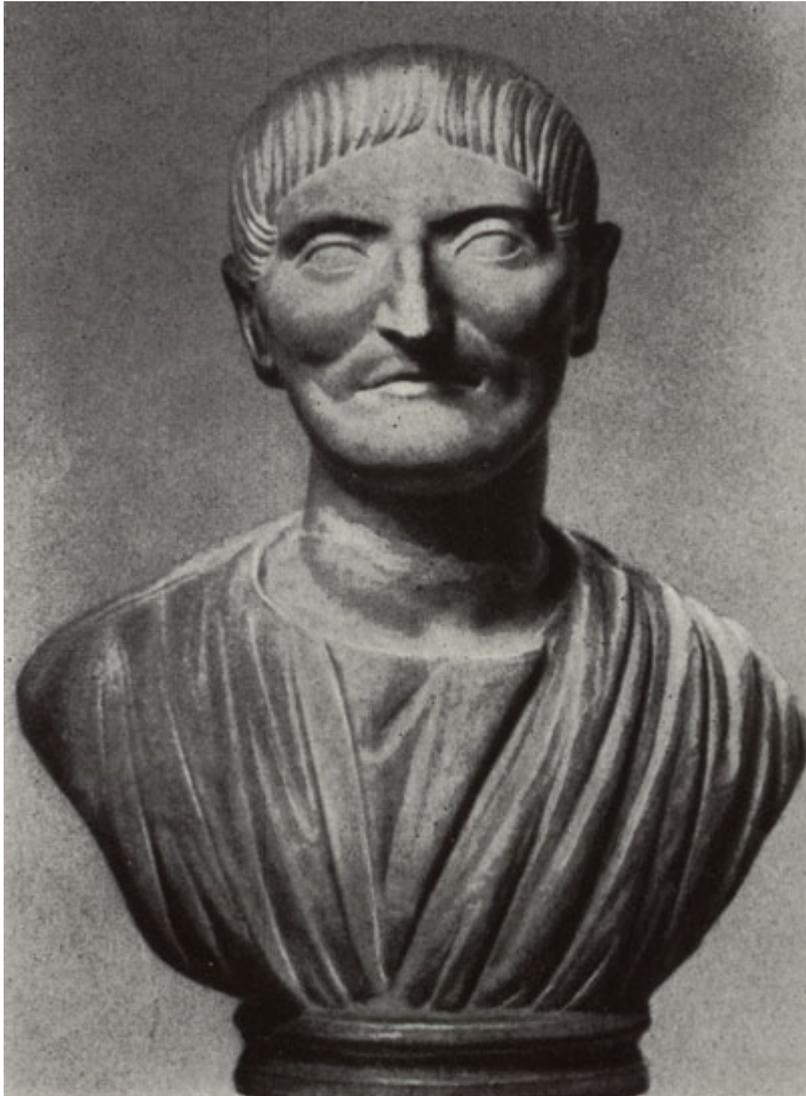
Бюст Траяна.

Мрамор. Ок. 108 г. н. э.

Рим, Ватиканские музеи, Музей Кьярамонти, Новое крыло.

Идея героизации образа императора ясно выражена в лучших образцах его портретов, созданных в честь десятилетия правления; это два широко известных бюста в Ватикане, с перевязью и палудаментом — военным плащом, накинутым на левое плечо. К ним близки бюсты в Капитолийском музее в Риме и в Британском музее в Лондоне. На этих портретах император старше, чем на ранних изображениях, лицо его стало строже, суровее, значительнее. Резче подчеркнуты складки на переносице, брови нахмурены, выдавая напряженную работу мысли. Несмотря на отсутствие пластически выполненного зрачка, глаза переданы очень выразительно — ощущается сосредоточенный, внимательный взгляд.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 50, илл. 78.



Бюст мужчины.

Мрамор. Нач. II в.

Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.

Портреты императора Траяна оказали большое влияние на портреты частных лиц — явление, характерное для римской скульптуры в целом. В частности, широко распространяется мода на прическу в виде длинных, почти прямых прядей волос, низко спускающихся на лоб, характерную для ранних портретов императора. К ним восходят многочисленные бюсты частных лиц времени Траяна.

Хорошим образцом таких портретов является бюст неизвестного в Государственном Эрмитаже, условно называемый «Саллюстий» (по

вырезанной в новое время надписи на базе). Характерны графическая трактовка волос, длинные пряди которых плотно прилегают к голове, четко очерченные линии век, губ. Изображен человек не молодой; легкая улыбка, слегка приподнимающая уголки губ, не нарушает общего холодновато-спокойного выражения, присущего этому лицу. Характерен небольшой бюст, задрапированный в тунику и перекинутую через левое плечо тогу. Форма бюста, обрезанного на уровне плеч, стоящего на низкой профилированной базе, типична для портретов начала II века н. э.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 51, илл. 79.



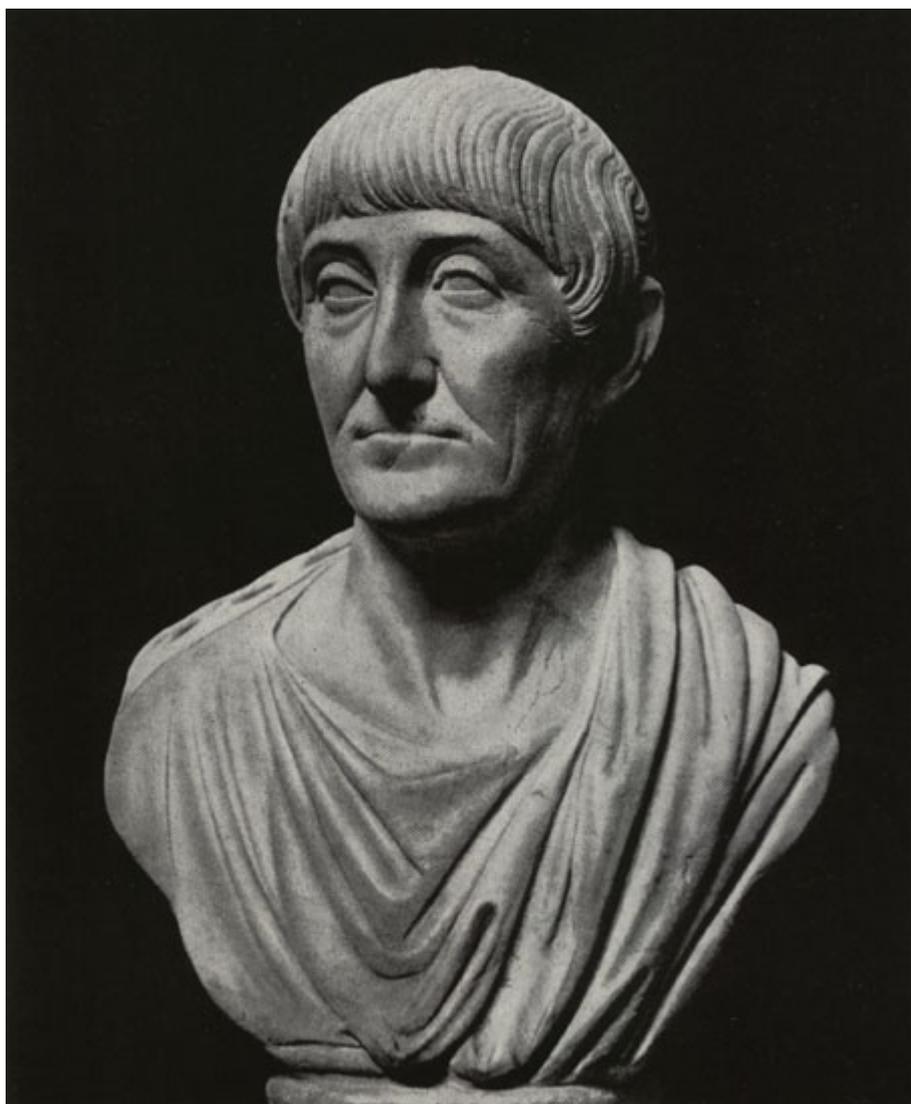
Бюст молодой женщины.

Мрамор. Нач. II в.

Берлин, Государственные музеи.

Большой интерес представляют женские портреты эпохи Траяна, позволяющие особенно четко проследить различие между искусством этого времени и предшествующим, флавиевским, с мягкой моделировкой поверхности, преобладанием скульптурной лепки над графическим рисунком и живописной игрой светотени. Портрет молодой женщины времени раннего Траяна, хранящийся в Берлинских музеях, представляет, по существу, переходный памятник между флавиевскими и траяновскими портретами. Спокойное, чуть грустное женское лицо трактовано обобщенно: голова увенчана нарядной прической. Такая прическа, состоящая из поднимающегося над лбом высокого кокошника, образованного крутыми завитками волос, появилась еще в флавиевскую эпоху. Прекрасный образец ее дает великолепный женский портрет в Капитолийском музее в Риме. Но если в флавиевском портрете скульптору удалось передать пышную массу локонов, кажущуюся живой и подвижной, то в голове Берлинских музеев совсем не чувствуется мягкости, преодолевающей твердость камня. Здесь подчеркнута прочность этого сложного сооружения из плотно уложенных завитков, которые образуют сплошную поверхность, испещренную глубоко просверленными отверстиями. В такой сухой и жесткой интерпретации прическа вполне соответствует обобщенно-холодным, четким чертам лица этой молодой женщины. Юность и красота в меньшей мере привлекают скульпторов эпохи Траяна, чем передача сильных и энергичных лиц пожилых женщин с их пусть некрасивыми, но характерными лицами; аналогичный подход мы видим и в мужских портретах этого времени.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 52, илл. 80.



Бюст пожилого мужчины.

Мрамор. Ок. 110 г.

Неаполь, Национальный археологический музей.

Форма бюста, обрезанного на уровне плеч, стоящего на низкой профилированной базе, типична для портретов начала II века н. э. Она сохраняется в портретах частных лиц до конца правления Траяна, как мы видим на одном из лучших образцов портретной скульптуры этого времени — бюсте пожилого человека в Неаполе. Длинные волосы, расчлененные на плоские пряди, почти совсем закрывают его лоб, глаза, полузакрытые нависающими веками, смотрят куда-то вдаль, безгубый, плотно сжатый рот выражает сдержанную силу и легкое презрение к окружающим.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 51, илл. 81.



Бюст римлянки.

Мрамор. 98—117 гг.

Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.

В собрании Эрмитажа находится бюст пожилой женщины с некрасивым лицом, прорезанным складками, идущими от углов носа и рта и с маленькими, широко расставленными глазками. Пышная прическа, несмотря на всю жесткость трактовки, мало подходит к этому исполненному в характерном для траяновских портретов сухом и жестком стиле лицу.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 52, илл. 82.



Голова Плотины.

Мрамор. Ок. 110—120 гг.

Рим, Национальный Римский музей.

Большое влияние на формирование моды, которой следовали знатные римлянки, на сложение типа женского портрета эпохи Траяна оказали портреты представительниц императорской семьи, прежде всего жены Траяна Плотины Домиции. Сохранившиеся до нашего времени ее портреты относятся к последним годам правления Траяна. В них нашли свое отражение те изменения, которые наиболее ярко проявились в поздних портретах самого Траяна.

Императрица изображалась уже не очень молодой женщиной со спокойным и значительным, слегка утомленным лицом, с правильными, но не очень красивыми чертами. Продолговатое лицо увенчано прической в виде

собранных над лбом и расходящихся полукруглой диадемой волнистых прядей волос, заплетенных на затылке в несколько тонких косичек. Эта необычная прическа дополняется валиком из мелких локонов в форме полумесяца, обрамляющих лоб, — деталь, часто встречающаяся на женских портретах этого времени. Превосходна голова Плотины, найденная в Остии и хранящаяся в Национальном музее Терм в Риме. В этом портрете, несомненно идеализированном, воплощен образ идеальной правительницы, нарисованный Плинием в его «Панегирике Траяну» (83): «Твоя же, Цезарь, жена хорошо подходит к твоей славе и служит тебе украшением. Можно ли быть чище и целомудреннее ее? Или более достойной вечности?.. Как бережлива твоя жена в частной жизни, как [с.54] скромна в окружении свиты, как проста в своем обращении...» Патетические восклицания Плиния хорошо рисуют идеалы его времени.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 53—54, илл. 83.



Голова Марцианы.

Мрамор. Ок. 110—120 гг.

Остия, Археологический музей.

Черты, характерные для портретного искусства времени Траяна, проявляются и в изображениях сестры императора Марцианы. Некоторые из них идеализированы так же, как и портреты Плотины.

Такова колоссальная голова Марцианы в музее Остии. Лишь небольшие складки у губ передают возраст Марцианы, которая была на несколько лет старше своего брата. Идеализация в значительной степени объясняется тем, что портрет этот является ее посмертным изображением. В других же портретах Марцианы, таких, как ее бюст в Национальном музее в Неаполе, сильнее подчеркнуты графичность и жесткость исполнения.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 54, илл. 84.



Статуя пожилой римлянки.

Мрамор. 98—117 гг.

Неаполь, Национальный археологический музей.

Те же черты мы видим и в лучших образцах женского портрета времени Траяна, поднимающихся над уровнем рядовых произведений. Такова портретная статуя пожилой женщины в Национальном музее в Неаполе. Лицо ее очень выразительно, чувствуется незаурядный ум этой, вероятно, много пережившей женщины; кажется, что в уголках губ прячется легкая снисходительная усмешка. Голова увенчана высокой прической из туго заплетенных кос. Фигура, задрапированная в длинную тунику и в наброшенный поверх нее плащ, поражает свободой и изяществом,

грациозным жестом правой руки, придерживающей край плаща. Она была скопирована с распространенного греческого типа женской задрапированной статуи IV века до н. э., лучшими образцами которой служат прекрасные статуи из Геркуланума, хранящиеся в дрезденском Альбертинуме.

Скульптуры классической эпохи охотно копировались римскими мастерами, использовавшими греческие мотивы для создания портретных статуй.

Высокое мастерство изготовившего эту статую римского скульптора позволило ему создать целостное произведение. Жесткий стиль трактовки складок одежды согласуется с сухим графическим исполнением головы.

Существует ряд статуй, близких неаполитанской, — например, статуя пожилой римлянки в Каирском музее, где гораздо больше, чем в неаполитанской скульптуре, проявляется диссонанс между портретной головой с некрасивым старым лицом и стройной, изящной фигурой.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 53, илл. 85.



Бюст римлянки.

Мрамор. 98—117 гг.

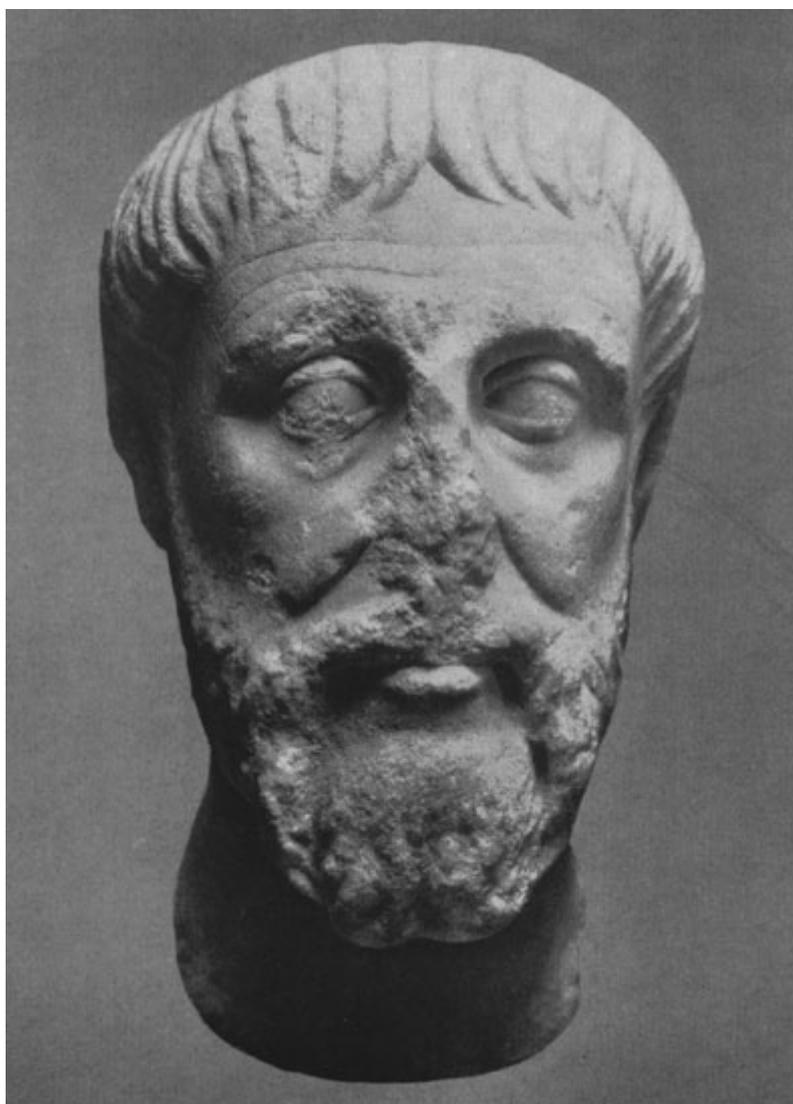
Москва, ГМИИ имени А. С. Пушкина.

Типичным образцом женского портрета эпохи Траяна является бюст неизвестной римлянки из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина*. Скульптор изобразил женщину средних лет с немного усталым лицом. Невысокий лоб, миндалевидной формы глаза, обрамленные слегка припухшими веками, маленький рот с тонкими, плотно сжатыми губами напоминают портреты сестры Траяна Марцианы, но сходство не настолько велико, чтобы можно было считать эту голову ее портретом. Голова увенчана сложной прической в [с.53] виде небольшой двойной диадемы из кос над лбом и тугого пучка на темени. Графический рисунок заплетенных в косички волос характерен для портретов этого

времени. По своему стилю и приемам исполнения портрет типичен для траяновской эпохи.

* Ко времени Траяна относится только голова, а самый бюст, охватывающий плечи, задрапированный в пышные складки плаща, датируется второй половиной II в. н. э. Он был довольно удачно соединен с головой уже в новое время.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 52—53, илл. 86.



Голова бородатого мужчины из Керчи.

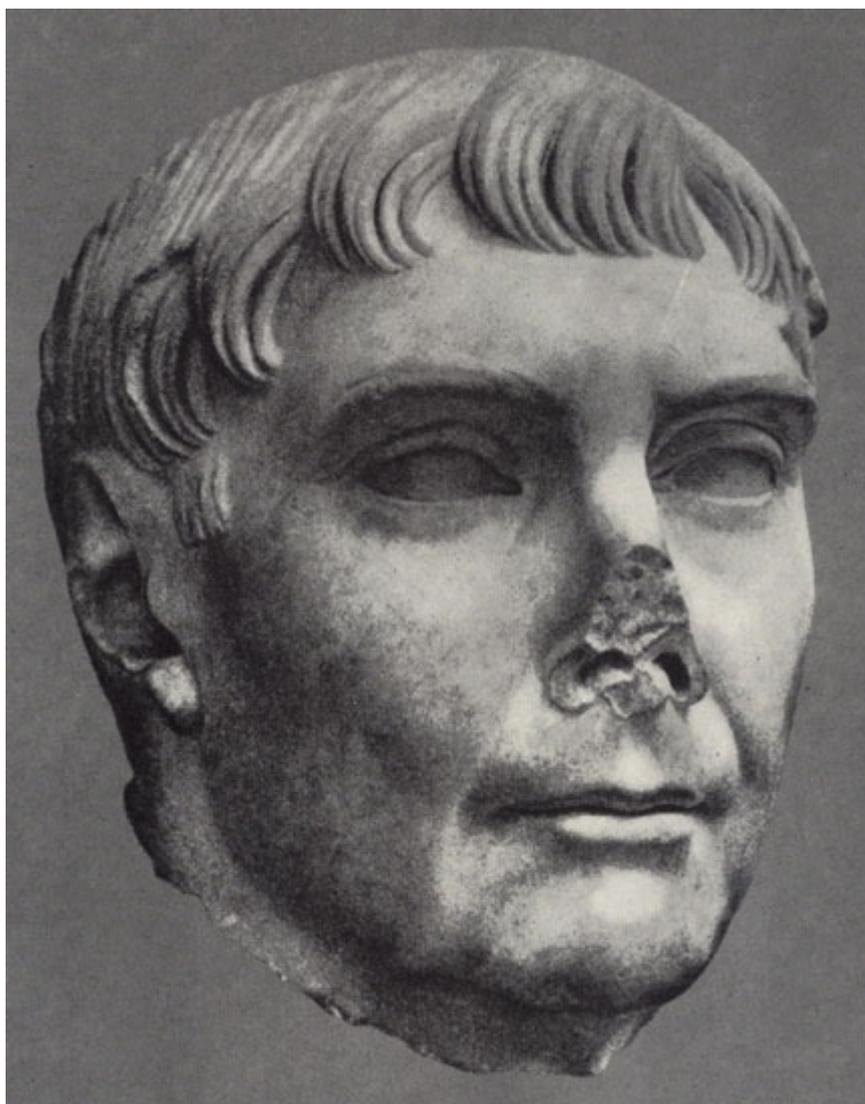
Мрамор. 98—117 гг.

Москва, ГМИИ имени А. С. Пушкина.

Найдена в Керчи в 1961 году.

Несколько слов надо сказать о портрете времени Траяна на периферии империи. В Греции были живы богатые традиции искусства предшествующих веков, что не могло не сказаться на претворении стиля траяновского портрета. Из портретов, происходящих с Афинской Агоры, к этому времени относится портрет бритого мужчины, вероятно, жреца. Форма бюста, задрапированного одеждой, трактовка изрезанного глубокими морщинами лица — типично траяновские. Но большая мягкость и пластичная лепка форм, великолепное мастерство обработки мрамора, смягчающие в какой-то степени четкую графичность исполнения, свидетельствуют о сохранении традиций греческого искусства. Интересна портретная голова, найденная в Керчи в 1961 году. Она изображает немолодого бородатого мужчину и является, очевидно, портретом какого-то знатного боспорца. Наряду с чертами, сближающими его с портретами Траяна и позволяющими с уверенностью датировать его этим временем, такими, как исполнение волос, многие черты, в частности наличие бороды, указывают на то, что это портрет варвара, местного жителя — неримлянина. Обобщенная трактовка бороды сближает керченскую голову с греческими портретами. Моделировка лица, более мягкая и пластичная, чем в римских головах, указывает, что эта голова была сделана, вероятно, греческим мастером, скорее всего в самом Пантикапее, из привозного мрамора. Портреты времени Траяна, исполненные на окраинах Римской империи, отличаются определенным своеобразием. Однако их слишком мало, чтобы делать окончательные выводы.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 54, илл. 87.



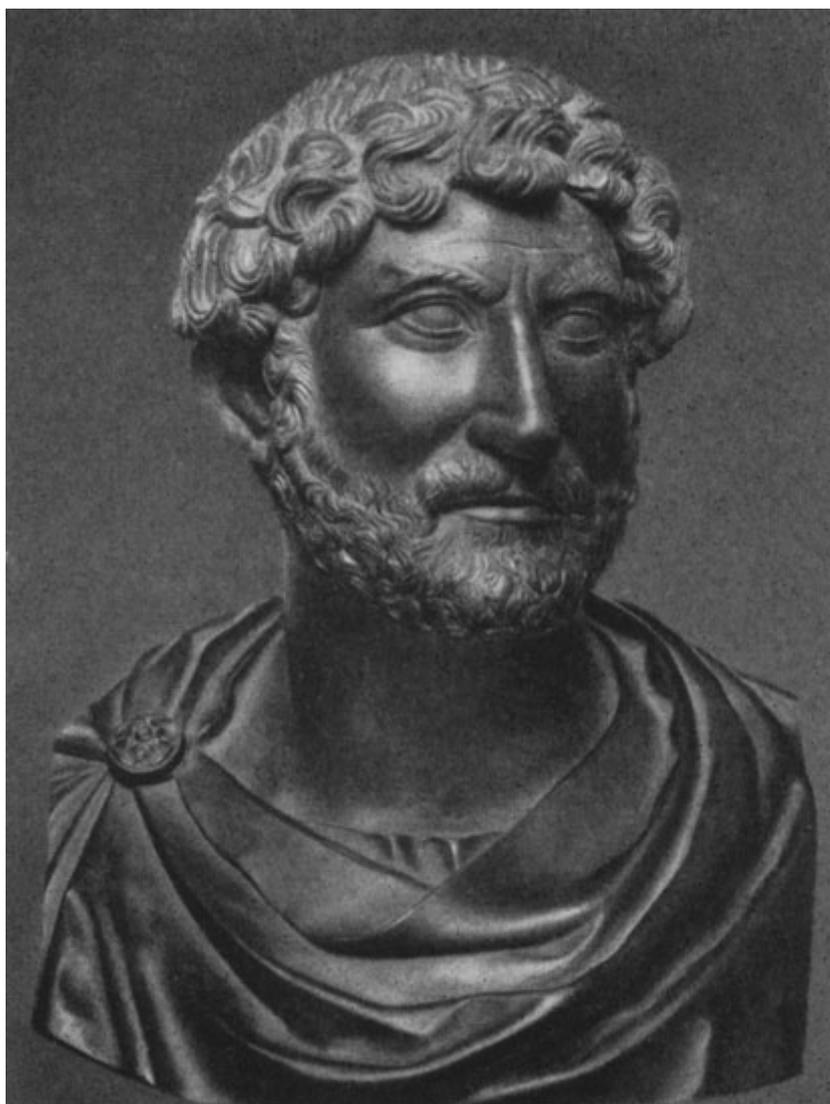
Голова Траяна из Остии.

Мрамор. Ок. 120 г. н. э.

Остия, Археологический музей.

Изменение стиля сказывается уже в посмертном, и одном из лучших, портрете Траяна, выполненном в начале правления Адриана, найденном в театре Остии и хранящемся в местном музее. Черты лица императора, несколько идеализированные, исполнены очень мягко, поверхность лица слегка полирована. Волосы ритмично расположены плавно изогнутыми прядями. Мягкость моделировки отличает портрет Траяна из Остии от его более ранних изображений, исполненных при его жизни.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 56, илл. 88.



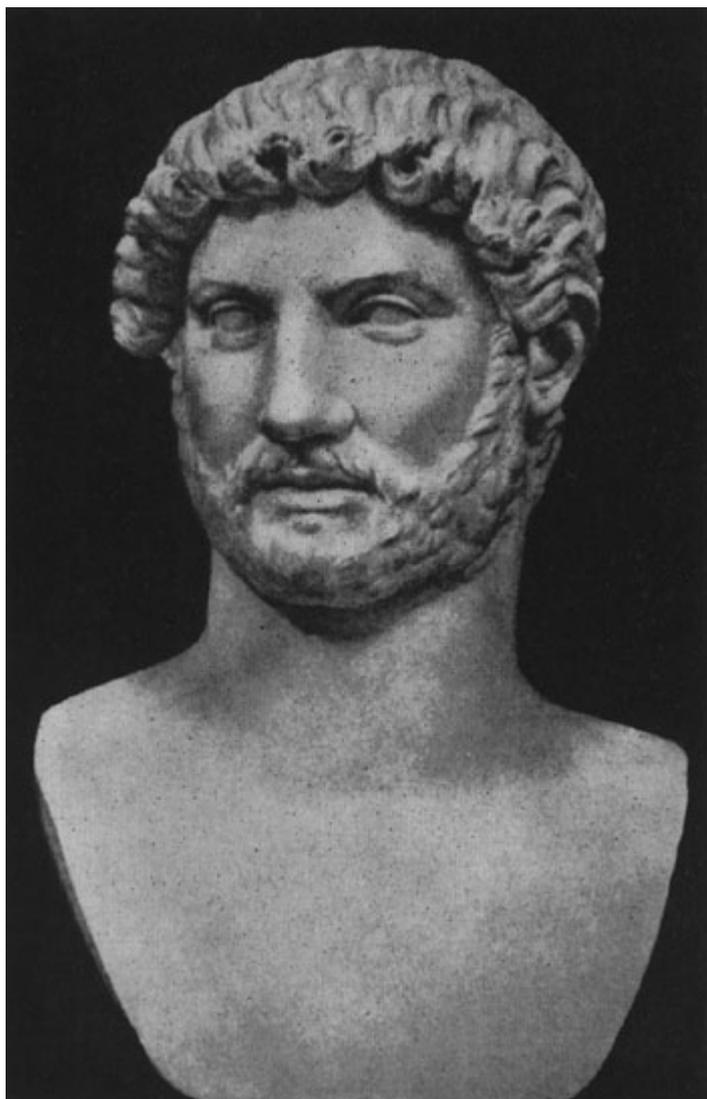
Бюст Адриана.

Базальт. 120-е гг.

Берлин, Государственные музеи.

К ранним портретам Адриана относится также прекрасная голова Адриана Берлинских музеев, выполненная из темно-зеленого, почти черного базальта. Этот портрет, как и предшествующий, передает только внешность Адриана, но не передает его внутренний мир. Вместе с тем он поражает мастерским овладением материалом — базальтом, часто применявшимся в египетской скульптуре и распространившимся в это время среди римлян. Голова Адриана слегка повернута влево. Вьющиеся пряди волос не уступают по четкости выполнения трактовке волос в бронзе. Зрачок не пробуравлен, но радужная оболочка глаза обведена тонко процарапанной линией.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 57, илл. 89.



Колоссальная голова Адриана.

Мрамор. 130-е гг.

Рим, Ватиканские музеи, Музей Пия—Климента, Ротонда.

В отличие от ранних, внешних, официальных портретов Адриана его поздние изображения больше говорят о его внутренней жизни. В известной мере они отражают глубокое раздумье, печаль, разочарование, овладевшие им в последние годы жизни. В бюсте Ватиканского музея, происходящем из мавзолея Адриана, он изображен уже в преклонном возрасте, болезненным и усталым. Портрет относится, по всей вероятности, ко [с.58] времени постройки мавзолея, начатой в последние годы жизни Адриана. Пессимизм, недоверие к людям сказываются в беспокойном взгляде глаз, веки которых

кажутся припухшими. Эти настроения, характерные для последних дней жизни Адриана, хорошо выражены в стихах, написанных им перед смертью:

«Душа моя, скиталица
И тела гостя, спутница,
В покой теперь уходишь ты
Унылый, мрачный, голый край,
Забыв веселость прежнюю».

(Элий Спартиан, Жизнеописание Адриана, XXV, 9)

В портрете из мавзолея исполнение лица Адриана с впалыми щеками, запавшими губами и другими чертами старости так же обобщенно-идеализированно, как и на более ранних его изображениях.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 57—58, илл. 90.



Бюст Адриана.

Мрамор 120—130-е гг.

Рим, Капитолийские музеи, Дворец Консерваторов, Монументальная лестница (I этаж).

Важное место в портретном искусстве этого времени занимают портреты самого Адриана. Их сохранилось более двухсот тридцати, причем значительно больше на периферии, чем в Риме. Очевидно, это объясняется политикой самого Адриана, его ориентацией на провинции, где он был более популярен, чем в Риме.

Все портреты изображают императора в зрелом возрасте — он вступил на престол в возрасте сорока одного года. Большая часть их носит официальный характер. Они хорошо передают внешность Адриана, в той или иной степени ее идеализируя, но не выражают его характер.

[с.57] «Он был высокого роста, отличался внешним изяществом, завивал с помощью гребня свои волосы, отпустил бороду, чтобы скрыть природные недостатки лица, имел крепкое телосложение...» (Элий Спартиан, Жизнеописание Адриана, XXVI, 1).

Один из лучших официальных портретов — мраморный бюст во дворце Консерваторов в Риме. Император изображен в расцвете сил, видимо, в начале своего правления. На нем панцирь, украшенный медальоном с головой Горгоны. Плащ (палудаментум) скреплен на правом плече крупной фибулой и падает красивыми складками. Лицо обрамлено холеной бородой с усами, вьющиеся волосы тщательно уложены на голове. В их изображении применен бурав, с помощью которого выявлена и подчеркнута красота вьющихся прядей. Черты лица моделированы мягче, чем на портретах траяновского времени, что особенно сказывается в исполнении рта. Но зрачки глаз еще не пробуравлены. Монументальная форма бюста, охватывающего плечи и верхнюю часть груди, появившаяся уже в портретах императора Траяна, распространяется теперь на все скульптурные портреты.



Статуя Адриана в образе Арея.

Мрамор. Время Адриана.

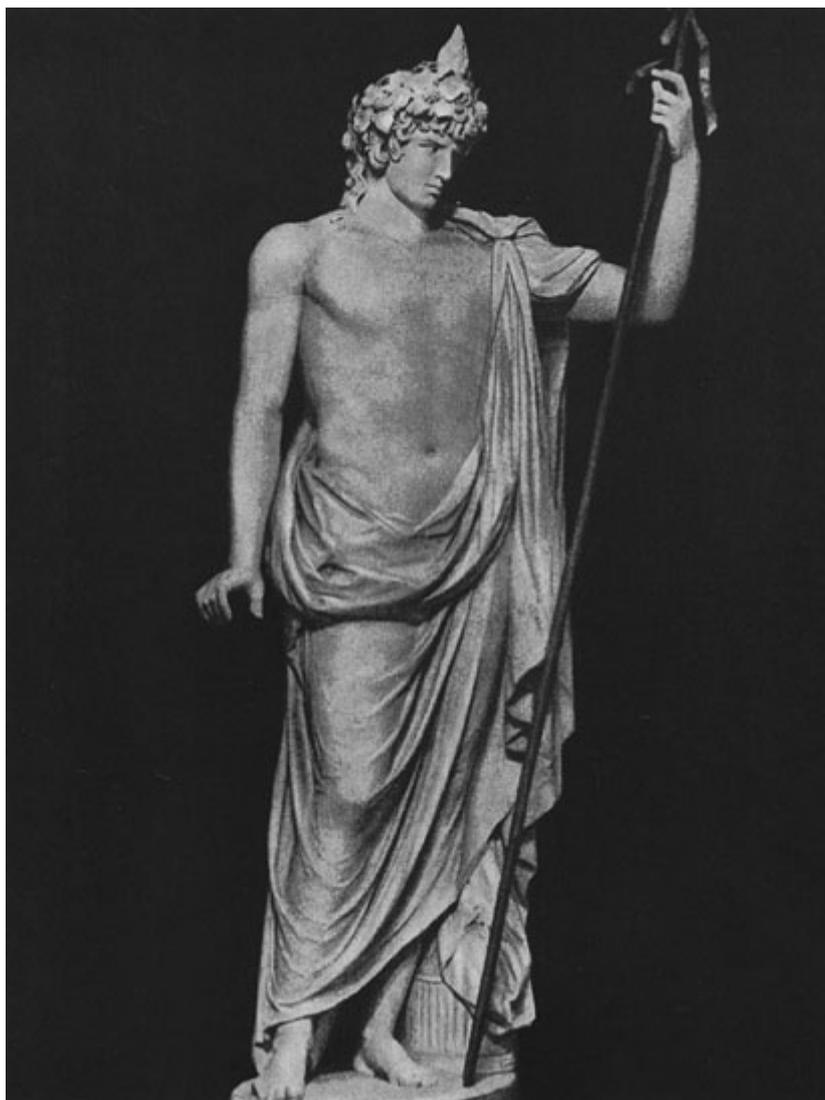
Рим, Капитолийские музеи.

К числу официальных портретов относятся панцирные статуи императора (то есть в полном вооружении), прославляющие его как военачальника. Такова, например, хорошая по качеству, но плохо сохранившаяся статуя Адриана из Олимпии. Свойственное этой эпохе увлечение искусством Греции, но в духе холодного, чисто внешнего подражания, отражено в статуе Капитолийского музея, представляющей Адриана в образе Арея типа Боргезе*. Обнаженная фигура императора довольно точно повторяет статую V века до н. э. На нее посажена портретная

голова Адриана, увенчанная шлемом. Такое соединение греческой скульптуры с портретной головой характерно для римской портретной пластики и встречается, как уже отмечалось, еще в период ранней Римской империи. Изображение Адриана в образе Арея, или Марса, особенно почитавшегося римлянами, должно было подчеркивать его военную доблесть.

* Арей Боргезе — греческая статуя второй половины V в. до н. э., изображающая бога войны, Арея. Считают, что она была выполнена скульптором Алкаменом Младшим. До нас дошла в римской копии.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 57, илл. 92.



Статуя Антиноя в образе Диониса.

Мрамор. 130-е гг.

Рим, Ватиканские музеи, Музей Пия—Клименты, Ротонда.

Для искусства времени Адриана велико значение образа Антиноя. Антиной — молодой грек из Вифинии, любимец Адриана, отличался необыкновенной красотой. Он сопровождал императора во всех его путешествиях. Во время пребывания в Египте Антиной, по преданию, покончил с собой, бросившись в Нил. После его самоубийства, которым он, по мнению современников, отвратил гибель Адриана, ему предсказанную, был учрежден культ Антиноя, в котором соединились религиозные представления Древнего Египта с образами греческих богов — явление, характерное для этого времени. Культ Антиноя получил широкое распространение главным образом в Греции и в Египте. Его почитали как Озириса и Адониса, Аполлона и Диониса, посвящали ему храмы и алтари. «Греки, по воле Адриана, обожествили Антиноя и утверждали, что через него даются предсказания» (Элий Спартиан, Жизнеописание Адриана, XIV, 7). Чеканились монеты с изображением Антиноя. Сохранилось очень много его портретов, большая часть их была выполнена в Греции и восточных провинциях Римской империи.

Во всех этих портретах мы видим одни и те же черты, воспроизводящие, по видимому, реальный образ: мускулистый торс с широкими плечами, довольно тонкие руки, округлое лицо с полными щеками, пухлые губы, довольно крупный нос, прямые брови. Следует думать, что все портреты Антиноя восходят к одному прототипу. Индивидуальные черты идеализированы, большинство портретов представляет его героически [с.59] обнаженным, как греческого атлета (например, статуя Национального музея в Неаполе, один из лучших портретов Антиноя), или в виде какого-либо греческого божества (например, статуя в Ватикане, изображающая его в образе Диониса). Однако красивое юношеское тело лишено силы и мужества

греческих прообразов. Его чувственная красота соединяется с выражением томной грусти и какой-то покорности судьбе.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 58—59, илл. 93.



Голова статуи Антиноя.

Мрамор. 130-е гг.

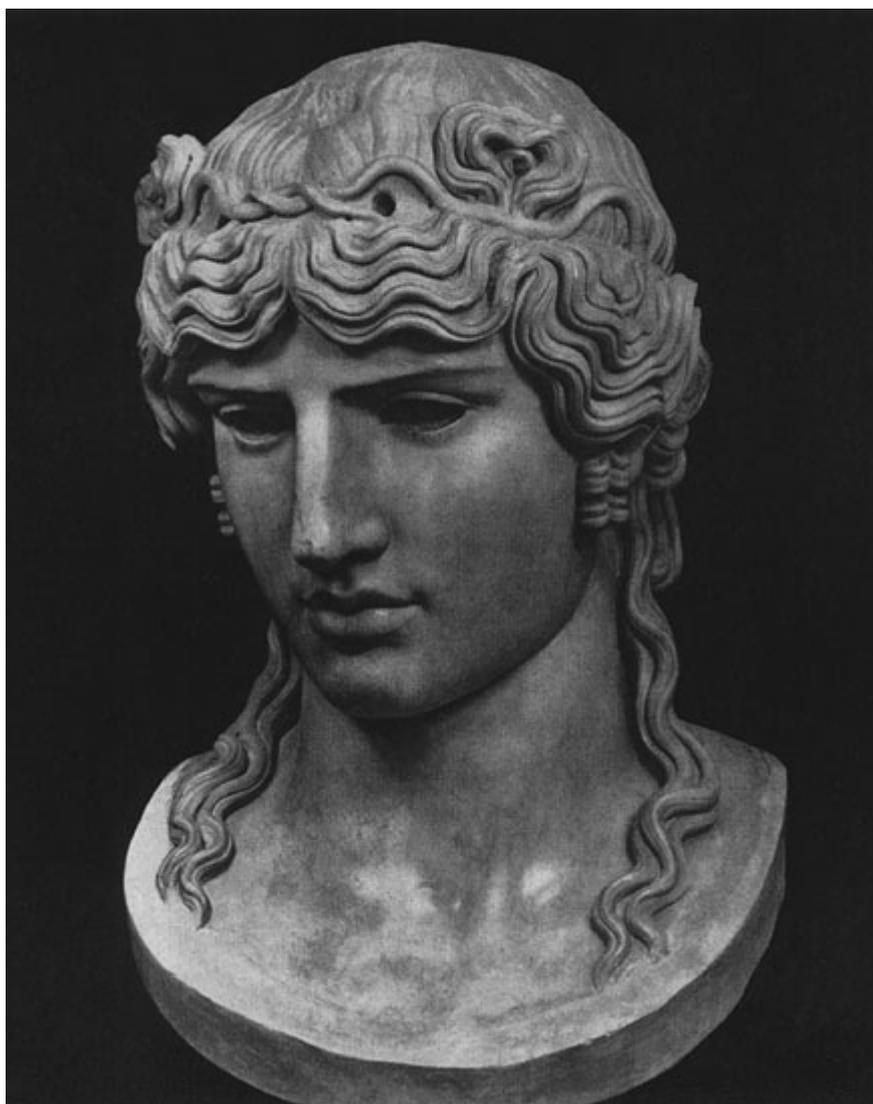
Неаполь, Национальный археологический музей.

Для искусства времени Адриана велико значение образа Антиноя. Антиной — молодой грек из Вифинии, любимец Адриана, отличался необыкновенной красотой. Он сопровождал императора во всех его путешествиях. Во время пребывания в Египте Антиной, по преданию, покончил с собой, бросившись в Нил. После его самоубийства, которым он, по мнению современников, отвратил гибель Адриана, ему предсказанную,

был учрежден культ Антиноя, в котором соединились религиозные представления Древнего Египта с образами греческих богов — явление, характерное для этого времени. Культ Антиноя получил широкое распространение главным образом в Греции и в Египте. Его почитали как Озириса и Адониса, Аполлона и Диониса, посвящали ему храмы и алтари. «Греки, по воле Адриана, обожествили Антиноя и утверждали, что через него даются предсказания» (Элий Спартиан, Жизнеописание Адриана, XIV, 7). Чеканились монеты с изображением Антиноя. Сохранилось очень много его портретов, большая часть их была выполнена в Греции и восточных провинциях Римской империи.

Во всех этих портретах мы видим одни и те же черты, воспроизводящие, по-видимому, реальный образ: мускулистый торс с широкими плечами, довольно тонкие руки, округлое лицо с полными щеками, пухлые губы, довольно крупный нос, прямые брови. Следует думать, что все портреты Антиноя восходят к одному прототипу. Индивидуальные черты идеализированы, большинство портретов представляет его героически [с.59] обнаженным, как греческого атлета (например, статуя Национального музея в Неаполе, один из лучших портретов Антиноя), или в виде какого-либо греческого божества (например, статуя в Ватикане, изображающая его в образе Диониса). Однако красивое юношеское тело лишено силы и мужества греческих прообразов. Его чувственная красота соединяется с выражением томной грусти и какой-то покорности судьбе.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 58—59, илл. 94.



Голова Антиноя.

Мрамор. 130-е гг.

Париж, Лувр.

Одним из лучших портретов Антиноя является мраморная голова в Лувре, вероятно, копия с бронзового оригинала. Она выполнена в духе классического греческого искусства V века до н. э. При этом идеализация черт лица соединяется со стремлением передать портретное сходство. Глаза были вставлены из цветного прозрачного камня и должны были производить живописное впечатление на гладкой поверхности мрамора. Голова Антиноя слегка наклонена, выражение лица немного грустное. Пассивная грусть и обреченность, которые мы видим почти на всех портретах Антиноя, делают его образ сложным и противоречивым, далеким от простоты, ясности и оптимизма подлинных произведений греческого искусства. По характеру

головного убора некоторые ученые считают, что на луврском портрете Антиной представлен в образе Озириса. Соединение черт египетского и греческого искусства можно видеть и в некоторых других скульптурах Антиноя. Такова, например, египетизирующая статуя из красного порфира в Ватиканском музее, изображающая Антиноя в древнеегипетском головном уборе — клафте и набедренной повязке. Его фигура представлена в позе, свойственной древнеегипетским статуям. Такое эклектическое соединение черт искусства Греции и Египта характерно для времени Адриана.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 59, илл. 95.



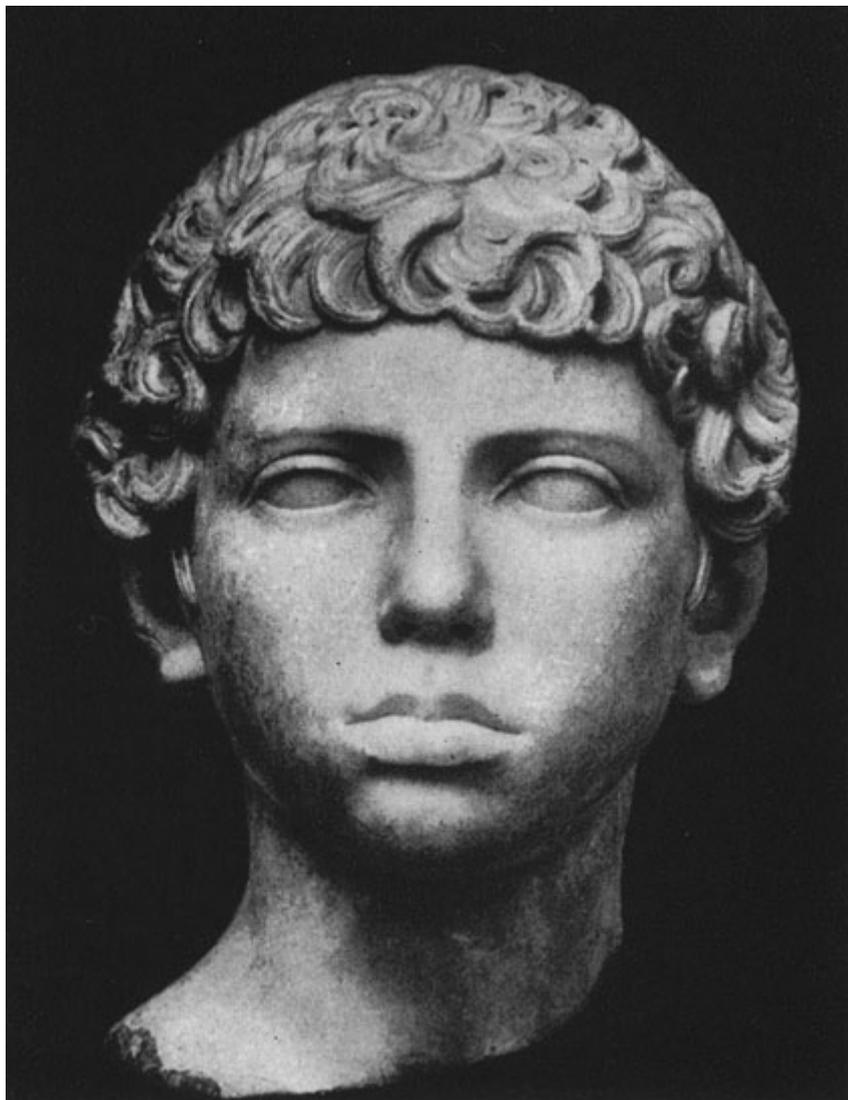
Бюст Сабинны.

Мрамор. Время Адриана.

Рим, Ватиканские музеи.

Классицизирующий портрет характерен для всего периода правления Адриана. Этот классицизм особенно присущ портретам его жены Сабины, испанки по происхождению. Один из лучших — бюст Ватиканского музея, выполненный в начале правления Адриана. Удлиненный овал лица Сабины, ее тонкие правильные черты хорошо гармонируют с идеализирующим характером портрета. Изящная головка грациозно сидит на длинной, гибкой шее. Выющиеся волосы, схваченные обручем надо лбом, уложены на затылке мягким узлом. Черты лица, несомненно портретные, овеяны легкой грустью. Характерен довольно большой нос с горбинкой, маленький рот.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 58, илл. 96.



Голова мальчика.

Мрамор. 120-е гг.

Берлин, Государственные музеи.

К тому же периоду относится ряд интересных портретов частных лиц. В этих портретах влияние классицизма сказывается главным образом в простоте и строгости построения, в известной обобщенности, отсутствии стремления к передаче деталей. Но в целом эти бюсты более индивидуальны, чем официальные, такие, как изображения Адриана и Антиноя. К началу правления Адриана относится одна из лучших скульптур его времени — голова мальчика (Берлинские музеи); классическая ясность и четкость скульптурной формы соединена с тонкой моделировкой. Немного выдающиеся скулы и очень полные губы придают индивидуальный характер лицу мальчика и делают его непохожим на римлянина. Это или ливиец, или житель одной из восточных римских провинций. Лицо его выражает мальчишеское упрямство и своенравие.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 59, илл. 97.



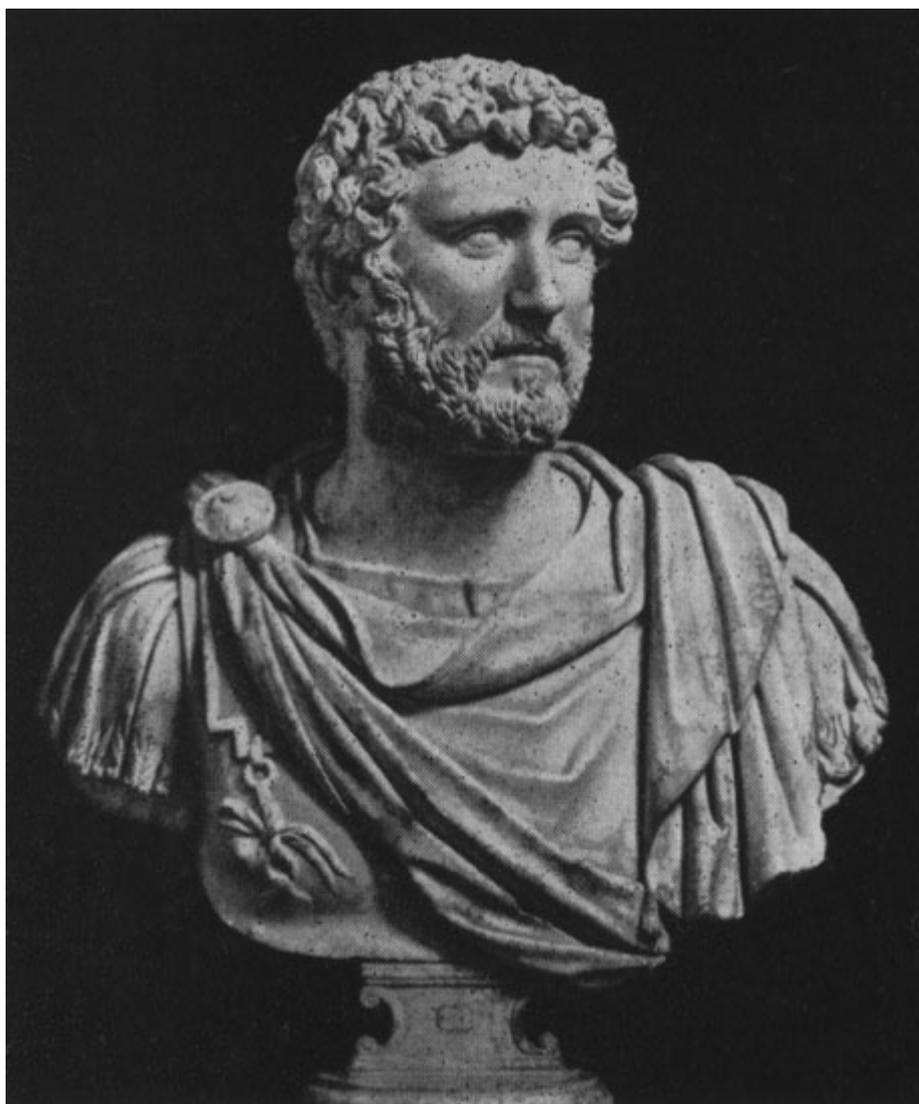
Статуя Антонина Пия.

Мрамор. 140—150-е гг.

Дрезден, Альбертинум.

Панцирная статуя дрезденского Альбертинума изображает императора стоящим во весь рост, с мечом в левой и копьем в правой руке. Плащ перекинут через левое плечо. На груди панцирь, украшенный рельефными изображениями головы Медузы и грифонов. На ногах — высокие башмаки. Этот официальный портрет, отличающийся большой репрезентативностью и пластической ясностью построения, не вносит ничего нового по сравнению с аналогичными статуями Адриана.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 61, илл. 98.



Бюст Антонина Пия из Байи.

Мрамор. Ок. 140 г.

Неаполь, Национальный археологический музей.

После смерти Адриана императором стал усыновленный им Тит Элий Антонин (138—161 гг. н. э.), получивший прозвище Пий (Благочестивый). Он вышел из среды богатых сенаторов провинции Галлии. На престол он вступил уже пожилым человеком, пятидесяти одного года. Своими личными качествами Антонин Пий значительно больше, чем Адриан, соответствовал представлениям римской знати, особенно сенаторов, об идеальном правителе. Он твердо следовал римским обычаям и религиозным традициям. По словам современников, он отличался мягким и добрым нравом, щедростью и отсутствием тщеславия.

«Он выделялся своей наружностью, славился своими добрыми нравами,

отличался благородным милосердием, имел спокойное выражение лица, обладал необыкновенными дарованиями... при всем этом у него было большое чувство меры и отсутствие всякого тщеславия» (Юлий Капитолин, Антонин Пий, II, 1).

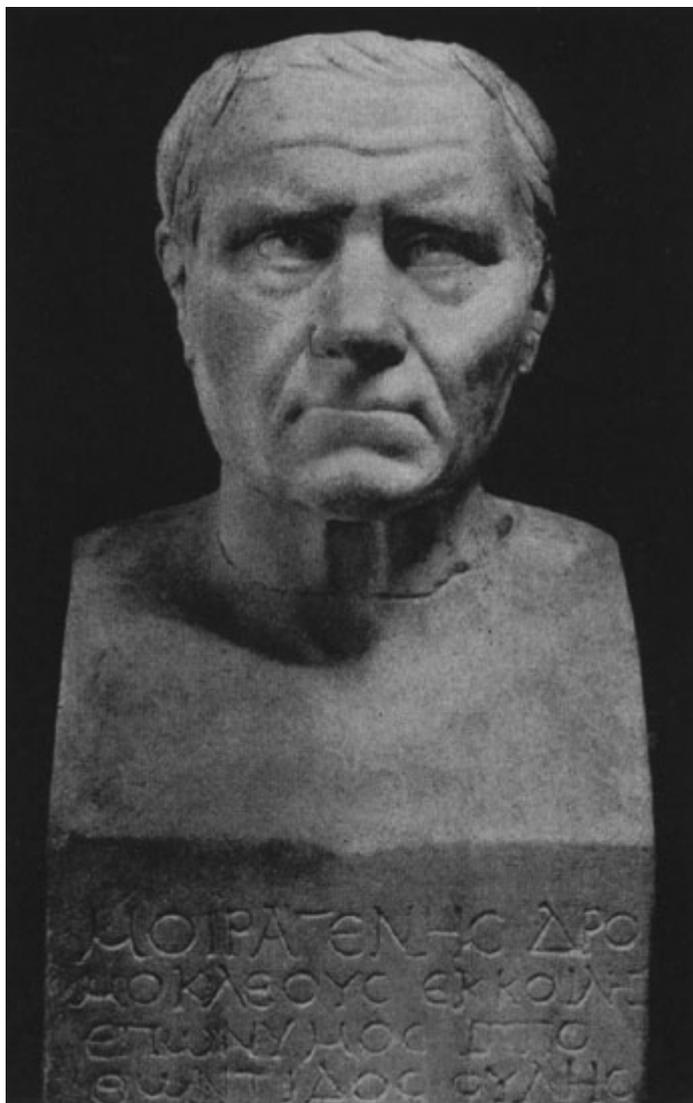
Будучи верным учеником Адриана, Антонин Пий следовал его миролюбивой политике. Во время его правления, продолжавшегося двадцать три года, произошло мало изменений во внешнем и внутреннем положении Рима. «...Он всегда любил мир в такой степени, что часто повторял слова Сципиона, что лучше сохранить жизнь одному гражданину, чем убить тысячу врагов» (Юлий Капитолин, Антонин Пий, IX, 10).

При Антонине Пии процветают провинции, растут и богатеют провинциальные города. Следуя советам Адриана, он большое внимание уделяет Афинам, выступает как защитник и покровитель эллинства. В Афинах основываются новые школы риторики и философии. Продолжается идеализация прошлого Греции, ее культуры и искусства.

В римском искусстве этого времени, в частности в искусстве портрета, не происходит резких изменений сравнительно с периодом Адриана. [с.61] Шире используются художественные приемы, впервые появившиеся в портретах времени Адриана: тонкая моделировка и полировка лица, применение бурава для волос и бороды. Техника бурава с течением времени приобретает все большее значение. Пластическая передача глаза становится постоянным явлением. Официальные портреты Антонина Пия мало отличаются от портретов Адриана. Одним из лучших его изображений является бюст из Байи в Национальном музее в Неаполе, относящийся к первым годам его правления. Император изображен в плаще, накинутом поверх панциря и скрепленном на правом плече застежкой. Подчеркнуты спокойствие и сдержанность, благородная и представительная внешность. Идеализация образа правителя сочетается с реалистической передачей черт лица — глубоко посаженных, затененных глаз, немного впалого рта с выдающейся верхней губой, довольно сильно выступающего подбородка.

При передаче волос применен бурав. Этот тип портрета чаще всего повторяется как в Риме, так и в провинциях.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 60—61, илл. 99.



Герма Мойрагена, сына Драмокла.

Мрамор. Время Адриана.

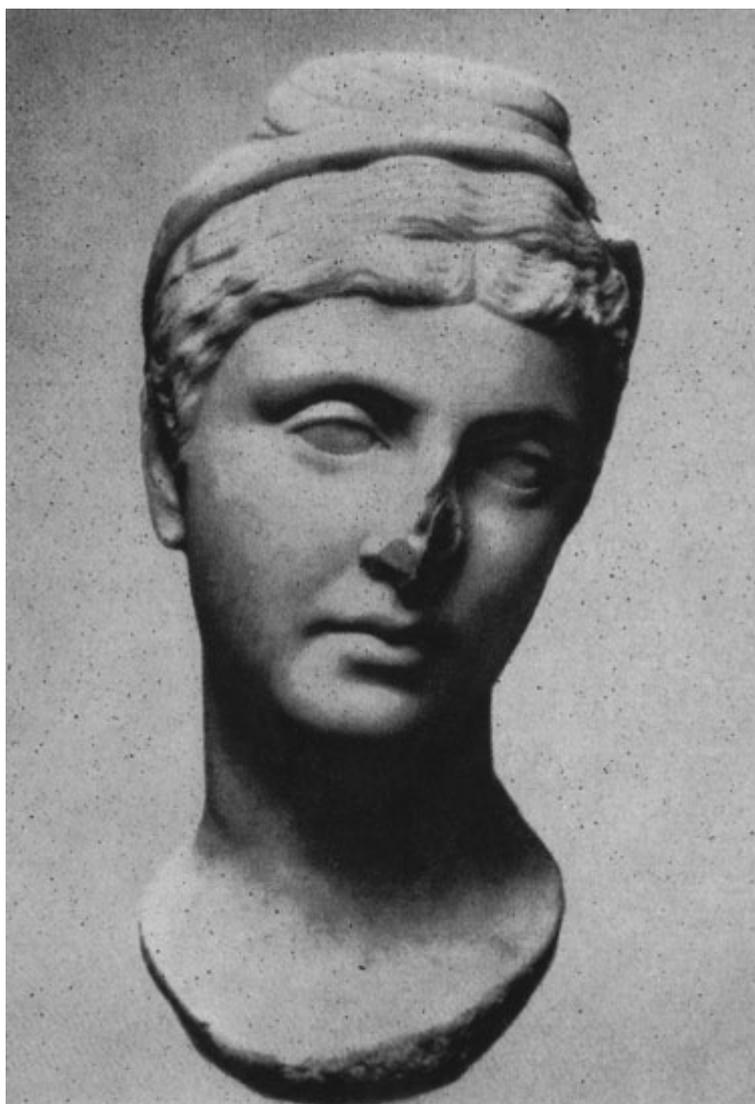
Афины, музей Агоры.

Найдена в цистерне, к югу от Гефестиона.

В греческом портрете времени Адриана наблюдаются различные тенденции. Многие его образы следуют художественным направлениям римского столичного портрета. Об этом говорят многочисленные бюсты Адриана, выполненные в Греции. Однако в ряде из них, найденных при раскопках в Афинах, надо отметить некоторое отставание от римского

портрета. Такова, например, герма, найденная в цистерне, к югу от Гефестиона; она изображает, судя по надписи, некоего Мойрагена, сына Драмокла. Герма относится к позднеадриановскому времени, но бритое лицо с морщинами на лбу и глубокими складками около носа по своему типу близко портретам времени Траяна, хотя моделировка его [с.60] значительно мягче, а глубоко сидящие глаза имеют пробуравленные зрачки. Волосы Мойрагена подстрижены в манере, напоминающей времена Юлиев-Клавдиев, но исполнены несколько иначе, легкой гравировкой, характерной уже для времени Адриана. Возвращение к некоторым скульптурным приемам более раннего времени можно видеть и в другом интересном памятнике — найденной в Афинах надгробной стеле с изображением некоего сирийца Дамаскена, о чем говорит надпись на стеле. Дамаскен представлен стоящим во весь рост, в тоге и сандалиях. Его бритое лицо напоминает характерные образы траяновских портретов, хотя по стилю эта стела датируется временем Адриана. Эти примеры показывают, что далеко не все портреты, выполненные в Греции в рассматриваемую эпоху, следовали классицизирующему направлению официального римского портрета, выражавшему личные вкусы Адриана и связанных с ним кругов римской знати.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 59—60, илл. 100.



Голова Фаустины Старшей.

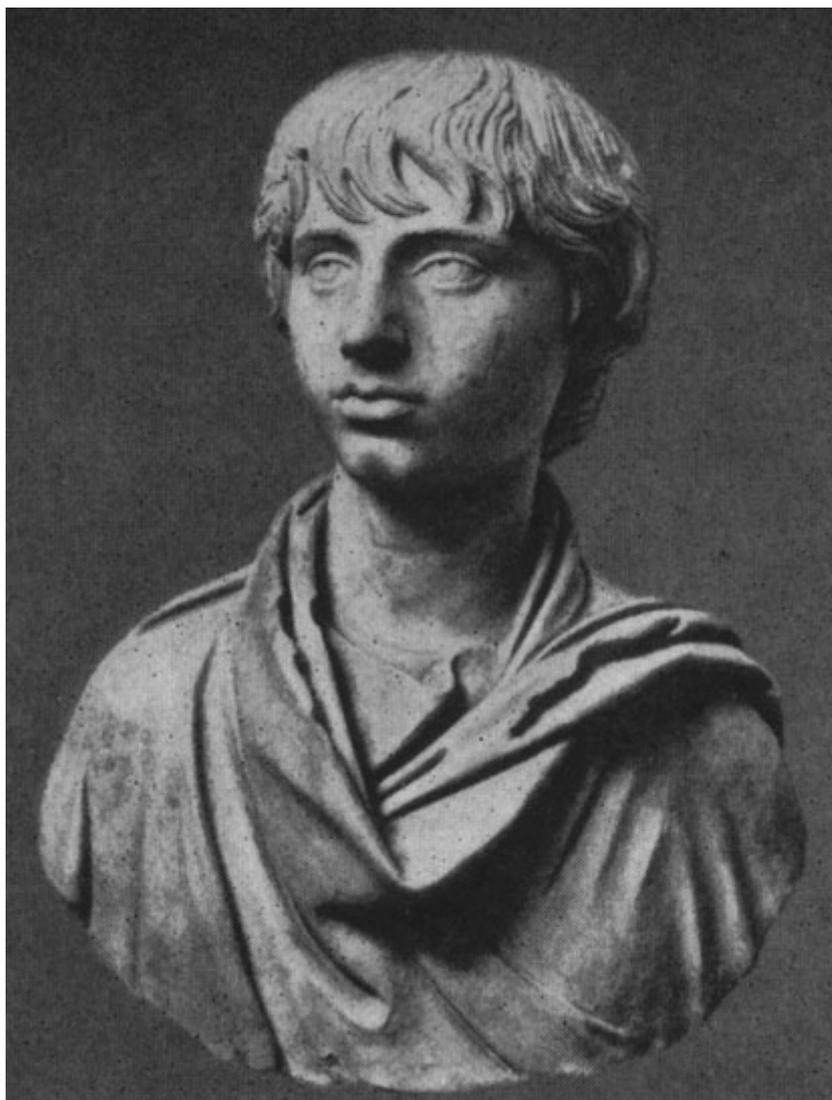
Мрамор. Ок. 140 г.

Остия, Археологический музей.

Черты классицизма в искусстве раннеантониновского времени особенно хорошо выражены в портретах супруги Антонина Пия — Фаустины Старшей. Известно более тридцати ее портретов, выполненных в различных частях Римской империи. Строгие и правильные черты лица Фаустины хорошо согласовались с классицистическими вкусами того времени. Во всех портретах Фаустины удлиненный овал лица, полные щеки, шея и подбородок, красивой формы нос, образующий в профиль почти прямую линию, что соответствует классическим нормам красоты. Эти черты особенно ярко выражены в голове Фаустины Капитолийского музея. Голова Фаустины из Остии — один из лучших, наиболее жизненных ее портретов —

следует Капитолийскому типу: но моделировка мрамора здесь более тонкая, дающая живописные эффекты светотени, благодаря значительно большему применению бурава и полировки поверхности мрамора. Индивидуальной особенностью лица Фаустины, повторяющейся на всех ее портретах, являются тяжелые веки, почти на четверть прикрывающие глаза. Зрачки выполнены пластически, взгляд устремлен вдаль, выражение лица грустное и томное. Такое изображение глаз придает особую прелесть классически правильным чертам Фаустины. Его можно видеть и на других портретах этого времени, главным образом лиц, близко стоящих ко двору и стремившихся подражать внешности императрицы.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 61, илл. 101.



Бюст Полидевка (один из любимых учеников Герода Аттика).

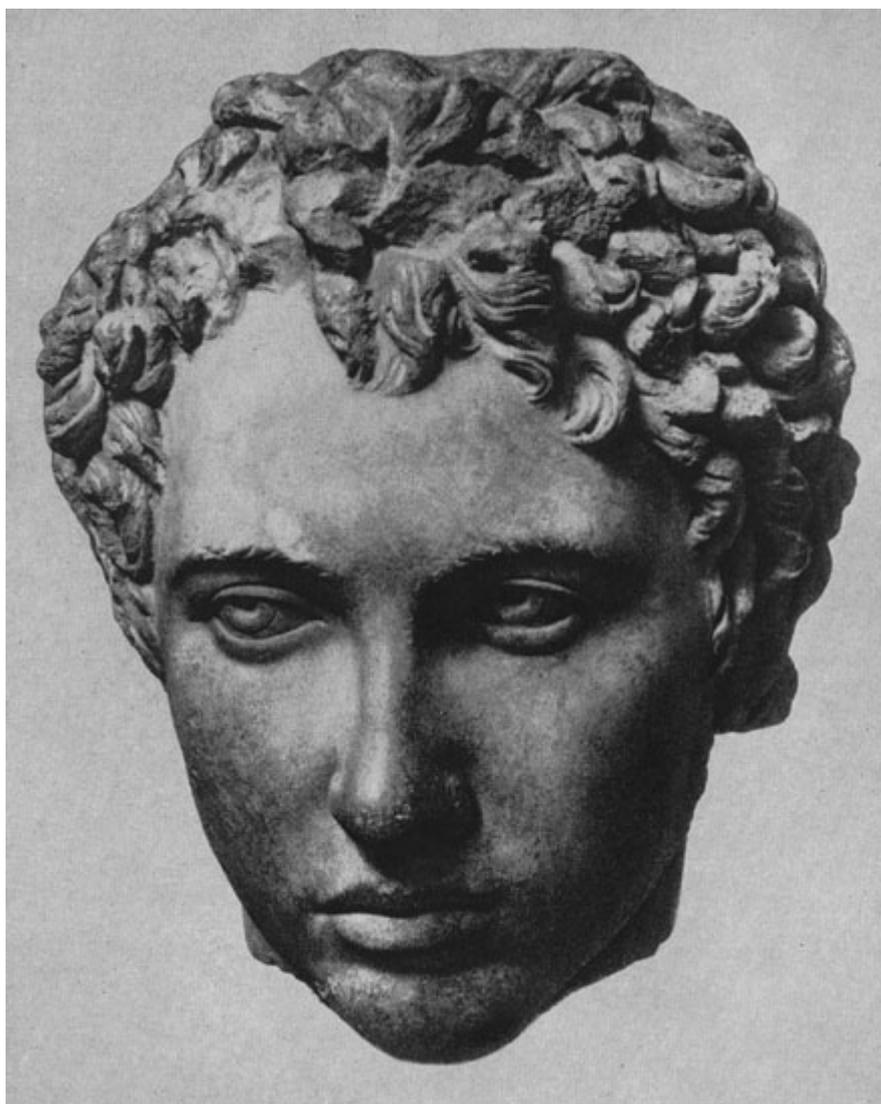
Мрамор. 150—160-е гг.

Берлин, Государственные музеи.

Найден в поместье Герода Аттика близ Афин.

Портретом другого ученика Герода Аттика — Полидевка считается бюст юноши, также в Государственных музеях Берлина. Он найден в поместье Герода Аттика близ Афин. Если в образе Мемнона акцентированы этнические черты чужеземца, то тут прекрасно передано очень индивидуальное лицо юноши грека с тонким овалом и правильными чертами. Своеобразен его рот с очень полными губами и упрямый подбородок. Волосы небрежно падают на лоб. Поворот головы усиливает впечатление жизни, которым веет от этого портрета. Глаза с вырезанными зрачками подняты кверху, взгляд их несколько затуманен, как у человека, поглощенного своими мыслями, и говорит о внутренней сосредоточенности изображенного. Следует упомянуть об интересной находке еще одного портрета Полидевка и превосходного изображения самого Герода Аттика, сделанной в 1961 году в Кефисьи близ Афин, где, как полагают, была вилла Герода Аттика. Он изображен как греческий философ, с бородой, в плаще, перекинутом через левое плечо.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 63, илл. 102.



Голова юноши.

Мрамор. Нач. 150-х гг.

Берлин, Государственные музеи.

Начало упадка Римской империи, которое столь ясно проявилось при последних Антонинах, чувствовалось уже в середине II века н. э., при Антонине Пии, несмотря на сохранение внешнего блеска «золотого века» империи. Усталость, стремление отойти от реальной жизни и углубиться во внутренний мир особенно характерны для римской знати того времени с ее утонченной культурой. Такие настроения проявляются в ряде произведений, прекрасным образцом которых служит портрет молодого человека из Берлинских музеев, относящийся к началу 50-х годов II века н. э. Голова юноши устало наклонена вправо. Выражение лица серьезное, слегка задумчивое. Врезанные зрачки помещены не в центре глаза, а ближе к

верхнему веку; этот своеобразный прием, распространяющийся в это время, придает мечтательное выражение взгляду. Густые, свободно лежащие завитки волос образуют живописную игру светотени, чему способствует мягкость исполнения головы, сочетающаяся с широким применением бурава. Художник создал удивительно тонкий, лирический образ, являющийся как бы продолжением портретов Антиноя с их томной грустью.

В рассматриваемый период уменьшается различие между римским и греческим портретом, которое мы отмечали выше. Римские скульпторы в своих работах вдохновлялись образами классической греческой скульптуры, подражали многочисленным портретам философов. Эти образы были близки и понятны греческим скульпторам, работы которых отличаются от столичного портрета лишь большей мягкостью в обработке материала, особым мастерством моделировки, отражавшим веками накопленный опыт. В греческих портретах также переданы настроение легкой грусти, самоуглубленность. Интересно, что эти портреты, изображающие частных лиц, часто более индивидуальны, чем римские.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 62, илл. 103.



Голова Мемнона (один из любимых учеников Герода Аттика).

Мрамор. 150—160-е гг.

Берлин, Государственные музеи, Античное собрание.

В середине II века н. э. в Греции большую роль играл Герод Аттик, богатейший горожанин Афин, фактически державший в своих руках все управление городом. Его влияние распространилось на всю страну. Многие греческие города он украсил прекрасными постройками, наиболее известной из которых является Одеон в Афинах.

Во время пребывания в Риме Герод Аттик обучал философии и риторике будущих императоров — Марка Аврелия и Люция Вера. Он основал в Афинах философскую школу. Его учениками были не только греки и римляне, но и представители других народов. Известны имена трех любимых учеников Герода Аттика — негра Мемнона, греков Ахилла и Полидевка. С

первым из них связывают портретную голову негра из Берлинских музеев, найденную в Пелопоннесе, на месте одной из роскошных вилл Герода Аттика. Этот превосходный портрет интересен тем мастерством, с которым передана наружность иноземца-варвара. Короткие, вьющиеся волосы, широкий нос, выдающиеся скулы, толстые губы. Редкая бородка обозначена насечками на щеках и подбородке. Зрачки глаз пробуравлены, взгляд их направлен в сторону, что усиливает присущее этому лицу задумчивое и грустное выражение. Это лицо незаурядного человека, ученого и мыслителя. Впервые мы встречаем столь ярко выраженные этнические черты в римском портрете.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 62, илл. 104.



Конная статуя Марка Аврелия.

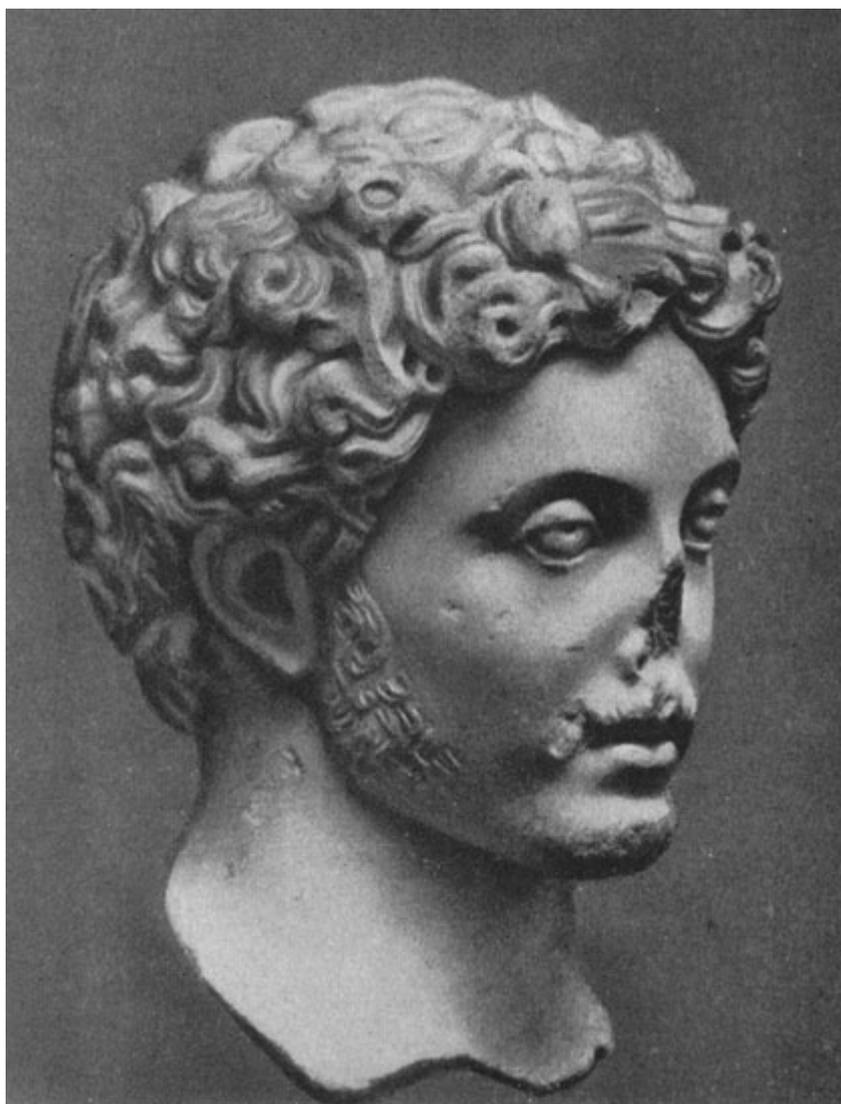
Бронза. 160—170-е гг.

Рим, Капитолийские музеи.

Самым знаменитым портретом Марка Аврелия является бронзовая статуя, изображающая его верхом на коне — единственная дошедшая до нас конная статуя римского императора. Первоначально она была установлена на склоне Капитолия напротив Римского форума. В XII веке ее перенесли на площадь Латерана. В 1538 году Микеланджело поместил ее на Капитолии. Статуя очень проста по замыслу и композиции. Монументальный характер произведения и жест оратора, которым император обращается к войску, говорит о том, что это триумфальный памятник, воздвигнутый по случаю победы*. Вместе с тем Марк Аврелий изображен как философ-мыслитель. На нем туника, короткий плащ, на обнаженных ногах — сандалии. Лицо Марка Аврелия, несомненно, индивидуальное, с немного выступающими скулами и выпуклыми глазами, несколько идеализировано. Густые вьющиеся волосы и довольно длинная борода даны глубоко врезанными, крупными завитками. Голова слегка наклонена вперед, губы плотно сжаты. Глаза, как и на других портретах, полуприкрыты верхними веками.

* Немецким ученым К. Леман-Хартлебен сделана попытка реконструкции этого памятника с фигурой поверженного варвара под правым копытом коня (К. Lehmann-Hartleben, Die antiken Grossbronzen, II). Ряд ученых выступает против этой реконструкции, считая, что по первоначальному замыслу фигуры варвара не было. Основное доказательство — изображения на монетах и медалях времени Марка Аврелия.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 64, илл. 105.



Голова юного Марка Аврелия.

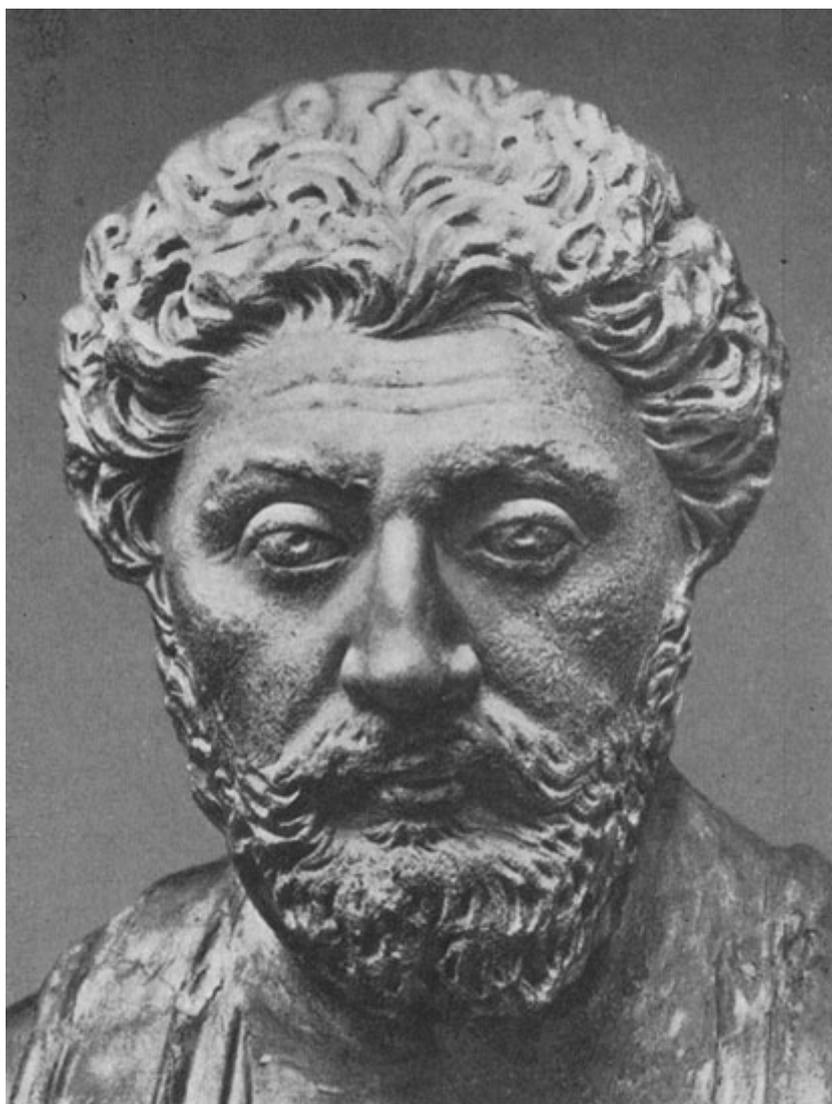
Мрамор. Ок. сер. II в.

Рим, Музей Римского форума.

В скульптурном портрете еще сохраняется простота композиции, строгость построения. Но поиски большей выразительности приводят к нарастанию живописных тенденций в обработке мрамора. Обильнее, чем раньше, применяется бурав при изображении волос и бороды. Зрачок [с.64] вырезается глубже, из желания придать глазу большую одухотворенность. Поверхность лица сильнее полируется и контрастирует с пышной массой волос и бороды. Еще более тонкой становится моделировка мрамора. Все эти черты особенно ярко проявляются в портретах самого Марка Аврелия. Их сохранилось очень много, они отражают все периоды его жизни, начиная с юного возраста. Уже в ранних портретах ясно выражено духовное начало,

характерная для Марка Аврелия самоуглубленность. Один из лучших ранних его портретов находится в музее Римского форума. Голова являлась частью статуи. Молодое лицо тонко моделировано, в низком рельефе обозначены волосы на щеках, верхней губе и подбородке. Поверхность лица сглажена. Напротив, крупные завитки волос на голове даны очень контрастно, глубокими врезами бурава. Глаза полуприкрыты верхними веками, что повторяется на всех изображениях Марка Аврелия и встречается на многих других антониновских портретах, превращаясь в характерный для этого времени художественный прием. Помещенный под верхним веком зрачок придает лицу юного Марка Аврелия задумчивое выражение. Портреты императора в зрелом возрасте отличаются внешней репрезентативностью, простотой, уравновешенностью композиции. Они отражают личные качества Марка Аврелия — трудолюбие, умеренность в повседневной жизни. Подобно своим предшественникам, он носил бороду, как греческие философы.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 63—64, илл. 106.



Бюст Марка Аврелия.

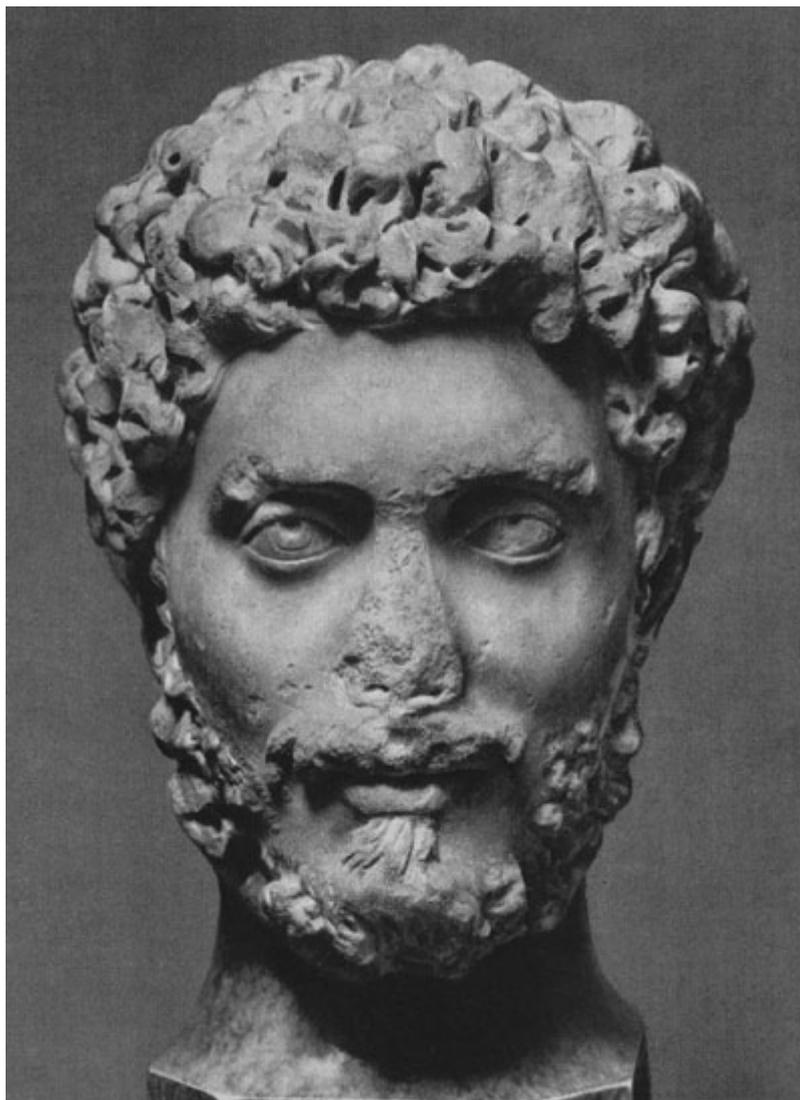
Мрамор. 170—180-е гг.

Рим, Национальный Римский музей.

Черты самоуглубленности особенно сильно выражены в изображениях пожилого Марка Аврелия, например, в бюсте из Национального музея в Риме. Это один из самых выразительных его портретов времени написания «Наедине с собой». Признаки старости выражены в морщинах на лбу, глубоких складках на лице, немного дряблой коже. Глаза сильно выступают из орбит. Однако в целом черты лица сравнительно мало изменились. Волосы, по-прежнему густые, выполнены глубокими врезами бурава, создающими светотеневые контрасты. В этом портрете акцентированы сосредоточенный и печальный взгляд Марка Аврелия, серьезность его лица, как бы выражающего отрешенность от жизни.

[с.65] «Ничтожна жизнь каждого, ничтожен тот уголок земли, где он живет. Ничтожна и самая долгая слава посмертная» («Наедине с собой»). По мнению Марка Аврелия, только философия может вывести человека на правильный путь. Занимаясь философией, следует добиваться того, чтобы стоять выше наслаждений и страданий и безропотно ждать смерти.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 64—65, илл. 107.



Голова мужчины.

Мрамор. 160-е гг.

Москва, ГМИИ имени А. С. Пушкина.

Период правления Марка Аврелия дал целый ряд хороших портретов, тонко раскрывающих внешний и внутренний облик человека. Некоторые из них находятся в музеях СССР. В собрании Государственного музея

изобразительных искусств имени А.С. Пушкина есть превосходная голова неизвестного мужчины, относящаяся к раннему периоду правления Марка Аврелия — вероятно, к 60-м годам II века н. э. Изображен человек средних лет. Высокий лоб мыслителя, немного впалые щеки, мягко очерченный рот. Глаза полуприкрыты верхними веками, как на портретах Марка Аврелия. Взгляд придает особую одухотворенность лицу. Мягкая моделировка умеренно полированного лица контрастирует с глубокой светотеневой проработкой волос, бороды и усов. Эта голова является одним из шедевров антониновского портрета. Несмотря на большое единство антониновского портрета, он отнюдь не однообразен благодаря использованию в нем различных скульптурных приемов.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 65, илл. 108.



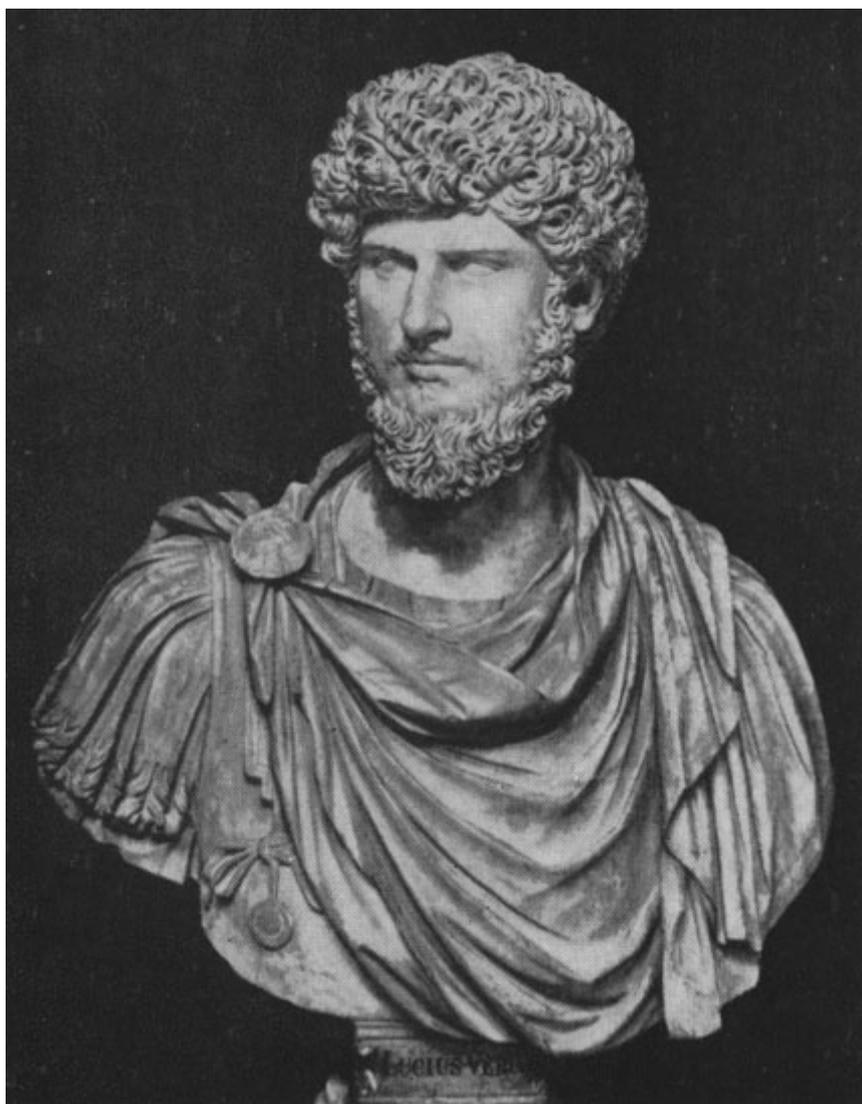
Голова женщины, так называемая Сириянка.

Мрамор. 160-е гг.

Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.

Женский портрет в Эрмитаже, так называемая «Сириянка», отличается от московского портрета сильной полировкой лица и почти полным [с.66] отсутствием следов бурава. Тонкое продолговатое лицо «Сириянки» с неправильными, даже некрасивыми чертами восточного типа благодаря полировке кажется почти прозрачным. Глаза с утолщенными верхними веками смотрят в сторону и вверх, выражение лица немного грустное и мечтательное. На губах чуть заметная улыбка с легким оттенком иронии. Густые брови выполнены пластически и контрастируют с гладкой поверхностью лица. Сложная прическа с большим узлом волос кажется слишком тяжелой для этой небольшой головы. Ровные волосы разделены процарапанными линиями. Этот портрет правдиво передает не только внешние черты, но и внутренний облик молодой женщины, принадлежавшей, вероятно, к высшим кругам провинциальной знати с ее высокой и утонченной культурой.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 65—66, илл. 109.



Бюст Луция Вера.

Мрамор. 150—160-е гг.

Париж, Лувр.

Совсем иной образ дают портреты соправителя Марка Аврелия, рано умершего Люция Вера (даты жизни: 130—169 гг. н. э.). По своему характеру он был полной противоположностью Марка Аврелия. Это был гордый, самонадеянный человек, очень заботившийся о своей внешности. За короткий период правления Люций Вер мало находился в Риме, проводя свою жизнь в походах. Один из наиболее характерных портретов Люция Вера — бюст в Лувре. Скульптор стремился передать эффектную внешность Люция Вера, не углубляясь в его внутренний мир. Портрет отличается большой репрезентативностью. Низко срезанный бюст хорошо передает высокий рост и стройную фигуру Люция Вера. Скрепленный на правом

плече круглой фибулой палудаментум падает вниз красивыми складками. Густая шапка вьющихся волос и довольно длинная борода дают чисто живописное сочетание сильно расчлененной массы волос с отполированной до блеска поверхностью лица. Несмотря на идеализацию, переданы характерные черты Люция Вера: низкий лоб, почти скрытый под волосами, маловыразительный взгляд небольших глаз.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 65, илл. 110.



Бюст Люция Вера из Маренго.

Серебро. 150—160-е гг.

Турин, Музей древностей.

Интересен его серебряный бюст, найденный в 1928 году в Маренго в северной Италии и хранящийся в музее Турина. Бюст выполнен в

натуральную величину и передает обычный тип портретов Люция Вера. Он интересен как первый дошедший до нас образец римской монументальной скульптуры из драгоценных металлов*. Бюст с большим мастерством выполнен из одного тонкого листа серебра, без спайки, путем вытягивания и выколачивания на деревянной основе. Сочетание гладкой, блестящей поверхности лица с чеканными завитками волос и чешуйчатым панцирем чрезвычайно эффектно. Бюст Люция Вера из Маренго свидетельствует о высоком мастерстве, достигнутом римскими торевтами.

* Об использовании золота и серебра для изготовления монументальных скульптур сообщает Плиний (Nat. Hist., XXXIV). В 1939 г. при раскопках в Аванше в Швейцарии был найден бюст Марка Аврелия, сделанный из чистого листового золота, высотой 0,33 м. Он является провинциальным повторением официального типа портретов этого императора.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 65, илл. 111.



Бюст Коммода в образе Геркулеса.

Мрамор. Ок. 190-х гг.

Рим, Капитолийские музеи, Дворец Консерваторов, Зал гобеленов.

Наибольшей известностью пользуется портрет Коммода, хранящийся во дворце Консерваторов в Риме. Император изображен в образе Геркулеса. Культ Геркулеса, греческого Геракла, считавшегося покровителем династии Антонинов, получил особенно широкое распространение в Риме при Коммодe, который называл себя «новым Геркулесом». Коммод изображен в накинутой на плечи львиной шкуре, лапы которой завязаны узлом на его груди. Голову покрывает львиная морда. Правой рукой Коммод держит положенную на плечо дубинку, в левой — яблоки Гесперид. Лицо, обрамленное пышной шапкой волос и короткой вьющейся бородой, напоминает портреты Марка Аврелия. Глаза полуприкрыты верхними

веками, но зрачки пробуравлены глубже, благодаря чему взгляд кажется особенно выразительным. Сильно полированы обнаженные части тела. Создается живописный контраст гладкой и блестящей кожи лица с крутыми завитками волос и бороды, глубоко расчлененными врезами бурава.

«Он имел пропорциональное телосложение, но выражение лица было тупое, как у пьяниц, и речь беспорядочна. Его волосы были всегда выкрашены и припудрены золотым порошком. Он заставлял подпаливать себе волосы и бороду, так как боялся бритвы» (Лампридий, Коммод, 17).

Бросается в глаза несоответствие большого бюста, почти полуфигуры, и хрупкой резной подставки, на которой он покоится. Подставка представляет собой шар — символ Вселенной, — на котором лежат два перекрещивающихся рога изобилия — символ Фортуны. Между ними — щит с рельефной головой Горгоны. По сторонам шара находились две фигуры коленопреклоненных амазонок, из которых сохранилась лишь левая. В целом портрет Коммода, выполненный около 190 года н. э., отличается изысканной манерностью, утонченностью техники обработки мрамора. Если лицо Коммода выполнено еще в традициях более раннего антониновского портрета, то построение всей скульптуры говорит о полном нарушении этих традиций.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 67, илл. 112.



Бюст юного Коммода.

Мрамор. Ок. 170 г.

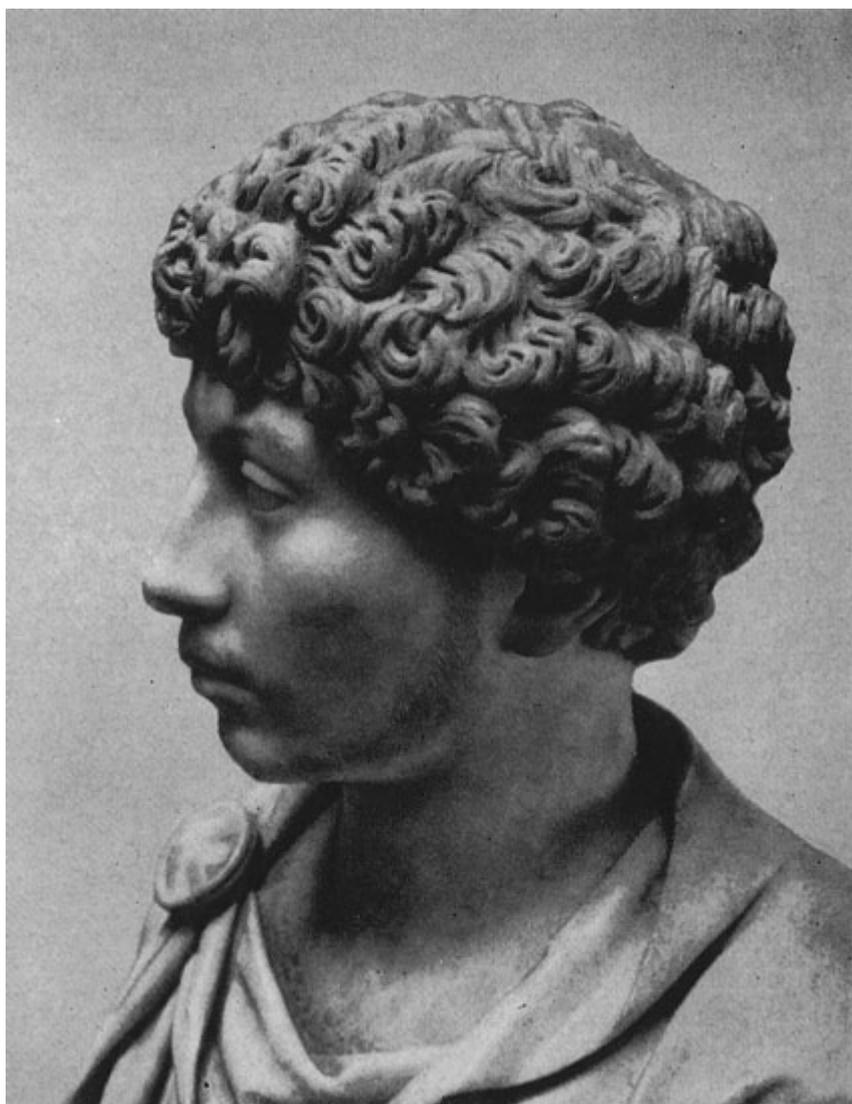
Рим, Капитолийские музеи, Новый дворец, Зал императоров.

Вступив на престол, Коммод заключил мир с непокорными еще племенами квадов и маркоманов, чем вызвал большое недовольство сената. Опираясь главным образом на военные круги, особенно на преторианские войска, Коммод стремился к превращению своей власти в неограниченную монархию. Он требовал особого поклонения и божеских почестей. Недовольство Коммодом вызвало заговор против него среди его приближенных. Он был убит в ночь на 1 января 193 года. Портретов Коммода сохранилось немного. Видимо, многие из них были уничтожены после его смерти.

Портреты юного Коммода, выполненные в 70-х годах II века н. э., сохраняют

еще черты классицизма в построении и отличаются официальной репрезентативностью. Таков погрудный бюст Капитолийского музея, изображающий Коммода в возрасте пятнадцати-шестнадцати лет. Юный Коммод одет в тунику и палудаментум. Форма большого бюста с подставкой и табличкой для имени придает всему облику торжественность и монументальность. Голова Коммода немного повернута влево. Еще подростки округлое лицо некрасиво: очень большие уши, слишком крупный рот. Откинутые со лба короткие пряди волос кажутся язычками пламени — так сильно они разработаны продольными врезами бурава. Глаза полуприкрыты тяжелыми веками, как на портретах Марка [с.67] Аврелия. Взгляд немного грустный, задумчивый. Вместе с тем в этом лице, несмотря на его юность, уже угадывается порочность будущего императора.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 66—67, илл. 113.



Бюст Волкация Меропна.

Мрамор. Ок. 160 г.

Остия, Археологический музей.

Другой, очень яркий образ неримлянина — человека восточного происхождения — представляет портрет некоего Меропна Волкация. Это имя выгравировано на табличке на подставке бюста. Портрет был найден в Остии и хранится в местном музее. Исключительно мягко, без резких переходов моделированы черты лица, особенно неопределенны очертания рта. Легкими насечками намечены небольшие усы и бачки на щеках. Густые вьющиеся волосы еще сильнее разработаны буравом, чем в описанных выше портретах, еще контрастнее сочетание освещенных и затененных частей.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 66, илл. 114.



Статуя Корнелии Антонии из Писидии.

Мрамор. 160—170-е гг.

Стамбул, Археологический музей.

Столичный римский портрет, совершенствуя и развивая принципы классицизирующего искусства антониновского времени, приходит в поздних произведениях к отрицанию его основного принципа — строгости, простоты и ясности построения. Портрет, развивающийся в восточных провинциях, до конца II века сохраняет сложившиеся в раннеантониновскую эпоху стиль и приемы исполнения. Ко времени Марка Аврелия относится происходящая из Антиохии в Писидии статуя некоей Корнелии Антонии, хранящаяся в Археологическом музее в Стамбуле. Стройная женская фигура закутана в плащ, край которого накинут ей на голову. Этот тип статуи, восходящий к скульптурам раннего эллинизма, с большой тонкостью и мастерством

воспроизведен малоазийским скульптором. С исполненной в духе классических образцов фигурой хорошо гармонирует увенчивающая ее красивая женская голова. Правильные черты округлого лица, несомненно, идеализированы скульптором. Трактовка глаз [с.68] с посаженным под верхним веком зрачком аналогична трактовке глаз в римских портретах и прежде всего в изображениях Фаустины Младшей, жены Марка Аврелия. Но особая мягкость моделировки и очень умеренное применение бурава являются особенностями греческого, в том числе и малоазийского портрета того времени.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 67—68, илл. 115.



Статуя Неокла, сына Геродора, из Анапы.

Мрамор. 187 г.

Москва, ГМИИ имени А. С. Пушкина.

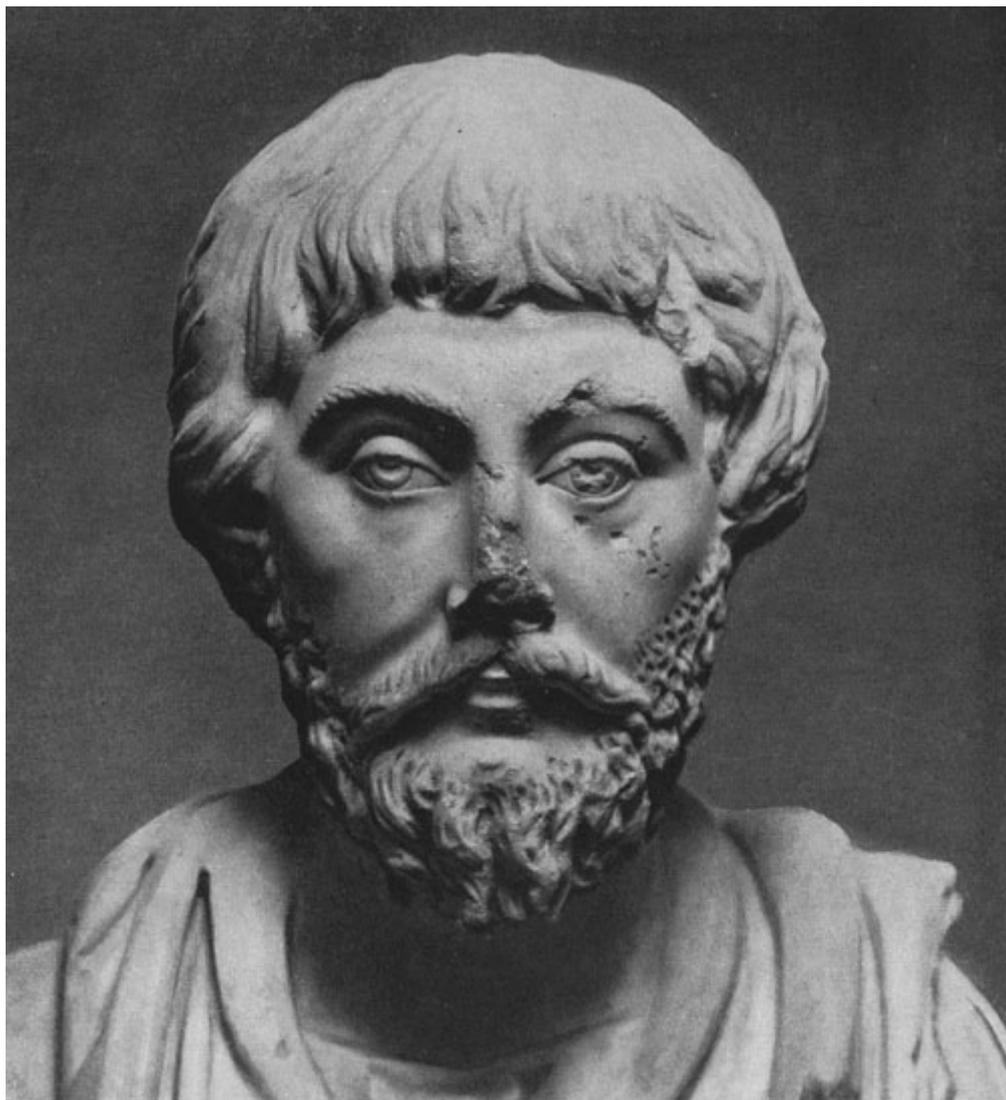
Найдена в 1939 г. в Анапе.

С малоазийской школой скульптуры, несомненно, связан выдающийся памятник искусства рассматриваемой эпохи, найденный в 1939 году на далекой периферии римского мира, на территории Боспорского царства, в городе Горгииппии (современной Анапе)*. Рядом со статуей, хранящейся теперь в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, были найдены обломки надписи, вероятно к ней относящиеся. Надпись сообщает, что Геродор, правитель Горгииппии, поставил эту статую отцу своему Неоклу, сыну Геродора, в 187 году н. э. Внешность изображенного свидетельствует, что перед нами — отнюдь не грек или римлянин, а представитель местного населения, мужчина средних лет, в тунике и длинном, закрывающем всю фигуру плаще; он стоит в традиционной позе греческого оратора: правая рука заложена за складку плаща, левая опущена вниз. Голова более объемна, чем фигура. Лицо, обрамленное короткой бородой, напоминает антониновские портреты исполнением глаз, полузакрытых верхними веками, с вырезанным зрачком, а также кудрявой бородой. Но волосы, падающие на лоб почти прямыми прядями и закрывающие уши, длинные, опущенные книзу усы и самый тип несколько плоского, широкоскулого лица характерны для местных жителей. О принадлежности изображенного к числу местной знати свидетельствует и массивная гривна, завершающаяся змеиными головками, и медальон с головкой быка на его шее — знаки власти у варварских племен, никогда не применявшиеся ни римлянами, ни греками. Фигура Неокла отличается от античных скульптур своими пропорциями, плоскостностью и некоторой графичностью исполнения. Можно предположить, что эта скульптура была выполнена на Боспоре приезжим мастером-греком, скорее всего малоазийцем, отразившим в своем произведении традиции местного

искусства. Но отсутствие достаточного материала не позволяет нам утверждать это с уверенностью. Нельзя исключать и возможность ее изготовления, по заказу боспорского правителя, в одном из малоазийских центров, со скульптурой которых она имеет много общего. Эта статуя интересна как доказательство широкого распространения традиций антониновского портрета на всю территорию античного мира, вплоть до далеких его окраин.

* Горгиппия была столицей государства синдов, населявших юго-западную часть Таманского полуострова. В IV в. до н. э. стала частью Боспорского царства.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 68, илл. 116.



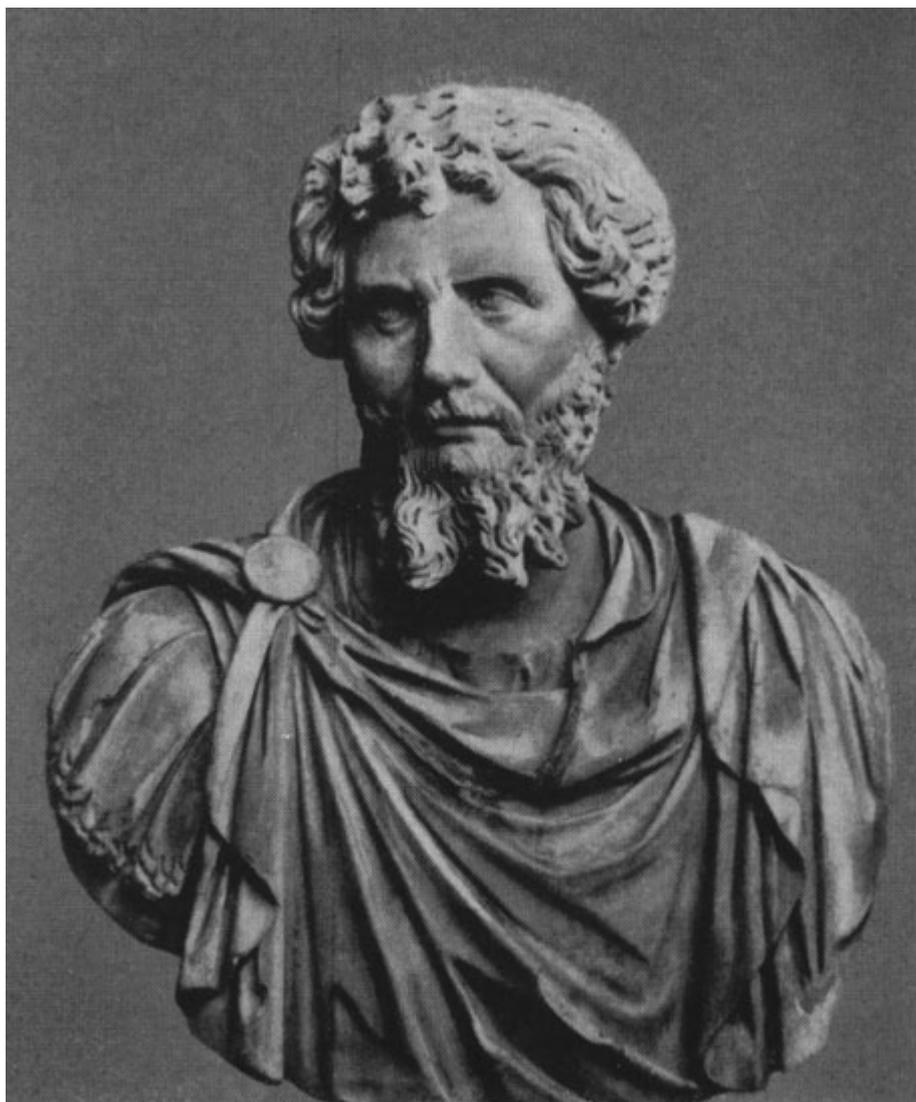
Статуя Неокла. Деталь.

Мрамор. 187 г.

Москва, ГМИИ имени А. С. Пушкина.

Найдена в 1939 г. в Анапе.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 68, илл. 117.



Бюст Септимия Севера.

Мрамор. Ок. 200 г.

Мюнхен, Глиптотека.

По свидетельствам древних историков, это был человек с сильной волей, храбрый и жестокий. Элий Спартиан рассказывает, с какой жестокостью он расправлялся со своими соперниками Нигером и Альбином и их сторонниками, но, с другой стороны, отмечает и положительные его

черты как правителя: «Север отличался не только неумолимостью по отношению к преступлениям, но и особым умением выдвигать способных [с.71] людей. Достаточно много времени он отдавал занятиям философией и ораторским искусством и отличался необыкновенным рвением к наукам;...с одной стороны, он казался чрезвычайно жестоким, а с другой — чрезвычайно полезным для государства» (Элий Спартиан, Север, XVIII, 4—7). Север вел удачные войны на Востоке и в Британии. Как основатель новой династии, Септимий Север старался внешне походить на «законных» императоров из дома Антонинов, пользовавшихся популярностью. В своих портретах он, видимо, ценил благообразие и импозантность. Его портрет в Мюнхенской глиптотеке во многом напоминает изображения императоров из династии Антонинов. Лицо с неправильными мягкими чертами обрамлено густыми вьющимися волосами и небольшой кудрявой бородкой. Гладкая, тонко моделированная поверхность кожи сочетается с шероховатой фактурой волос, выполненных с обильным применением бурава. Этот портрет еще полностью примыкает к портретам Антонинов. В нем есть эффектность, декоративность, поверхность трактована в живописной светотеневой манере. В то же время его кроткое, грустное выражение не вяжется с образом императора, охарактеризованным выше.

В римских портретах трактовка бюста, а также характер одежды являлись средствами усиления художественной выразительности образа. В этом портрете Септимия Севера свободная постановка головы, широкие плечи и грудь, а также глубокие складки одежды подчеркивают пространственное построение, монументальность и живописность бюста, усиливают впечатление парадности и импозантности. Три локона, спускающиеся на лоб, придают Септимию Северу сходство с изображениями бога Сераписа, культ которого был широко распространен на родине императора и далеко за ее пределами.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 71, илл. 118.



Бюст Юлии Домны.

Мрамор. Кон. II — нач. III вв. н. э.

Рим, Капитолийские музеи, Новый дворец, Зал императоров.

Другие дошедшие до нас портреты Септимия Севера близки к мюнхенскому. Возможно, художникам было предписано придерживаться определенного образца. Если изображения Септимия Севера еще можно рассматривать в кругу искусства поздних Антонинов и в трактовке их мало нового, то женские портреты этого периода содержат в себе новые черты. Их создатели стремились выделить наиболее характерное в лице, причем поиски направлены были на усиление выразительности образа, особенно в портретах жены Септимия Севера Юлии Домны. Юлия Домна, дочь Бассиана, жреца бога солнца Элагабала в Эмесе, в Сирии, была одной из интереснейших женщин того времени. Жестокая, властная, она отличалась блестящим умом

и выдающейся красотой. Будучи императрицей, она способствовала проникновению в Рим восточных влияний в области философии и культуры. Жизнь ее, полная драматических событий — слава, власть и трагический конец (она стала женой своего пасынка Каракаллы и после его убийства покончила с собой), — характерна для этой эпохи. Облик императрицы запечатлен в ряде портретов. Портрет Юлии Домны из Капитолийского музея в Риме отличается от рассмотренного нами портрета Септимия Севера более индивидуальной передачей характерных особенностей образа. Крупные черты лица, густые волосы на прямой пробор обрамляют лоб и спускаются [с.72] на уши, сзади масса волос уложена на затылке в виде широкого плоского узла. Эта прическа характерна для конца II — начала III века. Выражение глаз и рта Юлии передает состояние какого-то внутреннего беспокойства и озабоченности, умеряемых внешними формами парадного портрета: свободной постановкой головы, строгостью сложной прически, глубокими складками одежды на груди. Детально проработанная поверхность волос и складок одежды, драпирующей бюст, контрастирует с гладкой поверхностью лица. В этом портрете выражена твердость и властность натуры Юлии Домны, смягченная высокой внутренней культурой.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 71—72, илл. 119.



Портрет Юлии Домны.

Мрамор. Ок. 200 г.

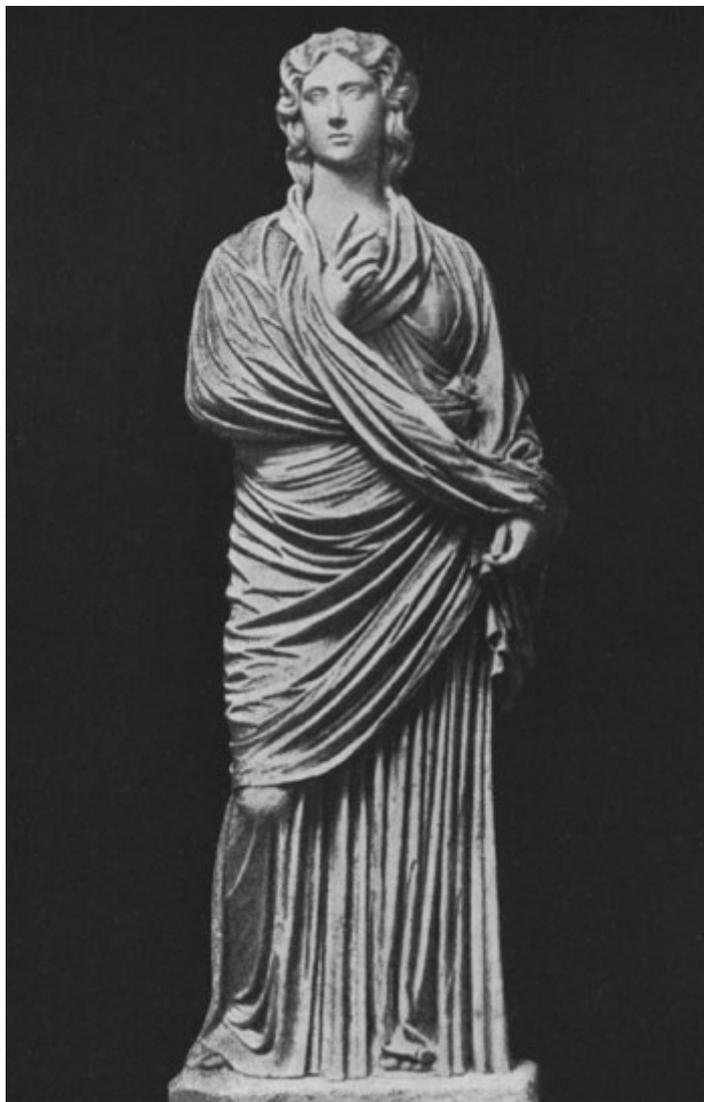
Мюнхен, Глиптотека.

Другой бюст Юлии Домны из Мюнхенской глиптотеки построен по тому же принципу выделения наиболее характерного в лице, как и портрет Капитолийского музея, но превосходит его по художественным качествам. Лицо обрамлено тяжелой массой волос, разделенных прямым пробором, спускающихся волнами, закрывая уши и часть щек; сзади волосы сложены плоским пучком на затылке. Довольно низкий широкий лоб, густые сросшиеся брови придают облику индивидуальный характер. Взгляд больших миндалевидных глаз, обращенных влево, недоверчив и печален. Небольшой рот плотно сжат, хотя в тонком рисунке губ сохраняется как будто отблеск улыбки. Этот образ приковывает внимание зрителя своей

внутренней одухотворенностью и справедливо может быть отнесен к лучшим портретам начала III века.

В этих произведениях все внимание мастера обращено на выразительность лица; волосы, как рама, только выделяют его. Усиливаются элементы графичности: брови изображаются насечками и плотная масса волос расчленяется глубокими врезанными линиями. Особенную важность приобретает исполнение глаз с помещенными под верхним веком зрачками. Эти новые художественные приемы усиливают экспрессию портрета.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 72, илл. 120.



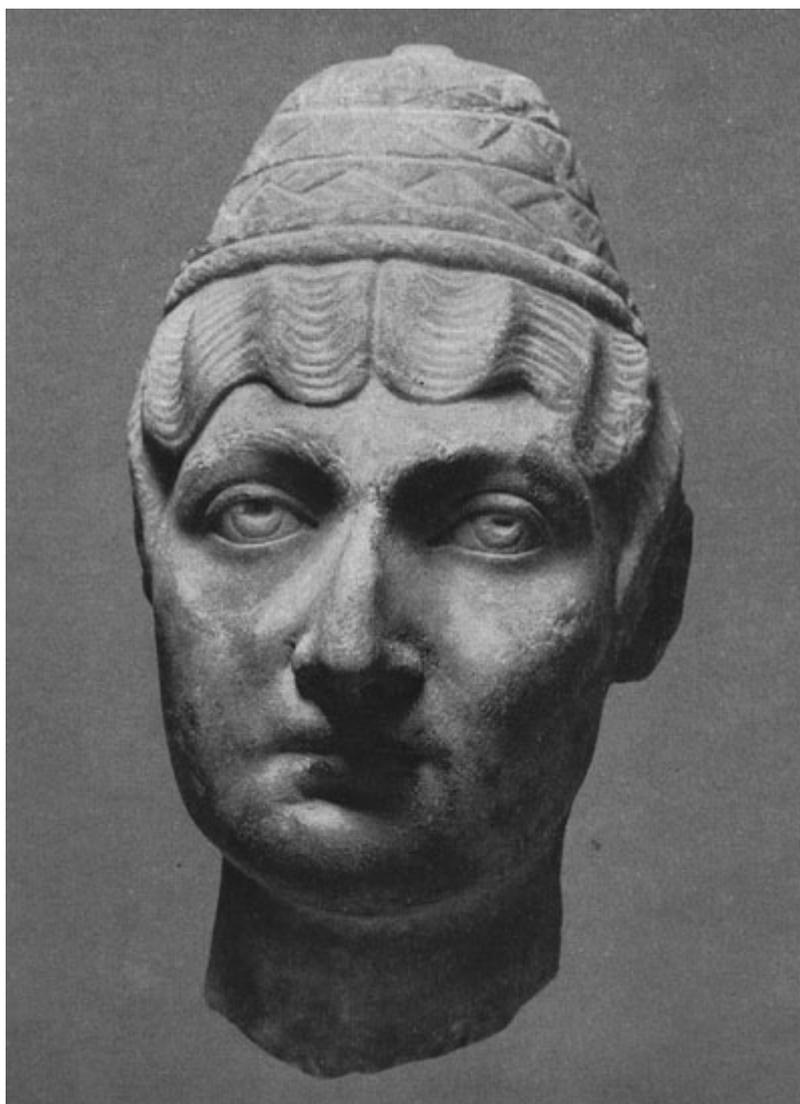
Статуя знатной римлянки.

Мрамор. Нач. III в.

Рим, Вилла Дориа-Памфили.

В портретных статуях первой половины III века сохраняются традиции предшествующего периода: поиски новых решений образа [с.73] сосредоточиваются в изображении головы и лица и сочетаются с фигурой, выполненной в классических формах, восходящих к греческим статуям V—IV веков до н. э. Типичным примером женской портретной статуи начала III века является выполненная хорошим мастером фигура знатной римлянки в палаццо Дория в Риме, прекрасной сохранности. Строгое и печальное лицо с большими глазами и выразительным маленьким ртом, с немного выдающейся нижней губой, обрамлено густыми прядями волнистых волос. Это характерный образ молодой женщины из знатной фамилии этого времени. Типичное римское лицо сочетается с классической монументальной фигурой. Позднее, в середине и второй половине века, произойдет изменение стиля изображения самой фигуры.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 72—73, илл. 121.



Голова женщины из Остии.

Мрамор. Рубеж II—III вв.

Москва, ГМИИ имени А. С. Пушкина.

Заслуживает внимания женский портрет из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина в Москве, относящийся к рубежу II и III веков или к началу III века. Лицо задумчивой женщины с большими, широко открытыми глазами довольно полное, с четко обозначенными скулами, острым подбородком и маленьким ртом. Ее волнистые волосы разделены прямым пробором и заплетены в косы, сложенные на темени. Поверхность лица трактована довольно обобщенно. Характерны отсутствие полировки мрамора, столь распространенной в скульптуре позднеантониновского времени, и применение гравировки при исполнении бровей, волос и радужной оболочки глаз. Некоторый элемент

идеализации ощущается в статичности композиции, строгости и симметрии черт лица. Эта идеализация не является подражанием классическим образцам прошлого, в ней можно предугадать те черты стиля позднеимперских портретов, в которых индивидуальные особенности отходят на второй план, уступая место повышенной одухотворенности.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 72, илл. 122.



Бюст Каракаллы.

Мрамор. Ок. 215 г.

Берлин, Государственные музеи.

Если в женских портретах эпохи Северов появляются новые черты, то особенно яркое воплощение новый стиль получил в портретах сына и преемника Септимия Севера, Марка Аврелия Антонина, прозванного

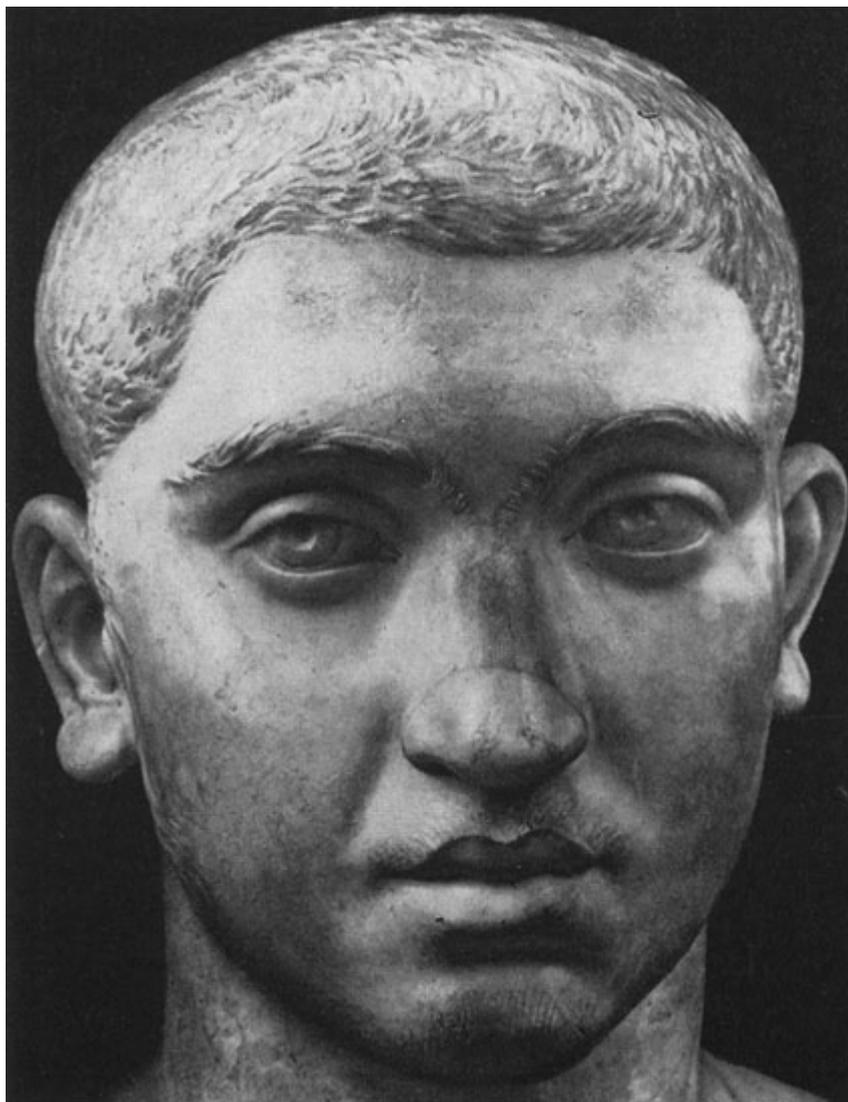
Каракаллой (211—217 гг. н. э.). Он получил имя Каракаллы от названия спускающегося до пят одеяния, которое он раздавал народу (Элий Спартиан, Антонин Каракалла, IX, 7). Он любил походы и солдат, мечтал о мировом господстве, о славе Александра Македонского. Но властолюбие, непомерная жадность, жестокость и подозрительность Каракаллы создали ему репутацию одного из самых мрачных тиранов. «Жесточайший человек... братоубийца и кровосмеситель, враг отца, матери и брата...» так характеризует Каракаллу историк начала IV века н. э. (Элий Спартиан, Антонин Каракалла, XI, 5). Вероятно, историки несколько сгустили краски, а может быть, такая характеристика соответствовала действительности, но ею не исчерпывается значение деятельности Каракаллы как правителя. Он продолжал политику последнего из Антонинов — императора Коммода и своего отца Септимия Севера: поддержку городов, армии, среднего и мелкого землевладения и рабовладения — против сословия сенаторов и против интересов владельцев сальтусов (крупных имений вне городских территорий). Но ввиду все растущих трудностей Каракалла принимал экстренные меры, чтобы содержать армию и вести войны. Он жестоко расправлялся с крупными землевладельцами, усилил конфискации земель, увеличил налоговый пресс и тем ухудшил положение городов, чем вызвал недовольство населения. Он вел успешную войну в Германии, сражался с племенами карпов и языгов на Дунае. В 216 году он выступил в поход против парфян, но весной 217 года был убит заговорщиками. Личность Каракаллы является порождением эпохи — сложной, противоречивой, полной кровавых столкновений и трагических ситуаций, когда начиналась мучительная агония старого мира и зарождался новый феодальный порядок. В портрете Каракаллы из Государственных музеев Берлина запечатлен образ человека сильного, злобного и преступного. Сдвинутые брови, изборожденный морщинами лоб, подозрительный исподлобья взгляд, чувственные губы поражают силой характеристики. Крепкая голова посажена на толстую мускулистую шею. Крутые завитки волос плотно прижаты к голове и подчеркивают ее круглую форму. Они не

имеют декоративного характера, как в предшествующий период. Передана легкая асимметрия [с.74] лица: правый глаз меньше и помещен ниже левого, линия рта скошена. Скульптор, создавший этот портрет, владел всем богатством виртуозной техники обработки мрамора, которой обладали мастера позднеантониновского времени; все его умение было направлено на создание произведения, передающего с предельной выразительностью физические и психические особенности личности Каракаллы.

Отказ от сложившихся в эпоху Антонинов типов портретов, в которых всегда наличествовал элемент идеализации, тенденция к беспощадной правдивости, стремление найти и передать самую сущность портретируемого, обнажить ее, не останавливаясь перед ее порою отрицательными и даже отталкивающими чертами, — таковы особенности нового направления в скульптурном портрете начала III века н. э.

Подобное разоблачающее изображение, как портрет Каракаллы, могло возникнуть в период жестокой борьбы, происходившей в то время, когда успех зависел только от личных качеств человека, а идеалы долга, чести и благородства, в которые рядились деятели I и II веков, отпали, как ненужная мишура. Теперь беспощадно правдивый образ служил для утверждения личности императора так же, как раньше этой цели служили идеализирующие портреты. Для начала III века характерно разнообразие в решении проблем выразительного реалистического портрета.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 73—74, илл. 123.



Портрет Александра Севера.

Мрамор. Ок. 222 г.

Париж, Лувр.

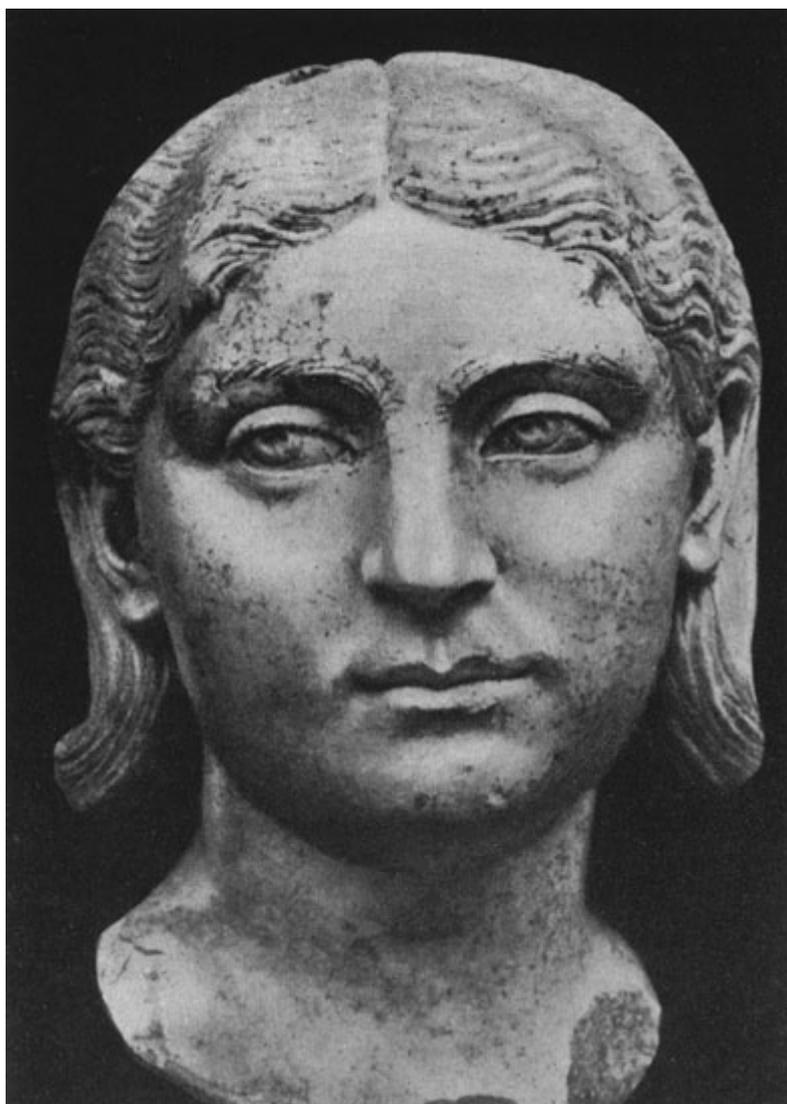
С точки зрения развития римского искусства период правления Александра Севера интересен тем, что именно в его время окончательно вырабатывается тот новый тип портрета, предпосылки которого наметились при Каракалле. Классицизм Антонинов не мог удовлетворить художников этой эпохи, когда обнажились все противоречия, разрушавшие римское общество, прикрытые ранее иллюзией процветания империи.

Одним из узловых памятников этого периода, в котором новые художественные искания отразились с особенной силой, является портрет молодого Александра Севера, хранящийся в Лувре. Он изображен очень юным, с крупными чертами лица, круглой головой, широким лбом, густыми

бровями, с юношески пухлыми губами и небольшим подбородком. Передача структуры головы и лица понимается как первоочередная задача мастера. Волосы изображены сплошной густой массой; отдельные мелкие пряди обозначены насечками. Такая трактовка волос появляется впервые. Очень индивидуальны большие уши с отогнутыми мочками. Глаза помещены в глубоких орбитах. Лепка головы и лица говорит о том, что скульптор остро ощущает пластичность образа.

Исполнение портрета Александра Севера представляет собой полный контраст с изощренной техникой портрета Элагабала. Оно отличается более обобщенной трактовкой поверхности и структуры лица, схематизированная передача волос подчеркивает интерес к лицу, акцентирует его. Суровая простота стиля изображения придает большую выразительность образу. Этот портрет соответствует представлению об Александре Севере как об идеальном государе, каким его рисует Элий Лампридий, его биограф: «Телом он был таков, что кроме привлекательности и мужественной красоты, каким мы и доньше видим его в статуях и на картинах, он отличался еще крепостью, соединенной с военной выправкой, и здоровьем человека, который знает свою силу и всегда заботится о ней. Кроме того, он был любим всеми людьми; некоторые называли его благочестивым, а все — безусловно безупречным и полезным для государства» (Элий Лампридий, Александр Север, XVIII, IV, 4—5).

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 75, илл. 124.



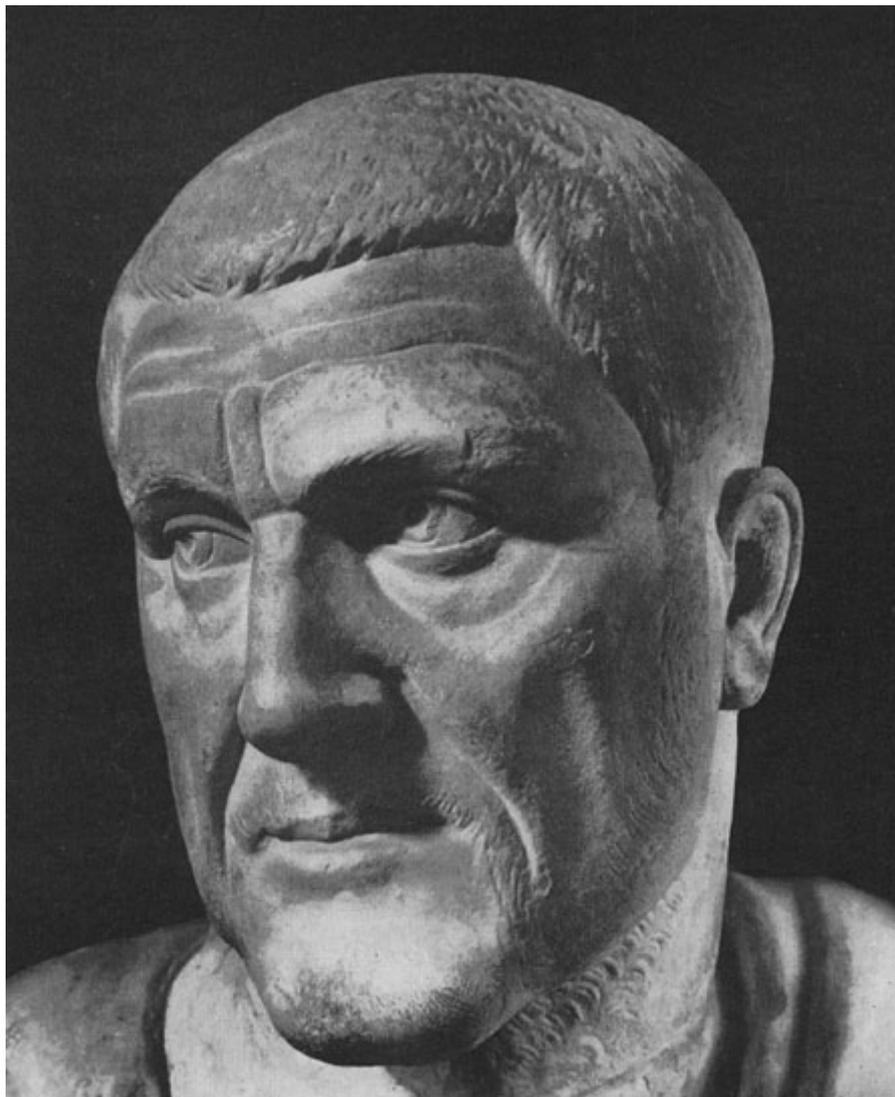
Голова женщины (м.б., Отацилии).

Мрамор. 2-я четв. III в.

Копенгаген, Новая Карлсбергская глиптотека.

В портретах второй четверти III века н. э. преобладает строгое, даже суровое выражение — это как бы отпечаток, накладываемый эпохой на человеческие лица. Этот отпечаток лежит и на лице неизвестной молодой женщины, чей портрет хранится в Глиптотеке в Копенгагене. Предполагают, что это Марция Отацилия Севера, жена императора Филиппа Аравитянина. Крупные правильные черты лица отличаются пластичностью. Большие глаза, обрамленные тяжелыми веками, обращены в сторону; взгляд печален, недоброжелателен. Тонко промоделирована [с.76] нижняя часть лица, но в целом формы упрощены, волосы переданы в плоскостно-графической манере.

© Фото, текст: Н.Н. Брито́ва, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 75, илл. 125.



Бюст Максими́на Фракийца.

Мрамор. Ок. 235 г.

Рим, Капитолийские музеи, Новый дворец, Зал императоров.

Интересен портрет императора Гая Юлия Вера Максими́на, прозванного Фракийцем (235—238 гг. н. э.; Рим, Капитолийский музей), первого варвара на императорском троне, сменившего последнего представителя династии Северов. Максими́н был гот, живший во Фракии, сын крестьянина. «В раннем детстве он был пастухом, был он также главарем молодежи, устраивал засады против разбойников и охранял своих от нападений. Первая его военная служба была в коннице. Он выделялся своим огромным ростом; среди всех воинов он славился своей доблестью,

отличался мужественной красотой, неукротимым нравом, был суров, высокомерен, презрителен в обращении, но часто проявлял справедливость» (Юлий Капитолин, Двое Максиминов, XIX, II, 1—2). Вступив в римскую армию, он быстро продвинулся. В 235 году дунайские и паннонские легионы провозгласили его императором, но сенат не признал его. Максимин ненавидел Рим и за время своего правления ни разу там не был.

Как историческая личность Максимин представляет большой интерес.

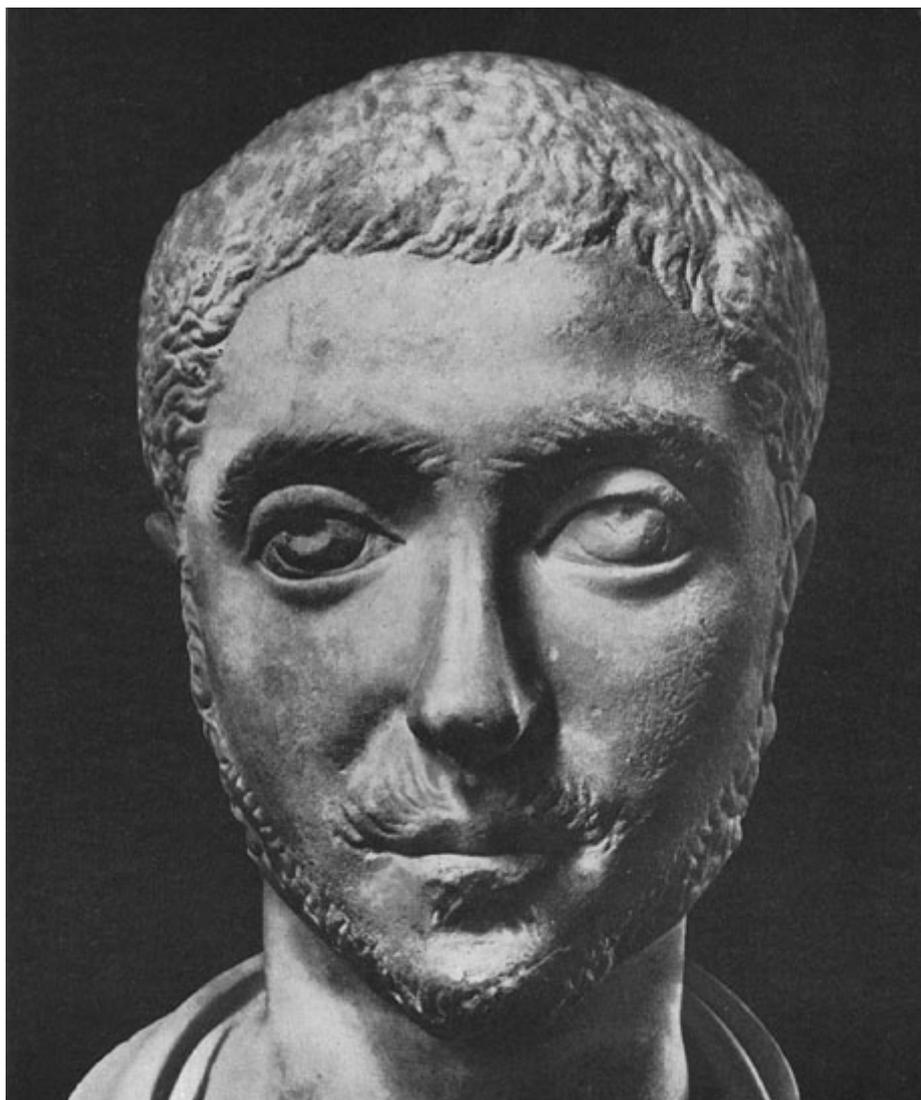
Источники почти ничего не сообщают о его политике, кроме того, что он истреблял богатых и знатных людей, обогащая за их счет своих солдат. Но когда средств не хватало, то Максимин не останавливался перед усилением налогового бремени, которое разоряло крестьян и горожан. Он допускал мародерство солдат, прибегал к конфискации имущества храмов, но эта его политика вызвала всеобщее недовольство.

Он вступил на престол уже немолодым человеком, имея около сорока семи лет от роду. Таким он и изображен на портрете Капитолийского музея. У него большое лицо, характерные, грубые, некрасивые черты, длинный подбородок. Волосы стали короче, они плотно прилегают к голове, подчеркивая ее крепкую форму. Отдельные пряди обозначены короткими насечками. Две глубокие горизонтальные морщины перерезают лоб. Брови слегка сдвинуты, образуя поперечную складку на переносице и две резкие вертикальные морщины над ней. Глаза прячутся под нависающими бровями. Радужная оболочка обозначена врезанной линией, зрачок, имеющий форму сердцевидного углубления, помещен ближе к верхнему веку, что придает особую пристальность взгляду. Портрет Максимиана Фракийца создан талантливым скульптором и обладает большой силой эмоционального воздействия. Максимин воспринимается как человек, умудренный большим житейским опытом, усталый и сумрачный. Портрет говорит о неримском, варварском происхождении Максимиана. Однако мастер, показывая этнические особенности внешности [с.78] — продолговатое лицо с крупными грубыми чертами, глубокие орбиты глаз, прямые волосы, — не

останавливается на этом и поднимает образ, подчеркивая в нем черты общечеловеческие.

Бюст Максимиана, несомненно, является одной из вершин римского реалистического портрета III века н. э. В нем окончательно выкристаллизовывается свойственный этому периоду стиль, впервые намечившийся еще в портрете Каракаллы и получивший дальнейшее развитие в изображениях времени Александра Севера. Лаконизм, отказ от второстепенных деталей, акцент на выразительности лица, лепящегося крупными четкими массами, позволяют создать запоминающиеся образы суровых людей жестокой, изобиловавшей волнениями эпохи.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 77—78, илл. 126.



Портрет Александра Севера.

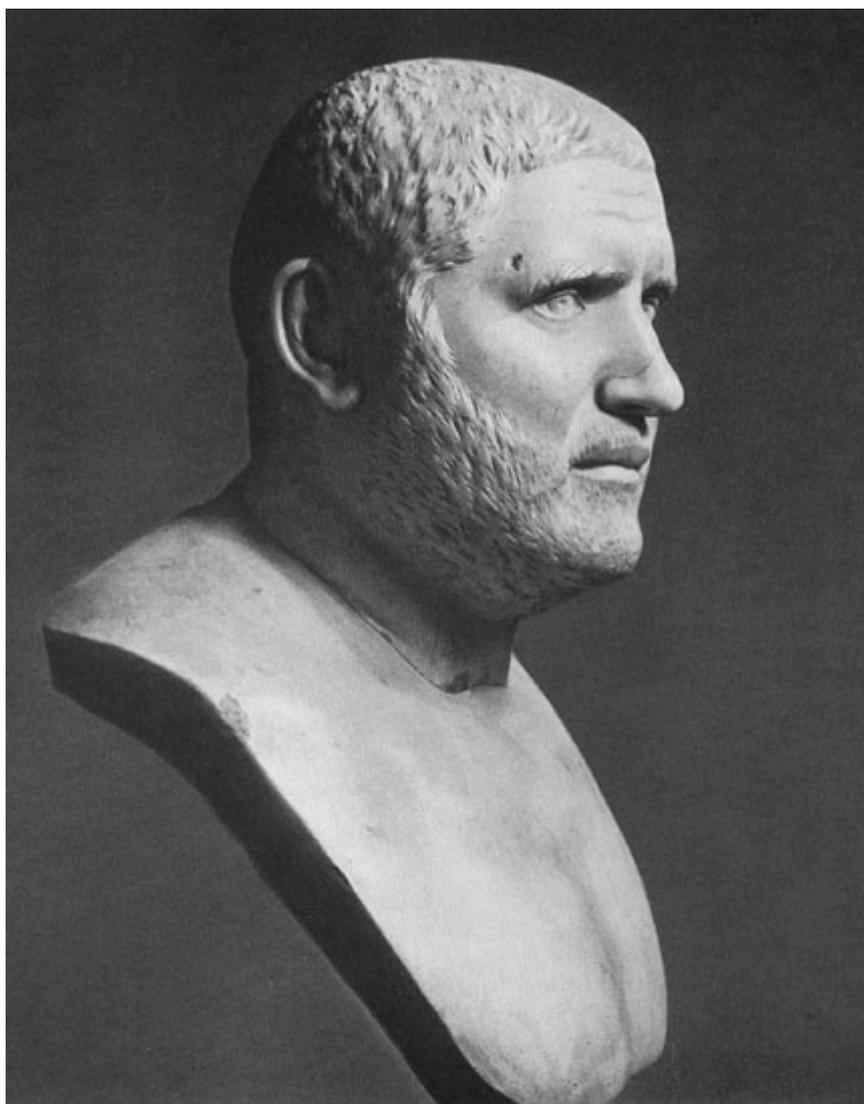
Мрамор. 230-е гг.

Рим, Капитолийские музеи, Новый дворец, Зал императоров.

Портреты Александра Севера в Лувре и неизвестной в Копенгагене знакомят нас с новыми стилистическими приемами, выработанными скульпторами того времени для усиления выразительности образа. Но тогда же в скульптурном портрете появляются в зародыше и другие черты, получающие полное развитие значительно позже. В этом отношении интересен портрет Александра Севера в Капитолийском музее в Риме. В произведениях римских авторов Александр рисуется человеком образованным, увлеченным философией и правом. Он был близок к философу Оригену из Александрии и интересовался различными мистическими учениями и религиями. Элий Лампридий рассказывает: «...в помещении для ларов у него стояли изображения обожествленных государей, только самых лучших, избранных, и некоторых особенно праведных людей, среди которых был и Аполлоний, а также... Христос, Авраам, Орфей и другие подобные им» (Элий Лампридий, Александр Север, XVIII, XXIX, 2). Хотя имя Христа, возможно, является позднейшей вставкой, так как искусство III века н. э. не знало его изображений, но все же этот рассказ, подтверждаемый и другими местами жизнеописания Александра Севера, составленного тем же автором, отражает характерное для III века стремление найти смысл жизни, обрести в духовном мире, в религии твердую опору среди неустойчивости, тревог и волнений реальной действительности. Знаменательно свойственное не только Александру Северу обращение к самым различным культам, желание найти какой-то идеал. Эта сторона его образа нашла свое отражение в капитолийском портрете. Преувеличенно большие глаза с остановившимся взглядом на худом неподвижном лице; маленький рот, как бы подчеркивающий величину глаз. Волосы, образующие плотную массу, обрамляют лоб. Небольшая полоска волос, проходящая от висков вдоль щек, сливается с короткой бородкой, исполненной неглубокими врезами.

Обобщенная моделировка лица сочетается с графической трактовкой волос, усов и бороды, в ней впервые намечаются орнаментальность, некоторая условность изображения, приобретающие в дальнейшем характер схемы. Индивидуальные черты в капитолийском портрете Александра, безусловно, сохранились, но ими не ограничено внимание художника; в первую очередь он хочет подчеркнуть одухотворенность, духовную значительность портретируемого. Может быть, здесь заключен намек на принадлежность императора к высоким духовным сферам, недоступным обычному человеку. Однако эти черты, впервые появляющиеся именно в этом бюсте Александра Севера, не получили сразу широкого распространения в римском искусстве III века; ближайшие по времени портреты продолжают линию луврского бюста этого императора, создавая выразительные реалистические образы, совершенствуя новые стилистические приемы, выработанные римскими скульпторами.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 76, илл. 127.



Бюст Бальбина.

Мрамор. 238 г.

Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.

Из сохранившихся портретов Пупиена и Бальбина особенный интерес представляет портрет последнего, очень характерный для 30-х годов III века. Как и в образе Максимиана, здесь беспощадно обнажена внутренняя сущность портретируемого. Тяжелая круглая голова на короткой толстой шее, жирные щеки, заплывшие маленькие глазки с беспокойным выражением, большой полуоткрытый рот, густая масса коротких волос и покрытые щетиной небритые щеки создают образ человека, утратившего душевное равновесие. Мастерская передача фактуры лица сочетается с графическим характером исполнения волос и бороды; шероховатая поверхность волос противопоставлена легкой полировке лица. Как и в других портретах того

времени, мы сталкиваемся с острореалистическим изображением, с достоверной передачей самого главного в образе, как его уловил и понял художник.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 78, илл. 128.



Портрет мальчика.

Мрамор. 2-я четв. III в.

Дрезден, Альбертинум.

В 30—40-е годы III века портретная пластика достигает наивысшего подъема реалистического экспрессивного стиля, который зародился еще в эпоху Северов.

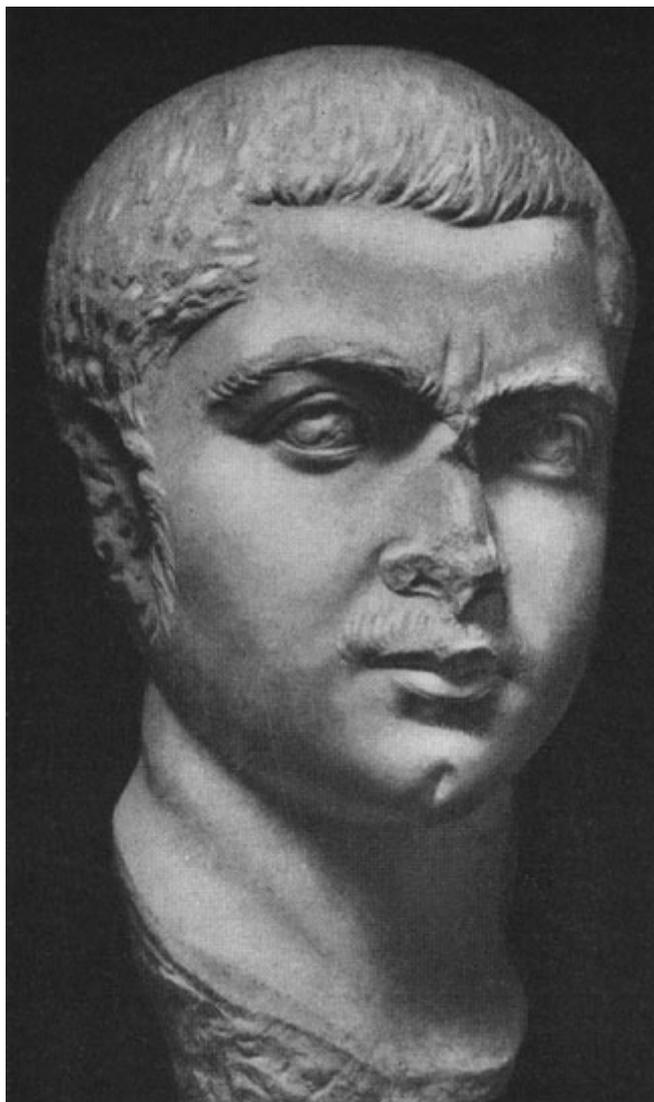
илл. 129

К лучшим произведениям относится портретная статуя мальчика в тоге,

хранящаяся в собрании скульптуры в Дрездене. Это, по-видимому, посмертное изображение одного из членов императорской фамилии. Сохранилась только верхняя часть статуи. Мастер изобразил большеголового подростка, во взгляде которого, кажется, читается вопрос и недоумение. Торжественная одежда и печальное лицо напоминают о смерти. Этот портрет выполнен в строгом стиле, мастер заменяет живописную массу волос скупыми насечками и мягкие складки одежды — жесткими, как бы накрахмаленными складками.

Привлекает внимание контабуларий — твердая поперечная складка тоги, которая появляется на скульптурах, изображающих знатных людей. Эта складка, состоящая из нескольких слоев ткани, — входит в моду во второй четверти III века как знак принадлежности к очень высокому роду. Ее плоскостная, линейная трактовка контрастирует с реалистическим образом портретных изображений. Можно думать, что это первый симптом будущего плоскостно-графического стиля в изображении одежды, который развивается во второй половине III века.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 79, илл. 129.



Голова Гордиана III.

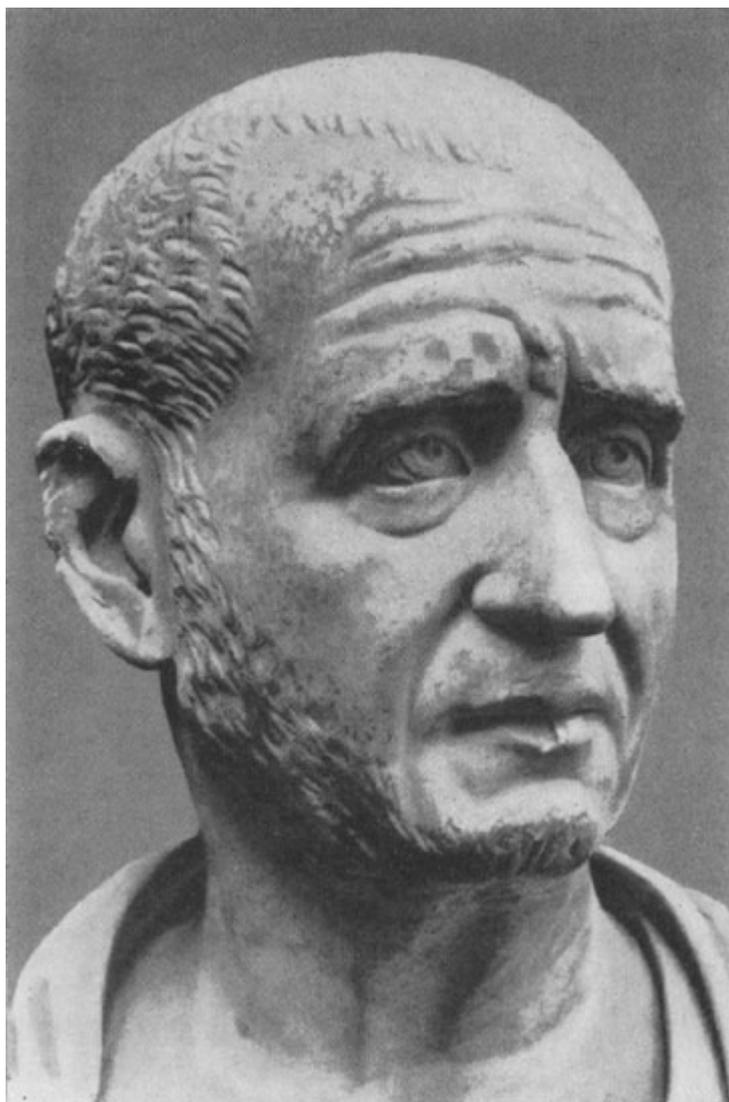
Мрамор. Ок. 240 г.

Рим, Национальный Римский музей.

В довольно многочисленных портретах Гордиана III (238—244 гг. н. э.) реалистическая передача индивидуальных черт сочетается с некоторой идеализацией образа. Один из лучших находится в Национальном музее в Риме; он очень важен для понимания общего хода развития искусства скульптурного портрета III века в Риме. При вполне достоверной передаче продолговатой головы Гордиана, его больших глаз, полных губ своеобразного рисунка и глубокой ямочки на подбородке в этом портрете в трактовке волос, бровей, двух вертикальных морщин на лбу [с.79] появляются элементы подчеркнуто правильной симметрии — первые, еще едва заметные признаки отхода от реалистического искусства, превращения

живого изображения в орнаментированную схему. Однако это явление лишь намечается в некоторых портретах того времени; для большинства из них характерны острая выразительность, отсутствие идеализации, составляющие их отличительную черту.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 78—79, илл. 130.



Портрет Траяна Деция.

Мрамор. Ок. 250 г.

Рим, Капитолийские музеи, Новый дворец, Зал императоров.

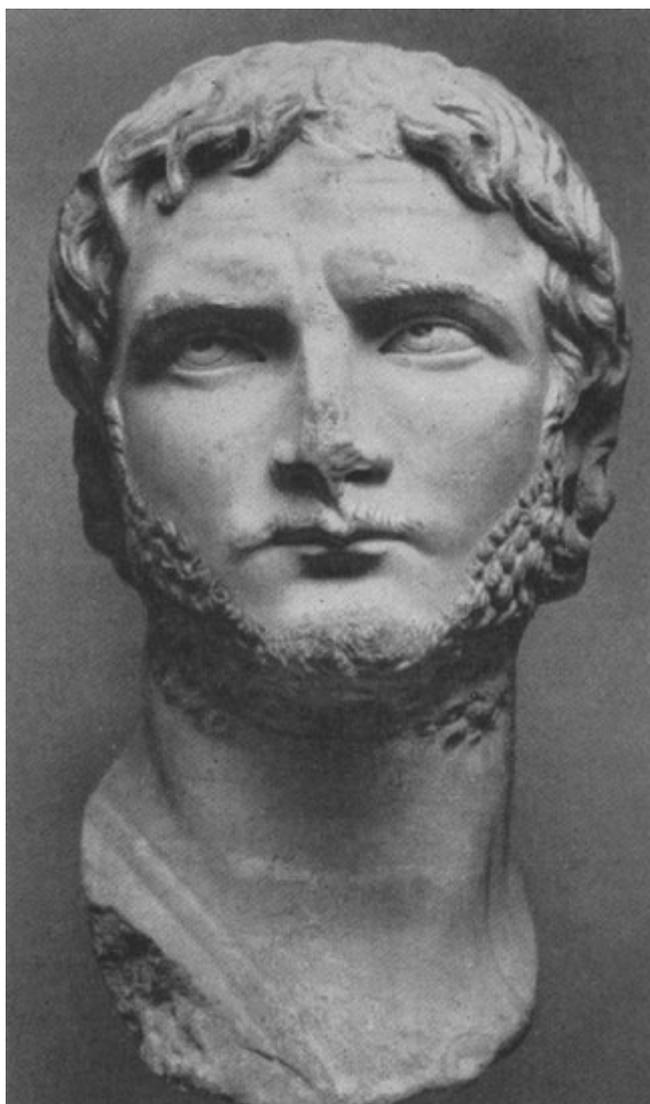
Эти черты неуверенности, тревоги, характеризующие общую обстановку, сложившуюся в Римской империи, наиболее яркое воплощение получили в трагическом портрете Траяна Деция, римского полководца, восставшего против Филиппа Аравитянина и после его убийства ставшего в

249 году императором.

Траян Деций был сенатором, приверженцем староримских идеалов и добродетелей, темпераментным человеком, вел энергично войну с готами и пал в бою в 251 году. В портрете, хранящемся в Капитолийском музее, мастер подчеркивает морщины и складки на лице, глубоко сидящие глаза, старческий рот. Форма головы, трактовка висков, щек, бороды и волос — менее выразительны, они являются как бы фоном, обрамлением тоскливо смотрящих вдаль глаз.

Стилистические средства исполнения, примененные в портрете Траяна Деция, — те же, что в предшествующих; это одно из позднейших и наиболее выразительных произведений направления, господствовавшего в римском скульптурном портрете во второй четверти III века н. э., направления, характеризующегося стремлением к беспощадно правдивой, но обобщенной, лишенной детализации передаче внешнего облика портретируемого, к раскрытию его внутренней жизни. В то же время в этих памятниках заметны черты сознательной стилизации, подчеркивание графических элементов, фронтальности и плоскостности — черты, которые получают дальнейшее развитие в скульптуре конца III и особенно IV века н. э.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 80, илл. 131.



Голова Галлиена.

Мрамор. Ок. 260 г.

Рим, Национальный Римский музей.

Найден в Доме весталок на Римском форуме.

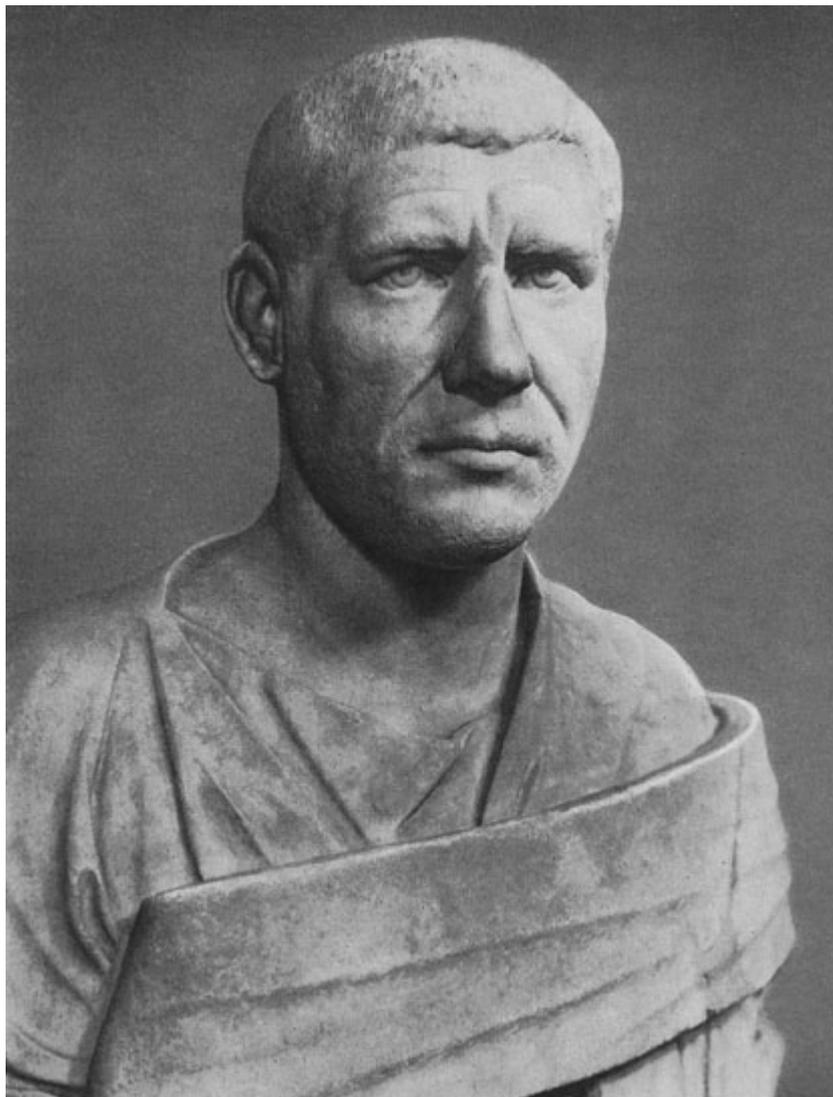
Годы правления Галлиена (253—268 гг. н. э.) — переломные в истории рабовладельческого общества, когда была предпринята последняя активная попытка отстоять интересы мелких и средних рабовладельцев и земельных собственников против интересов крупных частных землевладельцев. П. Лициний Эгнаций Галлиен был соправителем своего отца, императора Валериана (253—260 гг.), управлял западными провинциями; в 260—268 годах стал единственным правителем Римской империи после пленения Валериана персами. Это была яркая и интересная фигура. Его активная политическая деятельность вызывала острую реакцию в различных кругах

общества, что отразилось в противоречивых оценках его личности и политики историками разных лагерей.

Император Галлиен был образованным человеком, другом философа Плотина и покровителем искусства. Возможно, что портреты середины III века не отвечали художественным вкусам императора Галлиена, чем объясняется обращение художников к классицизму. Этот поворот в искусстве, быть может, следует объяснить и тем, что в правление Галлиена, когда происходила последняя серьезная попытка отстоять старый порядок в Римском государстве, появилась потребность в положительных идеальных образах в искусстве и беспощадная правда портретов времени «солдатских» императоров перестала отражать унастроение эпохи.

Прекрасные образцы классицистического направления времени Галлиена — портреты самого императора. Лучший из них — портрет Национального музея — был найден в Доме весталок на Римском форуме. Облику императора придан возвышенный, несколько романтический характер. Густые волосы и короткая бородка обрамляют лицо, поверхность которого моделирована очень тонко. Выразителен несколько таинственный взгляд больших глаз, затененных сдвинутыми густыми бровями. Трактовка длинных волнистых прядей волос и бороды, состоящей из тугих коротких локонов, близка к позднеантониновским и раннесеверовским портретам. В постановке резко повернутой головы ощущается сходство с эллинистическими портретами, для которых характерны динамичность и пространственность построения. В середине III века искусство времени Антонинов воспринималось уже как классика. Одновременно динамичные формы и светотеневые контрасты, характерные для эллинистической пластики, понимаются римскими скульпторами как созвучные их творческим поискам и заимствуются ими. Мы наблюдали это и раньше. В III веке при Галлиене обращение к эллинизму можно также рассматривать как явление классицизма.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 81, илл. 132.



Бюст Филиппа Аравитянина.

Мрамор. Ок. 245 г.

Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.

В 244 году префект претории Марк Юлий Филипп, прозванный за свое происхождение Аравитянином, сверг Гордиана III и был провозглашен императором. Он родился в Босре, римской колонии в Аравии, был сыном главаря разбойничьей шайки. О его деятельности известно немного. Он был способным полководцем; вел удачные войны на Дунае. Был признан римским сенатом. В 248 году торжественно отпраздновал тысячелетие со дня основания Рима, а в 249 году был убит в бою с войсками восставшего против него Траяна Деция в Вероне. В столице его не любили за варварское

происхождение, но, вероятно, он не был жесток, так как не прослыл тираном. До нашего времени дошло около десяти портретов Филиппа Аравитянина, хранящихся в крупнейших музеях мира. Один из лучших — портрет, находящийся в Эрмитаже. Изображен сильный крупный человек с простым, грубым лицом. Его большая, почти прямоугольная голова и мускулистая шея покоятся на широких плечах. Туника и тога образуют множество разнонаправленных глубоких складок. Величина бюста придает портрету торжественный и импозантный характер. Такое решение бюстов характерно для второй четверти и середины III века.

Портрет Филиппа Аравитянина стоит в ряду таких превосходных реалистических памятников второй четверти III века н. э., как рассмотренные портреты Максимиана Фракийца, Бальбина и других. Та же лепка формы крупными скульптурными массами, акцентирование [с.80] основных черт лица за счет отказа от всех второстепенных деталей. Волосы даны общей массой, расчлененной множеством прямых насечек, создающих впечатление густых коротких прямых волос. Они хорошо подчеркивают форму черепа. Скульптор показал бугроватый лоб, изборожденный глубокими морщинами, сильно выдающиеся надбровные дуги, сдвинутые брови, образующие вертикальные морщинки над переносицей. Хорошо проработаны скулы, подчеркиваемые впалыми щеками. От широкого носа вниз, к углам рта проходят глубокие складки.

Большую роль в усилении эмоционального воздействия портрета играет сопоставление ярко освещенных и затененных частей скульптуры. Оно оживляет образ и подчеркивает его структуру. Портрет очень индивидуален, характерные черты личности Филиппа Аравитянина переданы с большим мастерством. Он производит впечатление человека, который верит только в свои собственные силы, изображен настороженным, ожидающим опасностей, угрожающих ему отовсюду, и готовым отразить их.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 79, илл. 133.



Статуя римлянина в тоге.

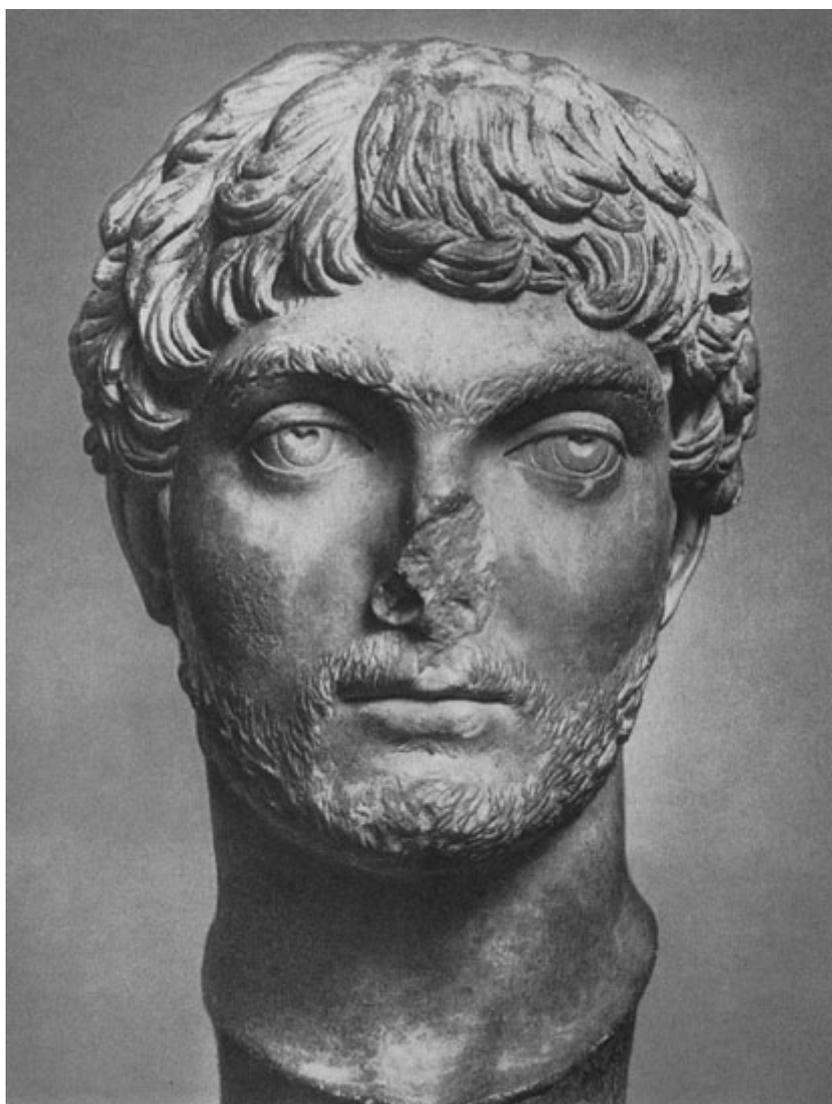
Мрамор. Ок. 260 г.

Рим, Национальный Римский музей.

Стилистические средства исполнения, примененные в портрете Траяна Деция, — те же, что в предшествующих; это одно из позднейших и наиболее выразительных произведений направления, господствовавшего в римском скульптурном портрете во второй четверти III века н. э., направления, характеризующегося стремлением к беспощадно правдивой, но обобщенной, лишенной детализации передаче внешнего облика портретируемого, к раскрытию его внутренней жизни. В то же время в этих памятниках заметны черты сознательной стилизации, подчеркивание графических элементов, фронтальности и плоскостности — черты, которые получают дальнейшее развитие в скульптуре конца III и особенно IV века н. э. В трактовке фигур

также ощущается нарастание статичности. Фигуры тогатусов становятся все более жесткими и графичными. Для портретных статуй, как и для рассмотренных выше бюстов, характерны широкая поперечная складка — контабуларий, а также большая вертикальная складка, идущая от левого плеча вниз, подчеркивающая высоту фигуры и симметричность ее построения. Эти особенности хорошо видны на статуе тогатуса из Национального музея в Риме.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 80, илл. 134.



Голова юноши из Мелитополя.

Мрамор. 260-е гг.

Берлин, Государственные музеи.

Найден в Мизии, в Мелитополе (Малая Азия).

Что же отличает это произведение греческого мастера от работ римских скульпторов того времени? Общим для греческого и римского понимания задачи в решении образа в портретах III века является показ внутренней сущности человека. В работах греческих портретов содержание образа дается более обобщенно и в более смягченной форме. Так, например, в рассмотренной нами голове отсутствуют натуралистические детали, такие, как передача морщин, асимметрия черт, которые встречаются в большинстве произведений римских мастеров. Кроме того, [с.83] для греческих художников характерно сохранение очень высокого технического мастерства исполнения.

Образцом греческой малоазийской работы является портрет молодого человека из Государственных музеев в Берлине, найденный в Мизии, в Мелитополе (Малая Азия). Он датируется 60-ми годами III века, выполнен в греческой традиции, со свойственной греческим мастерам мягкостью трактовки поверхности и вдумчивостью в передаче внутреннего облика портретируемого. В отличие от римского мастера, который замечает и фиксирует все самое характерное, греческий мастер многое из увиденного в человеке отбрасывает и подает его образ в опозитизированном виде. Он придает взгляду мягкость и рассеянность.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 83, илл. 135.



Голова мужчины.

Мрамор. 253—268 гг.

Афины, Национальный Археологический Музей.

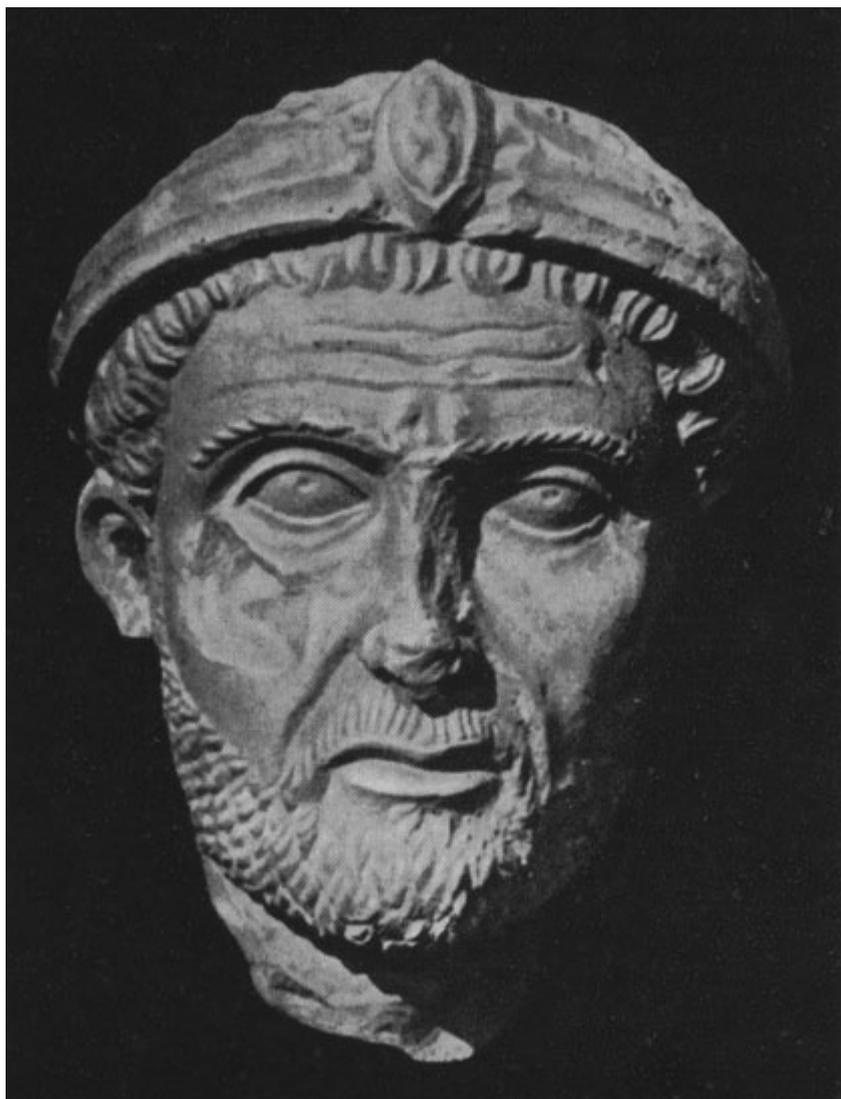
Все особенности галлиеновского портрета сближают его с памятниками скульптурного портрета, создававшимися в это время в Греции, ставшей римской провинцией Ахайей. Для первых веков новой эры характерно слияние римской и греческой культуры, причем специфические особенности искусства Греции не исчезают, но теряют самостоятельное значение, внося своеобразные оттенки в трактовку образов не специфически греческих, но греко-римских.

Ахайя лежала далеко от больших торговых путей, в стороне от политических событий, волновавших весь мир. Для Греции II—III веков характерна атмосфера застоя. Афины, столица провинции, продолжали играть роль

хранительницы великих традиций классического искусства и высокого технического мастерства. Греческие художники того времени создают главным образом копии с великих произведений прошлого; новая продукция носит печать ремесленности. Наиболее сильной стороной изобразительного искусства являются портреты.

илл. 136

Одним из лучших аттических портретов можно считать портрет неизвестного мужчины, хранящийся в Национальном музее в Афинах. Голова, вероятно, была частью статуи. Красивое лицо обрамлено длинными густыми вьющимися волосами и небольшой бородкой, состоящей из коротких завитков. Трактовка волос, близкая к позднеантониновскому стилю, отличается более индивидуальным характером. Почти прямая линия сросшихся бровей подчеркивает гладкость низкого и широкого лба. Глаза миндалевидной формы с четко очерченными довольно толстыми веками, помещенные в глубоких орбитах, затенены, взгляд обращен вверх. Эти художественные приемы придают облику несколько патетическое выражение страдания. Постановка головы, слегка откинутой назад, пряди густых волос, светотеневые контрасты напоминают идеальные головы эллинистического времени (как, например, голова умирающего гиганта из Уффици и головы гигантов с фриза Пергамского алтаря). Но, в отличие от них, этот бюст изображает конкретного человека с индивидуальными чертами лица, на котором лежит печать обреченности и страдания пророка. Одухотворенность дала повод назвать его Христом, конкретность черт подчеркивала его портретность; его называли Геродом и Галлиеном. В настоящее время ни одно из этих определений не принято и голова обозначается просто как портрет неизвестного бородатого мужчины. Долгое время она считалась произведением второй половины II века, но ее экспрессивность, трактовка глаз, волос, налет романтизма в передаче внутреннего облика изображенного заставили отказаться от датировки II веком и принять новую дату — около середины III века.



Голова мужчины. Деталь.

Часть надгробия из Пальмиры.

Песчаник. 1-я четв. III в.

Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.

В III веке в Пальмире наблюдается стремление к идеализации портретируемых; оно выражается в нарастании элемента одухотворенности, [с.84] в усилении экспрессии образа при помощи увеличения размера глаз, придания правильности чертам лица. Кроме того, важный признак поздних портретов в Пальмире — усиление орнаментальности и узорчатости в передаче украшений и одежды. Образцом художественного решения пальмирского портрета более позднего периода может служить фрагмент

надгробия бородатого мужчины из Эрмитажа. Здесь стремление к усилению экспрессии лица, свойственное римским портретам III века, исходит не из реалистических основ античного портрета, а из условного восточного понимания образа человека, поэтому трактовка лица приобретает нарочитый, почти гротескный характер. Улыбка условна, глаза широко открыты, что придает им несколько удивленное выражение. Совершенная симметрия лица и нарочитая правильность черт в сочетании с орнаментальным изображением волос, усов, бороды, врезанными линиями бровей — создают новый стиль в портрете Пальмиры, в котором усиливаются восточные компоненты пальмирского искусства.

Гибель Пальмиры в 273 году положила конец развитию ее искусства.

Ценность искусства Пальмиры в общем развитии античного искусства заключается в том, что в нем сложились черты, предвосхитившие стиль позднеимперского и ранневизантийского искусства.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 83—84, илл. 137.



Надгробие женщины из Пальмиры.

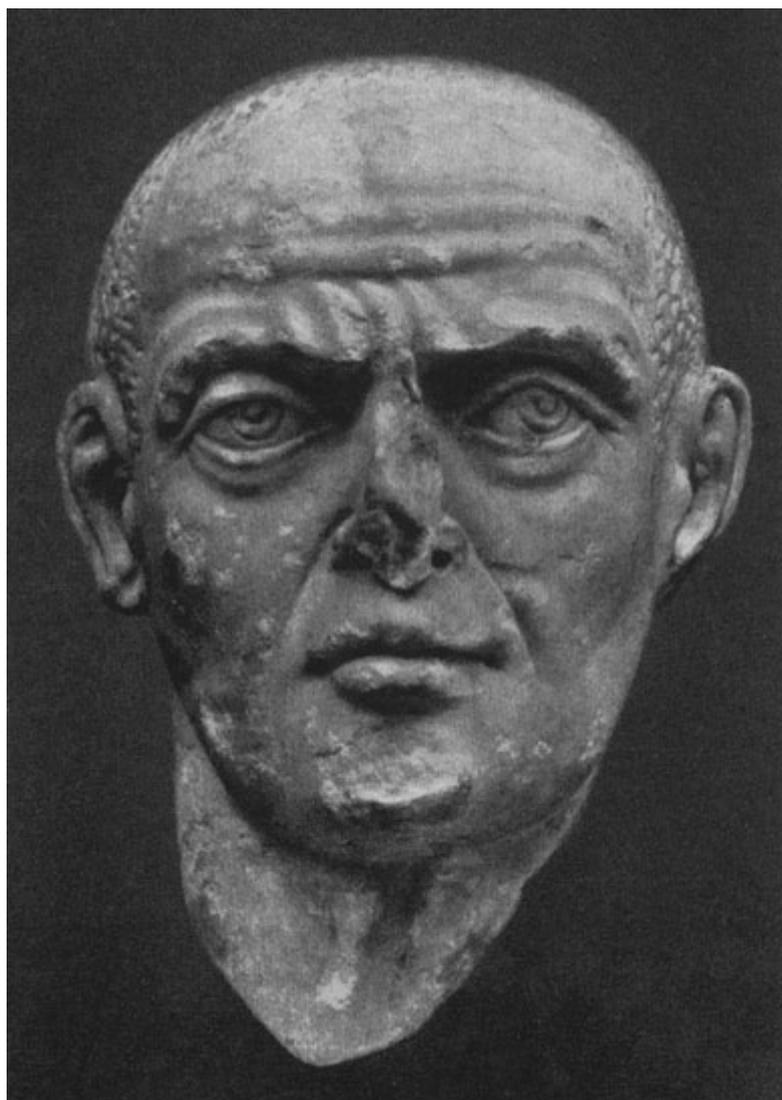
Песчаник. Кон. II — нач. III вв. женская одежда прическа}-->

Москва, ГМИИ имени А. С. Пушкина.

Преобладающая форма пальмирских портретов — надгробный рельеф с поясным изображением умершего. Форма надгробия была связана с характером захоронения. Тела умерших хоронили в нишах, в стене, в несколько ярусов. Отверстие ниши закладывалось рельефной плитой. Хорошим образцом пальмирского портрета эпохи расцвета можно считать женский портрет из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. Это горельефное изображение молодой женщины в покрывале. Справа — надпись на арамейском языке: имя умершей и сожаление о ее смерти. Характерен тип удлиненного лица, большие глаза, прямой нос; типичны прическа и украшения: узорчатая

повязка на голове, большие серьги из отдельных шариков в виде грозди винограда. Своеобразен прием изображения бровей в виде ровных сильно выступающих рельефных полосок, похожих на шнурок. Сочетание малорасчлененной скульптурной массы с графическим изображением деталей — глаз, волос, бровей, украшений — присуще пальмирской скульптуре. Для портретов Пальмиры характерны очень обобщенные образы. Под воздействием греко-римского искусства появляется тенденция к большей индивидуализации изображений. Но, разумеется, в них преобладают восточные традиции: пальмирские портреты неподвижны, плоскостны, в них очень силен элемент декоративности, узорчатости, выраженной графическими средствами.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 83, илл. 138.



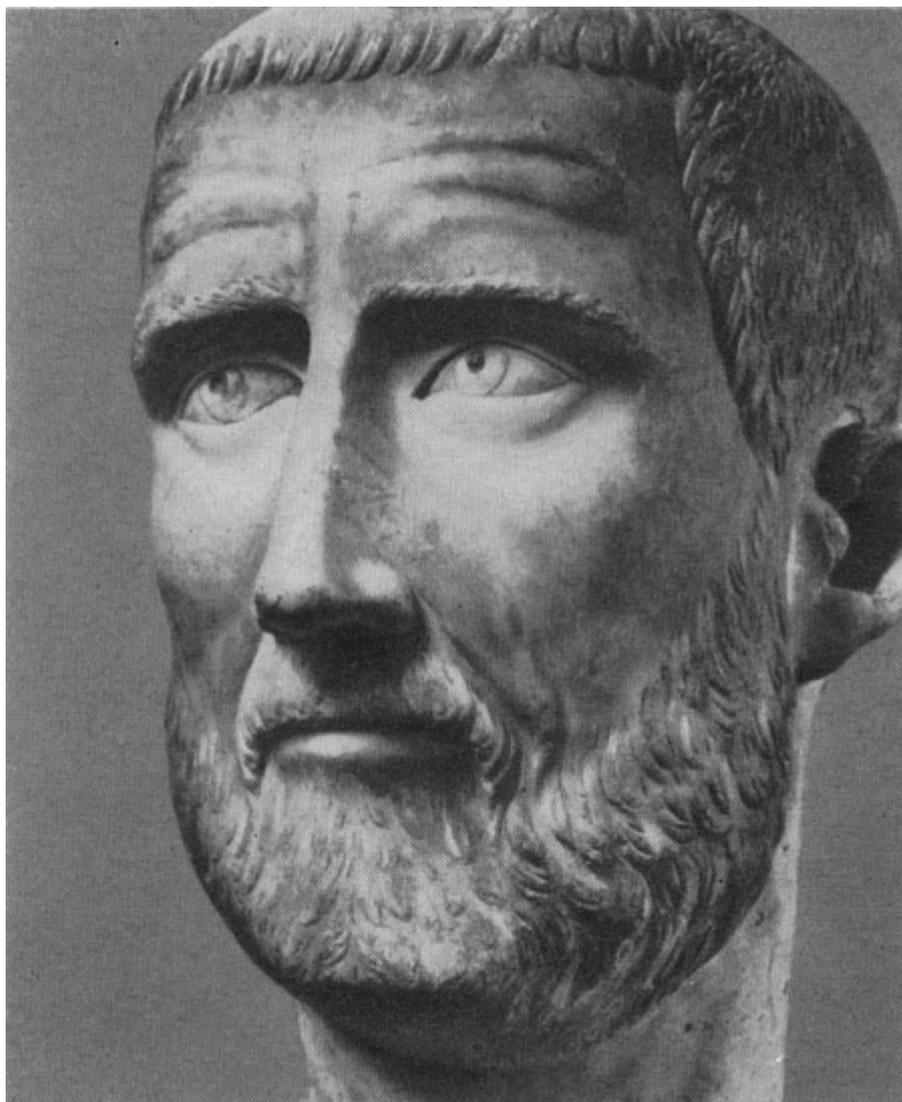
Голова Диоклетиана.

Мрамор. Кон. III в.

Рим, Вилла Дория-Памфили.

Первым, действительно всесильным императором, сумевшим, в отличие от своих многочисленных предшественников, не только захватить власть, но и удержать ее в течение двадцати лет, был Диоклетиан. Сохранившиеся его портреты дают представление как об этом, несомненно, незаурядном человеке, так и о характере портретного искусства его времени. Один из наиболее совершенных портретов Диоклетиана — голова статуи тогатуса из собрания виллы Дория-Памфили в Риме, подвергшаяся переработке в новое время: удалена накинута на голову тога, поверхность головы была покрыта мелкими насечками, имитирующими коротко остриженные волосы. Лицо чищено, но черты его не искажены и сохранили свою выразительность. Перед нами изображение сурового и закаленного воина, переданное средствами скульптурной лепки форм. Плотные сжатые губы, резкий излом бровей, глубокие складки у носа свидетельствуют о сильной воле и незаурядном характере. Легкий налет страдания, сообщаемый морщинками на лбу и переносице, становится уже привычным стандартом, присущим этим портретам, он не связан с характером изображенного. При этом портрет, несомненно, индивидуален — об этом говорит асимметрия в построении лица, характерная форма изогнутого рта. Особенно важна трактовка глаз, широко расставленных, с нависающими верхними веками и четким внутренним рисунком, придающим взгляду особую пристальность. Такой взгляд повышает эмоциональную выразительность сильного, еще живо переданного лица, но в то же время сообщает ему элемент неподвижной напряженности.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 88, илл. 139.



Голова мужчины (м.б., портрет Проба).

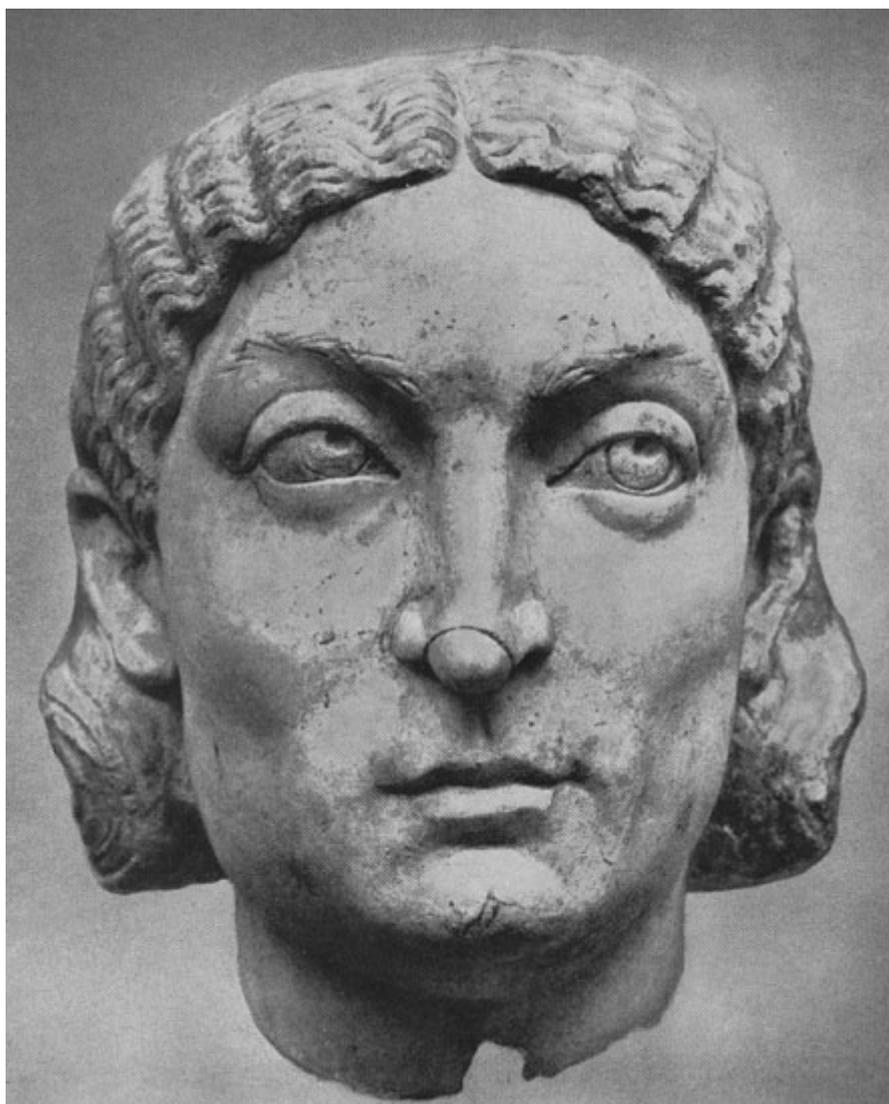
Мрамор. 270-е гг.

Рим, Капитолийские музеи, Новый дворец, Зал императоров.

Переходный характер времени правления иллирийских императоров выразился в отсутствии твердо установившегося типа портретного изображения. Для большинства римских портретов характерен отход от классицизирующих тенденций времени Галлиена и обращение к традициям искусства предшествующих лет. Образцом их служит превосходная мужская голова, хранящаяся в собрании Капитолийского музея. Некоторые исследователи на основании сходства с изображениями на монетах считают ее портретом императора Проба. Четко очерченная, несколько вытянутая голова покрыта плотно прилегающими к черепу волосами, разделенными на мелкие пряди; такие же, но несколько более живописно переданные пряди

образуют бороду, закрывающую щеки и подбородок. Мелкими насечками обозначены брови, затеняющие глаза с четко вырезанными округлыми зрачками, посаженными под верхними веками. Нахмуренный лоб и вертикальные складки между бровей придают этому суровому и мужественному лицу страдальческое выражение, несколько напоминающее трагический портрет Траяна Деция. Скульптурное построение головы, акцентирование лица свидетельствуют о возрождении традиций портрета второй четверти III века н. э. [с.88] Именно этот портрет, характеризующийся, как показано в предыдущей главе, стремлением к правдивой передаче облика человека при отказе от излишней детализации и своеобразным обобщающим реализмом, лег в основу дальнейшего развития позднеимперского портрета. Эти суровые образы, лишенные внешней красоты классицизирующих памятников, были созвучны этой сложной эпохе непрерывных войн и борьбы за сохранение Римской империи, эпохе становления новой деспотической власти.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 87—88, илл. 140.



Портрет пожилой женщины.

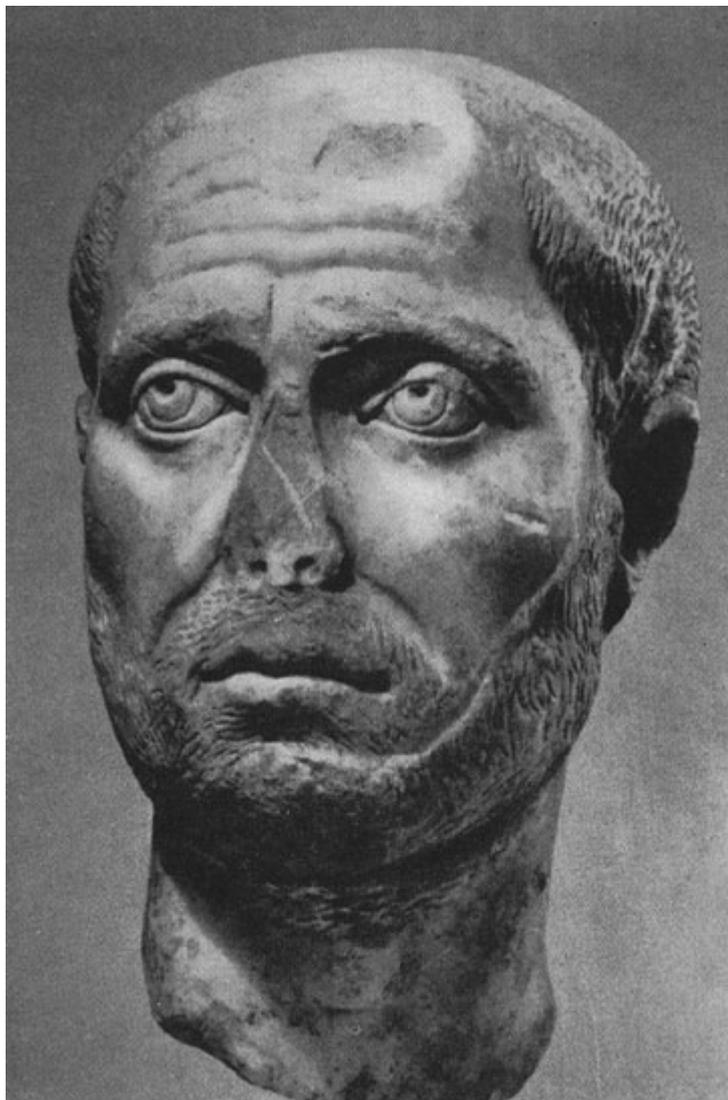
Мрамор. Последняя треть III в.

Рим, Латеранский музей.

Черты, присущие портрету так называемого Проба, можно отметить и в прекрасном портрете пожилой римлянки, находящемся в Латеранском музее. По типу лица, широкого, некрасивого, с подчеркнутыми скулами и массивной челюстью, по характеру прически эта голова восходит к женским образам первой половины III века н. э., таким, как изображения Юлии Домны, Юлии Маммеи. Но исполнение отличается большей сухостью и схематичностью; индивидуален небольшой, слегка искривленный рот. Характерна передача глаз — узких, полуприкрытых тяжелыми верхними веками. Четко вырезана радужная оболочка, высверлены округлые зрачки. Взгляд кажется отрешенным, направленным куда-то вдаль. Исполнение глаз

в портрете последней трети III века н. э. начинает играть особенно важную роль, в них концентрируется вся выразительность, присущая этим изображениям.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 88, илл. 141.



Голова мужчины.

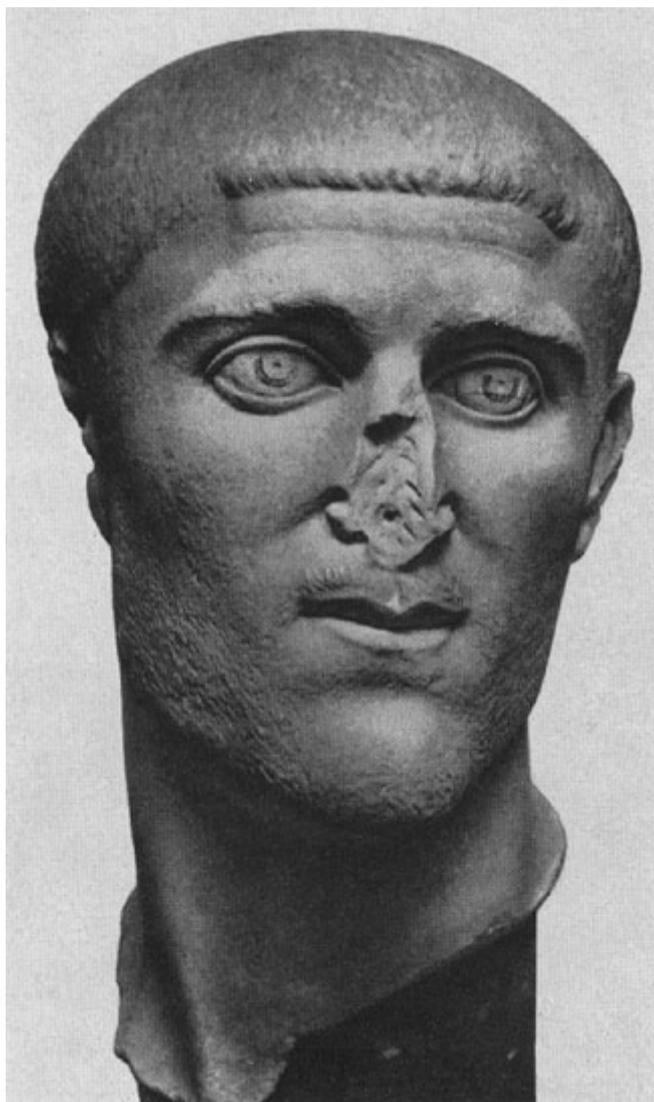
Мрамор. Рубеж III и IV вв.

Цюрих, Музей.

В музее Цюриха находится великолепная по исполнению голова неизвестного, относящаяся к рубежу III—IV веков. Четкая скульптурная лепка подчеркнута исполненными с помощью мелких насечек короткими волосами и бородкой; большие глаза по рисунку своему напоминают портреты предшествующего периода, но здесь этот рисунок приобретает

черты еще большей орнаментальности. Эта интересная голова сохраняет пластическую выразительность портретов III века, хотя трактовка деталей — волос, бровей, складок на лбу и щеках — становится подчеркнута графичной, а само лицо — неподвижным, маскообразным. В портрете неизвестного эти черты только намечаются. Они получают дальнейшее развитие в произведениях IV века.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 89, илл. 142.



Голова Констанция Хлора.

Мрамор. Рубеж III—IV вв.

Берлин, Государственные музеи.

На ряде произведений времени тетрархии, переломном периоде в развитии римского портрета, мы можем наблюдать нарастание новых черт.

Таков находящийся в Берлине превосходный портрет Констанция Хлора, соправителя Максимиана и отца императора Константина. Очень индивидуально некрасивое лицо с крупным носом и длинным свисающим подбородком. Короткие волосы и борода обозначены мелкими насечками, подчеркивающими своеобразную форму головы. Мода на коротко стриженные волосы распространилась в это время непрерывных войн, так как длинные волосы мешали носить военный шлем. По сравнению с портретом Диоклетиана проще и обобщеннее становится скульптурная лепка головы; черты лица переданы крупными, нерасчлененными формами; еще более выразительны глаза — большие, широко открытые, обрамленные четко вырезанными веками; зрачок обозначен просверленной точкой, а контур радужной оболочки подчеркнут вставленной в прорезанное углубление полоской свинца. Но, придавая лицу особую значительность, такие несколько орнаментально трактованные глаза теряют индивидуальность живого человеческого взгляда. В этом проявляется характерное для рассматриваемого периода стремление наделить изображение особой экспрессией.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 89, илл. 143.



Группа двух императоров (Диоклетиан и Максимиан).

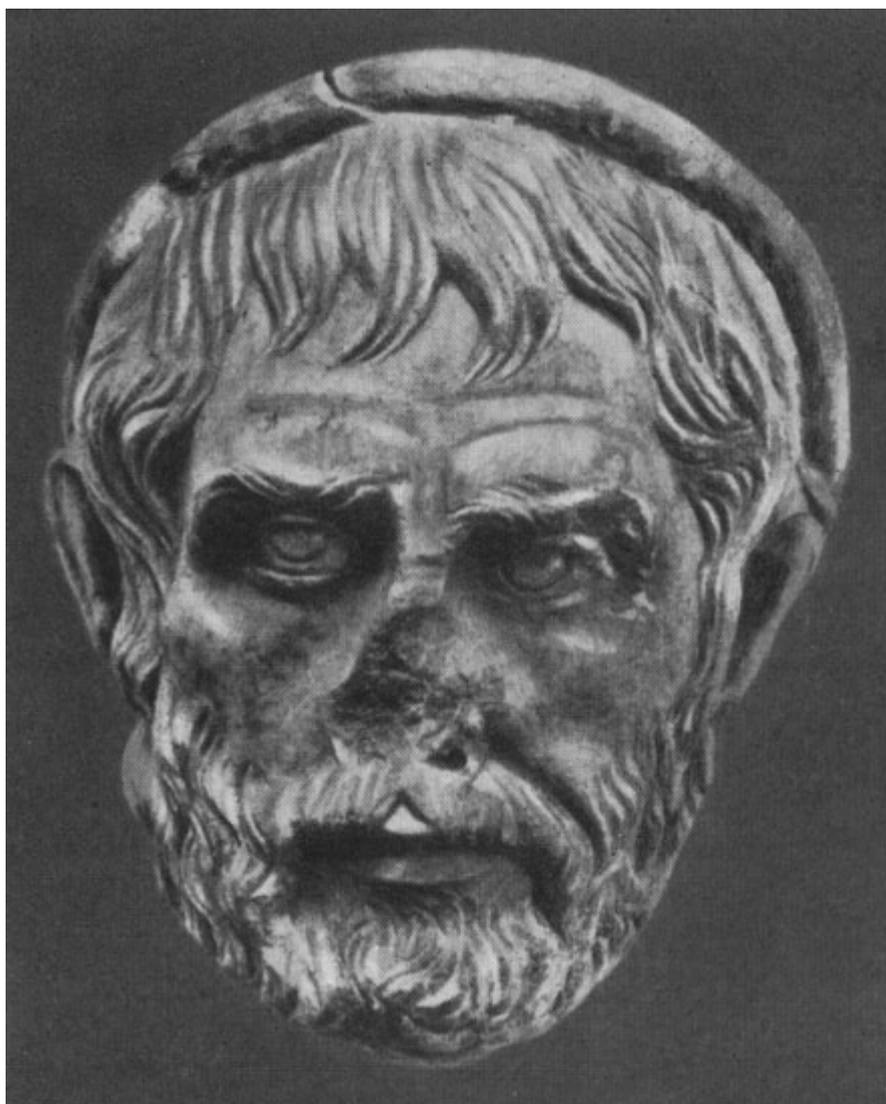
Порфир. Нач. IV в.

Рим, Ватиканские музеи.

Для понимания развития портретного искусства позднеимператорской Империи важны произведения, созданные в эпоху тетрархии на востоке государства. Представление о них дают два интересных и очень близких между собой групповых портрета, находящиеся в Сан Марко в Венеции и в Ватикане. Первый — группа, объединяющая попарно четыре фигуры императоров-тетрархов. С одной стороны плиты, образующей ее основание, помещены фигуры обнимающих друг друга августов, с другой — цезарей в совершенно аналогичной позе. Странные на первый взгляд позы знаменуют идею единства Римского государства, возглавляемого тетрархами. Группа в Ватикане аналогична первой, за исключением того, что изображены не

четыре, а только два императора. Неправильные, укороченные пропорции фигур, почти квадратные головы, увенчанные венками, и характерные подчеркнута большие, орнаментальные глаза, — черты, прежде всего обращающие на себя внимание. Схематизм и абстрактность исполнения, отсутствие индивидуального сходства сочетаются в этих изображениях с торжественной репрезентативностью поз и жестов. Материал — твердый красный порфир, так [с.90] широко распространенный в искусстве Древнего Египта, — и происхождение ряда памятников этого круга (найдены в различных центрах Египта) позволяют считать их произведениями восточной школы римского искусства. В этих вещах нарушены связи с римским реалистическим искусством, изображение превращено в отвлеченную схему, символ. Художника, создавшего эти произведения, не привлекает задача передать сходство с оригиналом — задача, долгое время бывшая краеугольным камнем развития римского скульптурного портрета. Он стремится выразить ощущение душевной взволнованности, мистической экзальтации, владевшее людьми этой эпохи. Особенно заметны эти черты в портретном бюсте в Каире, который предположительно считается изображением Максимиана Дазы, цезаря Сирии и Египта в 305—314 гг. Восточноримские портреты первыми вступили на этот путь, подготовленный искусством Пальмиры III века н. э.; несомненно, они оказали воздействие на искусство Рима. В дальнейшем этот путь станет общим для всего позднеримского портрета.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 89—90, илл. 144.



Голова жреца.

Мрамор. Последняя треть III в.

Элевсин, Археологический музей.

Найдена в Элевсине.

В отличие от памятников, возникших в восточных провинциях Римской империи, скульптурный портрет Греции конца III — начала IV века сохраняет верность античным традициям. Здесь долго продолжают жить черты, характерные для времени Галлиена. Великолепная голова жреца, найденная в Элевсине, является лучшим образцом позднеантичного портрета Греции. Лицо пожилого человека несколько сумрачно и сурово; это выражение придают ему глубоко посаженные, затененные нависающими бровями глаза; волосы свободными прядями падают на лоб и виски; такие же волнистые пряди образуют бороду, покрывающую щеки и подбородок, и

длинные усы, закрывающие верхнюю губу. В отличие от римских портретов III века, где скульптор акцентирует только лицо, здесь все детали головы органически объединены в одно целое. Мягкость моделировки, живописные приемы исполнения волос, умелое использование светотени напоминают лучшие греческие портреты антониновской эпохи, такие, как, например, бюст Полидевка в Берлине, но трактовка отдельных деталей лица, прежде всего глаз с их характерным рисунком и подчеркнута пристальным взглядом, заставляет датировать этот портрет концом III века.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 90, илл. 145.



Голова Лициния (или Констанция Хлора?).

Мрамор. 312—316 гг.

Рим, Арка Константина.

В произведениях, относящихся к раннеконстантиновскому периоду, ясно различаются два направления: одно, являющееся непосредственным продолжением портретного искусства предшествующей эпохи, и другое, отражающее поиски и находки нового времени. Превосходный образец этого — рельефы арки Константина в Риме.

Среди относящихся ко времени создания арки (312—316 гг.) рельефов есть изображения самого Константина и его соправителя Лициния*. Голова последнего с правого медальона северного фасада арки повторяет тип, сложившийся в эпоху тетрархии: то же компактное построение головы, исполненные мелкой насечкой волосы и короткая, обозначенная точками борода, такое же широкое, как в портрете Диоклетиана, лицо с морщинами на лбу и у переносицы, сообщающими лицу ставший уже стандартным налет страдания. Лициний в момент создания этих изображений был пожилым, шестидесятилетним человеком. Очевидно, он следовал моде предшествующего времени, и это отразил в его портрете скульптор.

* Определение этой головы не достоверно: некоторые исследователи, как, например, В. Бандинелли, видят в ней изображение Констанция Хлора, отца Константина.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 91, илл. 146.



Статуя Константина.

Мрамор. Вторая четв. IV в.

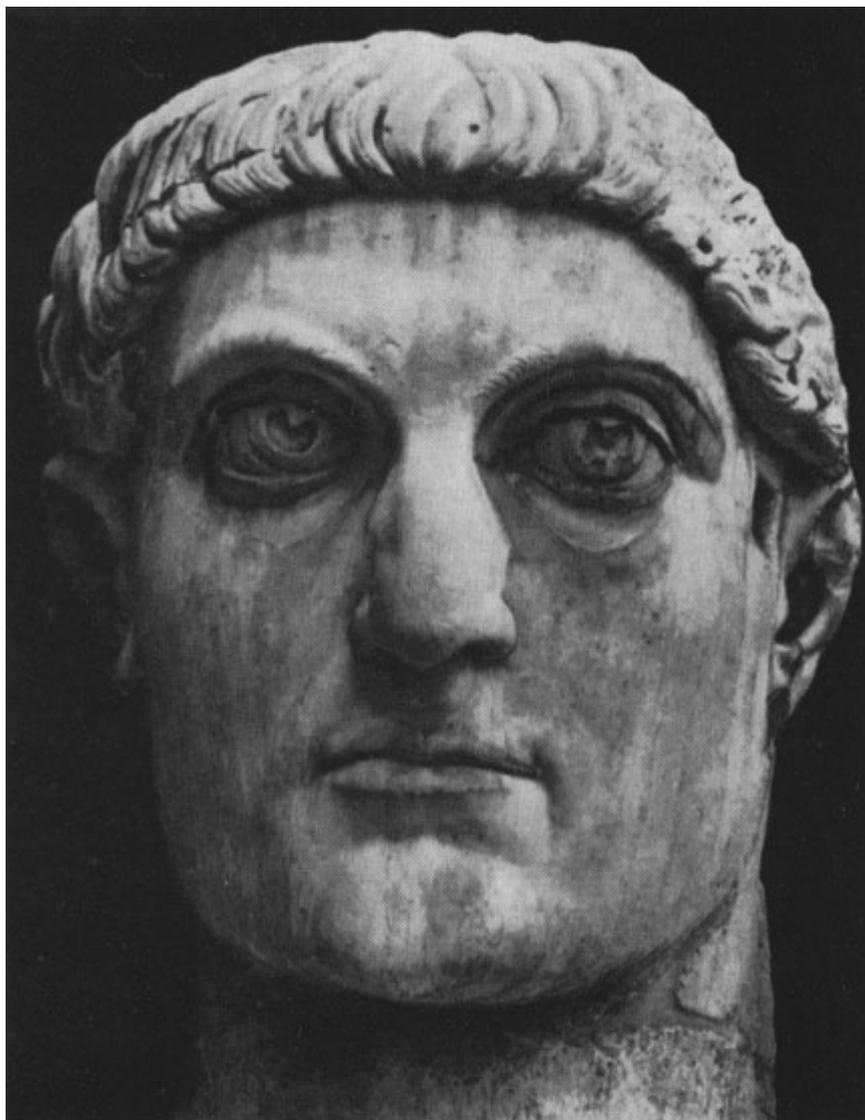
Рим, Латеранский музей.

Статуя найдена на Квиринале в Риме.

Превосходным образцом официального портрета времени Константина является колоссальная статуя, найденная на Квиринале в Риме и хранящаяся

в Латеранском музее. Эта скульптура, вдвое больше нормальных размеров, изображает Константина в парадной позе полководца, в панцире с палудаментом, брошенным на левое плечо, с дубовым венком — знаком военной доблести — на голове. Панцирные статуи римских императоров восходят к статуе Августа из Прима Порты. Но если там первый римский император был изображен в живом общении со своими солдатами, обращающимся к ним с речью, то здесь, при почти точном повторении позы Августа, Константин представлен торжественно-репрезентативно, как объект поклонения. Правой, поднятой вверх рукой он, очевидно, опирался на жезл или скипетр. Поза его, несмотря на неправильные, слишком укороченные пропорции, полна величия. Еще молодое лицо императора, исполненное большими нерасчлененными плоскостями, ясно и спокойно. Это не столько индивидуальный портрет конкретного человека, сколько величавое изображение императора как некоего символа верховной, божественной власти.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 93, илл. 147.



Голова Константина.

Мрамор. Ок. 325 г.

Рим, Капитолийские музеи, Дворец Консерваторов, Внутренний двор.

Обращение к классическим прообразам, позволяющим создать величавый и идеально-совершенный образ властителя, характерно для тех периодов римского искусства, когда империя переживает время стабилизации и расцвета, а во главе ее стоит значительная фигура крупного государственного деятеля; так было, например, в эпохи Августа, Траяна и Адриана. Классицизм эпохи Константина является своеобразным претворением достижений искусства этих более ранних периодов. Он осложнен всеми теми новыми чертами, появление которых было отмечено выше и которые отражают изменения, происшедшие в культуре и мировоззрении позднеантичного общества. Новые верования, охватывающие

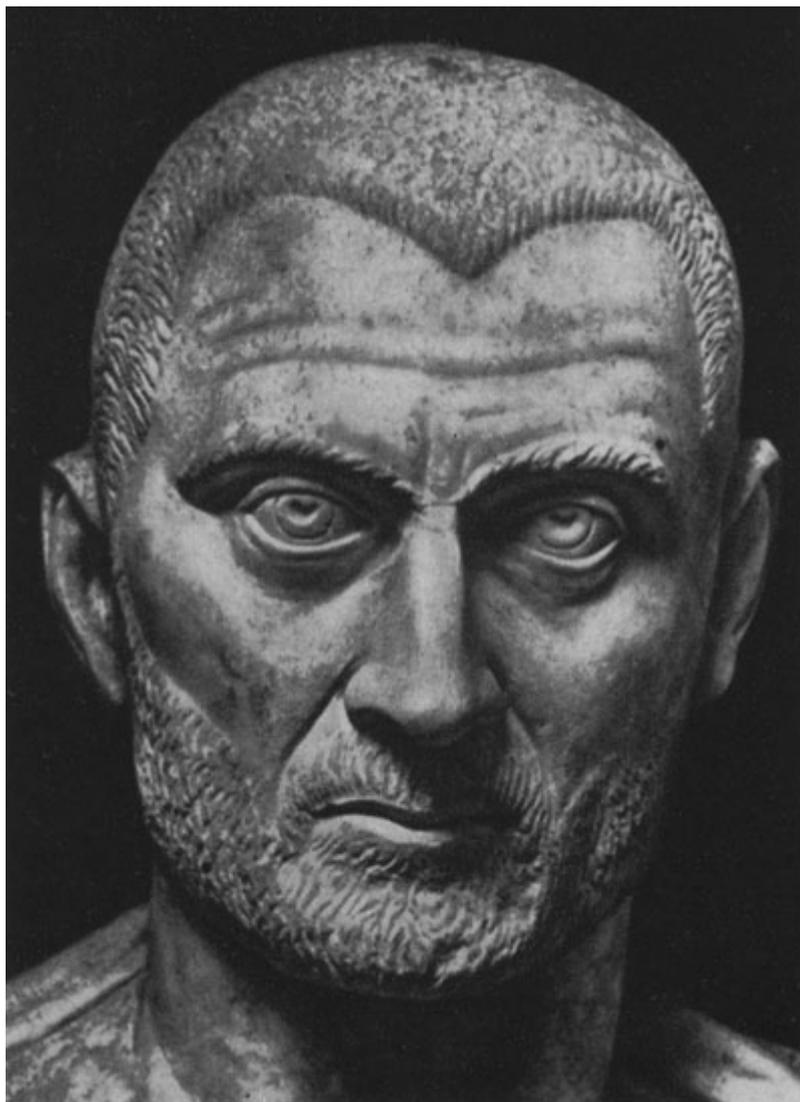
в этот период почти все слои общества, акцентируют значение духовного, божественного начала, противопоставляя его миру материальному, чувственному, в отличие от античного мировоззрения, проповедовавшего гармоничное сочетание физического и духовного начала в человеке.

Передача внешнего портретного сходства в изображении конкретного человека отступает на второй план. И отсюда — возрождение в эпоху Константина классицизирующего направления в искусстве скульптурного портрета.

Подобный подход к задачам портрета, прежде всего портрета императорского, с большой силой проявляется в датирующейся около 325 года колоссальной голове императора Константина, находящейся во дворце Консерваторов в Риме. Голова эта, высота которой достигает двух с половиной метров, принадлежала гигантской акролитной статуе, изображавшей императора сидящим. Сохранились и другие части, сделанные из мрамора, — руки, ступни ног. Голова Константина является наиболее ярким образцом того иконообразно-репрезентативного официального портрета, который окончательно складывается в эту эпоху. О портретном сходстве здесь нет уже и речи. Это лицо является отвлеченным образом императора — земного божества. Трактовка образа властителя в древневосточном искусстве, несомненно, оказала большое влияние на сложение этого типа изображения. Строгая симметрия, моделировка большими нерасчлененными плоскостями, четко очерченные губы красивого рисунка, традиционная прическа в виде ровного валика полукруглых локонов над лбом и правильные дуги бровей характерны для подобных изображений. Огромные глаза с большими, обозначенными широкими дугообразными врезами зрачками придают этому лицу выражение замкнутого, недоступного для простых смертных величия. Голова императора Константина представляет определенное направление в развитии портрета этого времени, которое можно назвать официальным. Очень близка ей колоссальная бронзовая голова, хранящаяся во [с.93] дворце Консерваторов, также

изображающая императора Константина. Появление подобных произведений отвечает новым условиям существования Римской империи, новому характеру императорской власти. Эти портреты порывают с традициями реализма, лежащими в основе всего предшествующего развития римской портретной скульптуры.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 92, илл. 148.



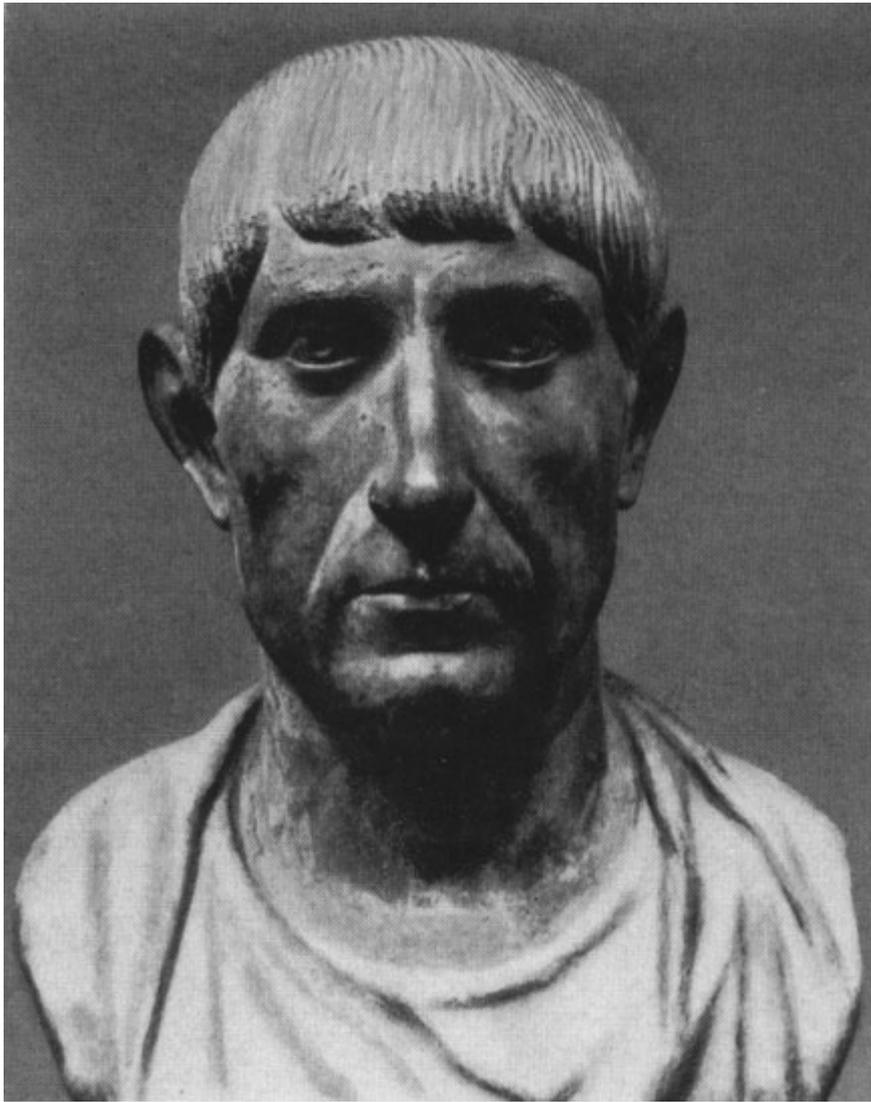
Портрет Догмация, приближенного императора Константина.
Мрамор. 323—337 гг.
Рим, Латеранский музей.

Найден при раскопках в палаццо Филиппани алла Пилата в Риме.
Но подобных портретов в искусстве IV века немного. Будущее принадлежало другому направлению — тому, которое было определено

монументально-репрезентативными, классицизирующими официальными портретами Константина. Становление этого нового стиля хорошо показывает портрет Догмация, приближенного императора Константина, найденный при раскопках в палаццо Филиппани алла Пилата в Риме и хранящийся в Латеранском музее. По найденной вместе с ним надписи он датируется 323—337 годами н. э.

Чрезвычайно четкая, сдержанно обобщенная скульптурная моделировка этого лица, несомненно реалистический подход к передаче индивидуального образа воскрешают в памяти выразительные портреты старых римлян эпохи Республики; но в то же время орнаментальная трактовка волос, бровей, бороды, характерный рисунок глаз свидетельствуют о принадлежности его к IV веку. В отличие от внешне парадных официальных портретов Константина эта голова дает представление о конкретном человеке той эпохи, о его суровом, аскетическом характере, сочетающемся с экзальтацией религиозного фанатика; для выразительности скульптор использует новый арсенал изобразительных средств — строго фронтальную постановку головы, симметричное построение черт лица, графичность и орнаментальность в передаче деталей. Но главным становятся глаза с их неподвижно-пристальным, застывшим взглядом, в котором концентрируется вся экспрессия лица. Портрет Догмация особенно интересен тем, что в нем соединяются скульптурные приемы прошлого и будущего, он показывает становление нового направления и одновременно завершает старое.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 94, илл. 149.



Бюст Константина II.

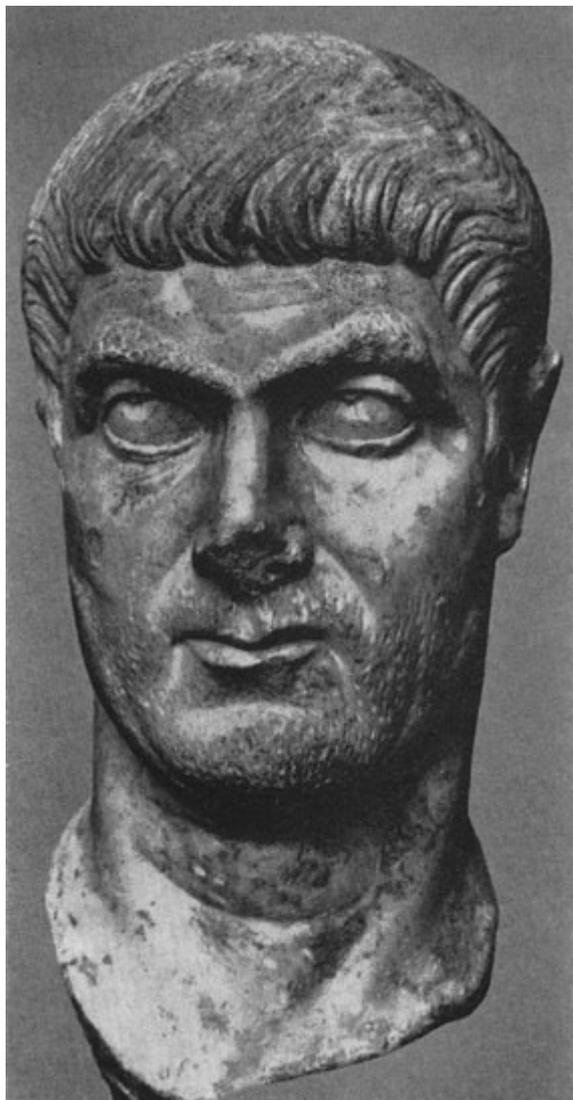
Мрамор. Сер. IV в.

Рим, Национальный Римский музей.

Не менее интересен и датирующийся более поздним временем — около середины IV века — портретный бюст в Национальном музее в Риме. В нем видят портрет сына Константина I — Константина II (337 — [с.94] 361 гг. н. э.). По яркости индивидуальной характеристики изображенного он примыкает к портрету в Копенгагене. Сильно вытянутое лицо с длинным костистым носом, выступающим подбородком, близко посаженными глазами и оттопыренными ушами поражает своей некрасивостью. Чуть загнутые на концах пряди волос низко спадают на лоб. Такая прическа характерна для послеконстантиновских портретов. Пристальный взгляд узких глаз, смотрящих из-под нависающих бровей, плотно сжатые губы придают

твердость и значительность этому лицу. Это один из последних позднеримских портретов, сохраняющих еще черты реалистической характеристики изображаемого лица.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 93—94, илл. 150.



Голова мужчины (м. б., Константина).

Мрамор. Ок. 320 г.

Копенгаген, Новая Карлсбергская глиптотека.

Не следует, разумеется, думать, что реалистический римский портрет, прошедший столь долгий путь развития, быстро и без борьбы уступил место новому направлению. Многие произведения первой половины IV века свидетельствуют о том, что наряду с описанными выше изображениями Константина существовали портреты, сохраняющие элементы

реалистического подхода к задаче воспроизведения конкретного человеческого лица.

О том, какой выразительности достигали порой портреты этого времени, свидетельствует голова немолодого мужчины в Копенгагене. Голова несколько больше натуры, с прической в виде ровных прядей волос над лбом и короткой бородкой, обозначенной точками. Круто изогнутые брови, затеняющие глаза, в сочетании с зрачками, помещенными под верхними веками, придают особенную пристальность взгляду. Мягкая лепка складок по сторонам носа и на подбородке напоминает портреты III века, а маленький, причудливого рисунка рот сообщает этому лицу индивидуальный характер. Автор исследований о римском портрете Хайнце считает эту голову портретом самого императора Константина. В таком случае мы имеем здесь единственный правдивый, не идеализированный портрет этого крупного государственного деятеля позднеримской Империи; несмотря на известную отвлеченность образа, свойственную всем позднеримским портретам, голова в Копенгагене дает представление о твердом, суровом и даже жестоком характере Константина.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 93, илл. 151.



Голова Аркадия.

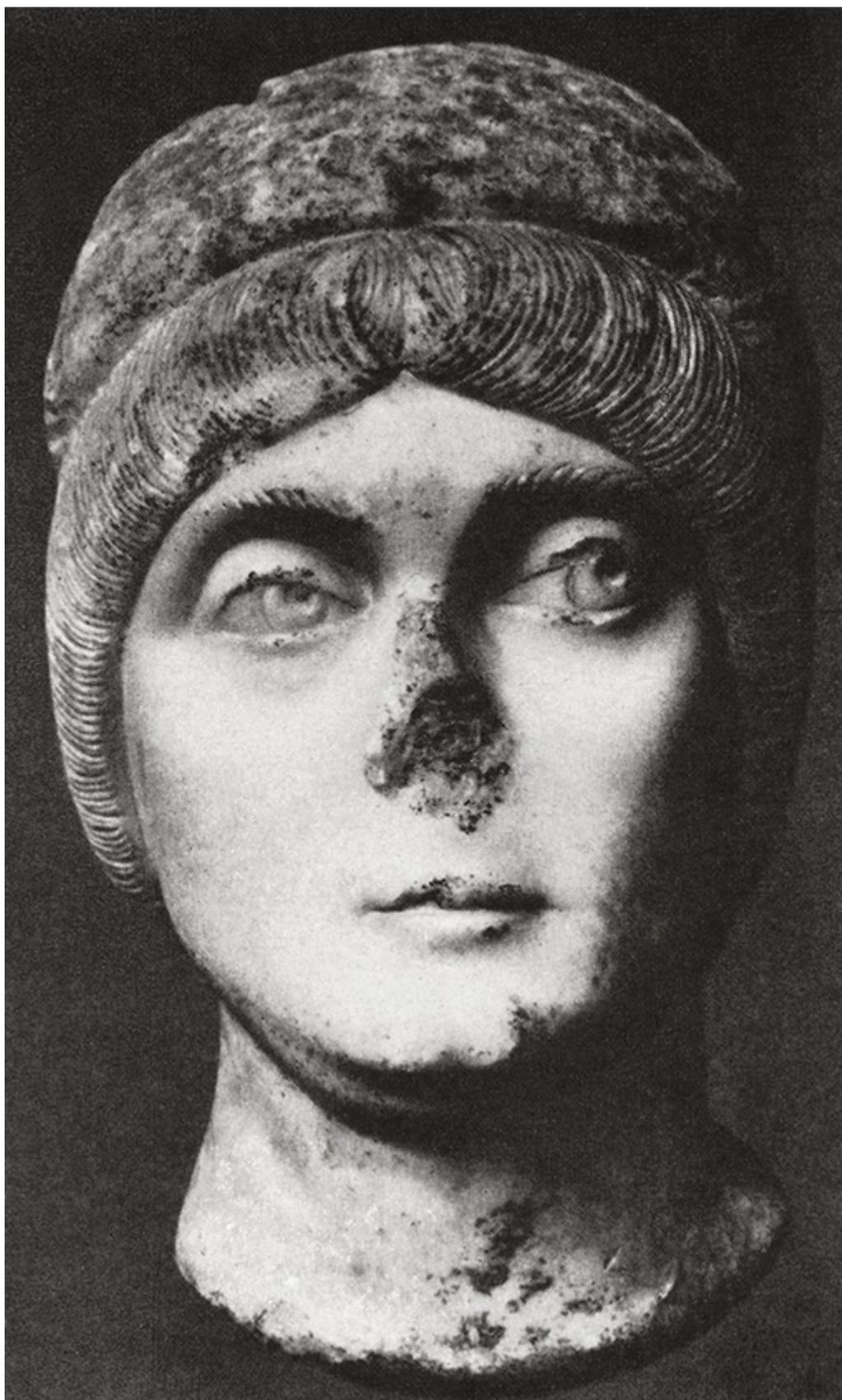
Мрамор. Кон. IV в.

Берлин, Государственные музеи.

В этом отношении портрету так называемой Елены близка превосходная по качеству исполнения голова императора Аркадия в Берлинских музеях. Она датируется концом IV века. Спокойно-красивое, отрешенное от земных забот лицо его никак не отражает бурные события окружавшей его жизни. Ведь именно с воцарением Аркадия и его брата

Гонория, после смерти их отца Феодосия I в 395 году, произошел окончательный раздел Римской империи на Западную, обреченную на скорую гибель под ударамидвигающихся на Италию варваров, и Восточную, быстро потерявшую свой античный характер и ставшую Византийской империей. Большие глаза свидетельствуют о подчинении всего материального, телесного, индивидуального духовному началу, что естественно в период, когда христианская религия из равноправной с другими религиями, какой она была признана при Константине I, стала единственной государственной религией.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 95, илл. 152.



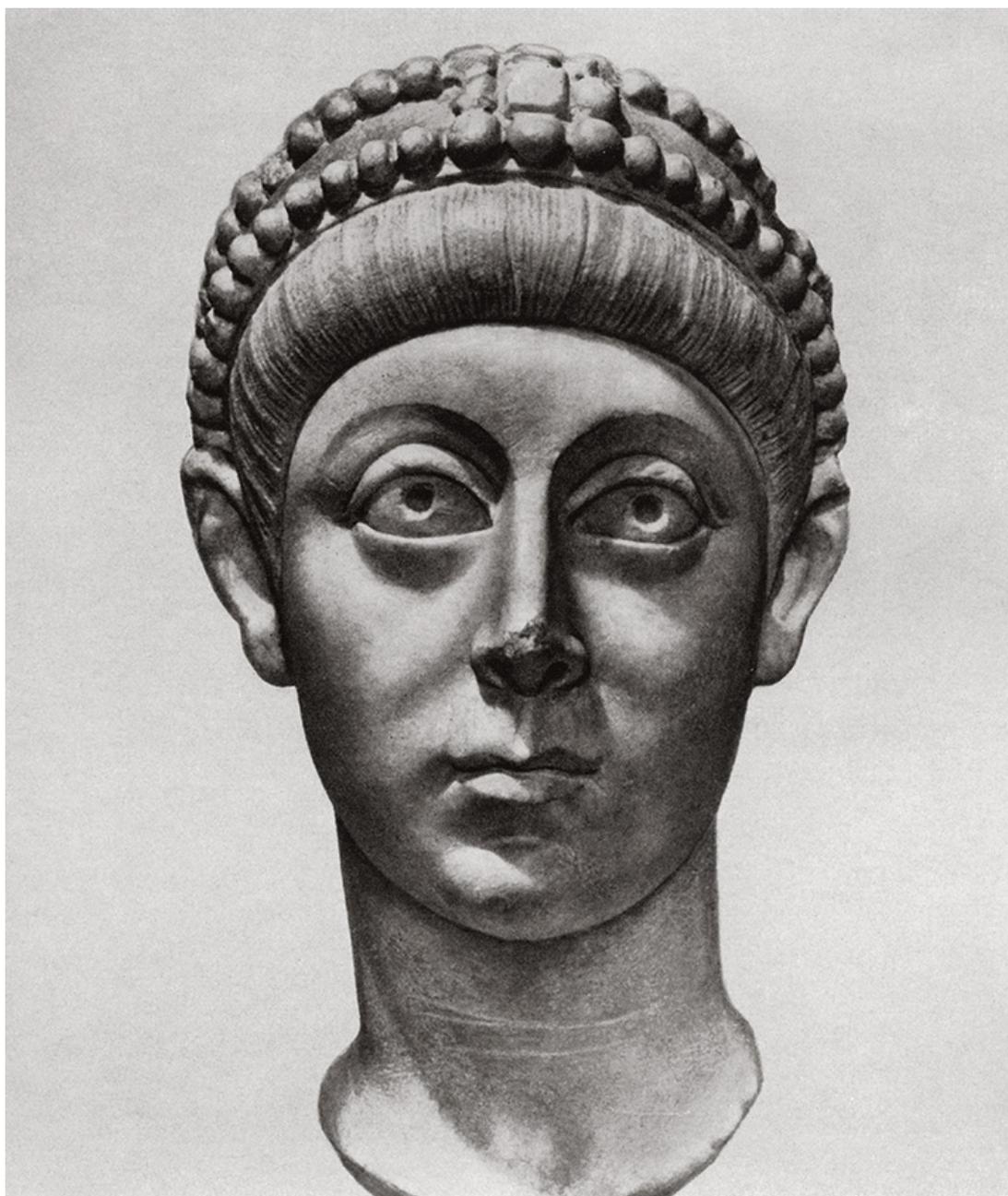
Голова императрицы, так называемая Елена.

Мрамор. Ок. 350 г.

Копенгаген, Новая Карлсбергская глиптотека.

Блестящим примером этого нового направления является голова неизвестной императрицы (так называемой Елены) в Нью-Карлсбергской глиптотеке в Копенгагене. Гладкая, нерасчлененная поверхность лица отполирована до блеска, так что кажется фарфоровой и контрастирует с орнаментальными по рисунку, переданными мелкой гравировкой волосами. Вероятно, верхняя, не обработанная часть головы была украшена металлической диадемой. Черты красивого лица абсолютно правильны и симметричны и в то же время совершенно лишены всего индивидуального. Возвышенное спокойствие, которым веет от этого лица, лишь подчеркивают большие глаза, будто созерцающие нечто далекое от земного бытия. Этот памятник стоит на грани, отделяющей портретное изображение позднеримского периода от ранневизантийской иконы.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 94, илл. 153.



Голова Аркадия.

Мрамор. Кон. IV в.

Стамбул, Археологический музей.

Это направление все более отходит от классицизма эпохи Константина, создавая свой собственный стиль, в котором сочетается обобщенно-стилизованная, отвлеченная, лишенная каких-либо индивидуальных признаков трактовка облика человека с повышенным вниманием к передаче его внутренней, экзальтированно-духовной сущности.

К чему должно было прийти портретное искусство позднего Рима, показывает другой портрет Аркадия, хранящийся в Археологическом музее

Стамбула; при несомненной близости к берлинской голове, здесь отмечается нарастание орнаментальности, еще сильнее подчеркиваются огромные глаза. Человеческое лицо теряет окончательно свои индивидуально-конкретные черты, а с ними и свое значение портрета, оно становится отвлеченным образом, иконой. Эти памятники подготовили иконописные образы Византии. Искусство античного портрета, прошедшее долгий путь развития, приходит к своему концу.

© Фото, текст: Н.Н. Бритова, Н.М. Лосева, Н.А. Сидорова. РИМСКИЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ. М., «Искусство», 1975, с. 95, илл. 154.